

5
2ei



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

**EL CINE EXPERIMENTAL EN MÉXICO
TERCER CONCURSO**

TESIS PROFESIONAL

Que para obtener el Título de

**LICENCIADA EN CIENCIAS
DE LA COMUNICACION**

P R E S E N T A

ELSA CARDENAS RENTERIA

División SUA

México, D. F., 1987.



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.

5
29

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

EL CINE EXPERIMENTAL EN MEXICO
Tercer Concurso

*Tesis que para obtener el Título
de Licenciada en Ciencias de la Comunicación,
presenta Elsa Cárdenas Rentería*

División SUA

México, D.F., 1987

I N D I C E

INTRODUCCION	7
I CINE y CINE MEXICANO	
A. LA INFORMACION VISUAL	11
B. EL CINE COMO MEDIO DE COMUNICACION MASIVA	15
C. EL CINE MEXICANO	28
1. Panorámica del cine mexicano hasta 1964	28
2. El cine en el gobierno del presidente Díaz Ordaz	40
3. El cine en el gobierno del presidente Luis Echeverría	48
4. El cine en el gobierno del presidente José López Portillo	55
II CINE EXPERIMENTAL	
A. DEFINICION DEL CINE EXPERIMENTAL	63
B. CINE EXPERIMENTAL y CINE INDEPENDIENTE	67
1. Características	73
2. Cineastas	76
C. EVOLUCION DEL CINE EXPERIMENTAL EN MEXICO	
1. Origen	92
2. Desarrollo	96

III	EL TERCER CONCURSO DE CINE EXPERIMENTAL	
	A. CONTEXTO SOCIOPOLITICO	123
	B. CARACTERISTICAS	125
	C. CRONICA DEL TERCER CONCURSO DE CINE EXPERIMENTAL....	127
IV	LAS TRES PELICULAS GANADORAS	
	A. <u>La banda de los Panchitos</u>	210
	1. Ficha técnica	211
	2. Descripción	212
	3. Notas periodísticas	212
	4. Entrevista con Arturo Velasco	
	director de <u>La banda de los Panchitos</u>	216
	película que obtuvo el 3er. lugar del	
	evento.	
	B. <u>Crónica de familia</u>	224
	1. Ficha técnica	224
	2. Descripción	225
	3. Notas periodísticas	226
	4. Entrevista con Diego López	231
	director de <u>Crónica de familia</u>	
	película que obtuvo el 2o. lugar del	
	evento.	
	C. <u>El amor a la vuelta de la esquina</u>	247
	1. Ficha técnica	247
	2. Descripción	248
	3. Notas periodísticas	249
	4. Entrevista con Guillermo Navarro	258
	y con Alberto Cortés	269
	fotógrafo y director de la cinta	
	<u>El amor a la vuelta de la esquina</u>	
	película que obtuvo el 1er. lugar del	
	evento.	
	CONCLUSIONES	276
	APENDICE	282
	FUENTES	289

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

El presente trabajo es una investigación de todo lo sucedido a propósito del Tercer Concurso de Cine Experimental efectuado en México, a partir de su convocatoria del 29 de octubre de 1984, hasta la premiación de las películas triunfadoras el 28 de abril de 1986.

Por tratarse de un evento que estaba sucediendo y que aún no había sido registrado excepto por algunas notas sueltas publicadas en los principales diarios, se tuvo que realizar una investigación exhaustiva.

Así también se logró sistematizar esta parte del cine mexicano e integrarlo como testimonio de la problemática del cine experimental y de este tipo de certámenes.

Consta de cuatro capítulos divididos en la siguiente forma: los dos primeros son una preparación para ir entrando poco a poco en el tema y situar el Tercer Concurso de Cine Experimental dentro del contexto en que se realiza y sus antecedentes.

Los dos últimos abordan el desarrollo del mismo, tratan de encontrar las dificultades, problemas y obstáculos con que tropezaron estos jóvenes para producir, realizar y eventualmente recuperar su inversión. Se intenta medir la importancia del Concurso en el panorama actual del cine nacional y los beneficios que el certamen le pueda aportar.

El capítulo I tiene como tema el Cine y el Cine Mexicano, desde la Información visual, hasta la revolución de la comunicación a partir del invento del cinematógrafo en los albores del presente siglo y los efectos en las formas de existencia y comportamiento que el mismo ha ocasionado.

Otro punto tratado en este capítulo es la Comunicación masiva de la cual forma parte el cine.

El siguiente apartado se refiere al Cine y al Cine en México, con una panorámica del mismo desde sus inicios hasta 1964 y después al Cine mexicano en los diferentes sexenios hasta llegar al de 76-82.

El capítulo II aborda el Cine experimental, se exponen primero diferentes opiniones y concepciones de lo que entienden -- por él, connotadas personalidades del medio en México y en el extranjero y la confusión que existe entre éste y el cine independiente, las Características principales de uno y otro así -- como sus diferencias. Prosigue con los más destacados cineastas mundiales del mismo y llega finalmente a la Evolución del cine experimental en México con su Origen y su Desarrollo hasta el Segundo Concurso de este tipo realizado en nuestro país.

El tercer capítulo entra de lleno al problema de nuestra investigación, se refiere primero al Contexto sociopolítico y a la crisis del cine mexicano, crisis que existe desde hace 35 años.

Habla también de la situación económica por la que atraviesa el país que es tan difícil, que el régimen actual para -- "salvar al cine" crea el Instituto Mexicano de Cine.

Sin embargo, no ha sido posible una planeación coherente de la producción estatal, que es muy escasa. La industria cinematográfica en el momento se encuentra inmersa en un clima -- muy similar al que existía en 1965, por lo que IMCINE y Cinema tografía realizan varios concursos: el de guiones y el Tercer Concurso de Cine Experimental.

La convocatoria para este Concurso obedece más bien a una medida de emergencia para activar la producción, que a una inquietud cultural de estos organismos.

En el capítulo se señalan los pormenores en que se llevó a cabo el Concurso, sus Características y se presenta una Crónica del mismo elaborada con notas de los periódicos capitalinos desde las primeras que se publicaron en ellos hasta la culminación del certamen.

Registra también las fichas técnicas de las cintas que tomaron parte en el evento pero que no obtuvieron ningún premio.

El IV capítulo reseña las Películas triunfadoras, con sus Fichas técnicas, una Descripción del argumento, una pequeña -- Crónica de lo que se dijo de ellas y unas Entrevistas con sus realizadores.

Incluye también las Conclusiones y perspectivas de este -- Concurso.

En el trabajo se compilan las notas periodísticas referentes al evento, se recogen las opiniones de algunos cineastas, se presentan entrevistas realizadas con los organizadores y -- personalidades cinematográficas, así como con los triunfadores y se dan a conocer sus sueños, sus logros, sus decepciones y -- las fallas principales del Concurso.

Esta información se obtuvo en los dos primeros capítulos con investigaciones bibliográficas y algunas entrevistas con -- personalidades de la Industria ligados de una u otra forma al evento y en los dos últimos con una revisión hemerográfica y -- las opiniones y entrevistas con prominentes cineastas y los --

triunfadores del certamen, este material fue de primera mano en todas las entrevistas y en el último capítulo, a excepción de las publicaciones de los diarios.

En futuros estudios se podría profundizar más en el tema -- analizando al público y su aceptación de las cintas, también -- ampliando más el panorama por película y por director, ya que -- en el presente trabajo sólo se hizo con las cintas triunfadoras.

I C I N E y CINE MEXICANO

A. LA INFORMACION VISUAL

La condición humana incluye las relaciones entre los hombres y su medio material, manifestándose principalmente en la exposición de las técnicas.

A través de la historia estas técnicas, las formas de expresión y la existencia social han sufrido grandes transformaciones. Los conocimientos que determinan los marcos del saber, la acción y concepción del mundo, dependen principalmente de medios y procedimientos desconocidos hasta hace poco, mundos de percepción producidos por el cine y la televisión.

Estos mundos imaginarios al incorporarse a lo real, constituyen la esfera de la información visual.

Anteriormente a que se desarrollara la información visual -- los conocimientos del hombre provenían de su contacto con el medio ambiente y de la comunicación verbal y escrita.

Actualmente son el cine y la televisión los que distribuyen a las masas los materiales informativos que no tratan generalmente de su medio ambiente, ni nada que se relacione con él.

La evolución de lo verbal a lo visual parece haber liberado al hombre de los lazos que lo unían a su medio natural y social.

Por su potencia y las imágenes concretas que proporciona, la información visual se impone a los individuos con una fuerza que no poseyeron las formas de expresión del pasado. Fuerza que actúa por diferentes vías sobre quienes reciben esta información.

Su existencia social y su conducta se modifica hacia el medio.

La información visual representa la visión que la gente se forma de sí misma y del mundo. (*)

En nuestra civilización, la acción que se ejerce sobre el -- hombre pasa principalmente por las técnicas de información visual.

La cultura moderna ha sido dominada por la expresión oral y escrita; sin embargo, el cine y la televisión ya no pertenecen a este orden. Aunque lo verbal continúa manifestándose en muchas formas, estamos ahora en la época de lo visual.

Lo visual fílmico que llega a nosotros por medio del cine y la televisión, va acompañado de expresiones verbales habladas y elementos sonoros. (**)

La información visual afecta al hombre profunda y considerablemente y en forma diferente que la información verbal. Suscita un tipo nuevo de representación del mundo y del hombre y también una nueva forma de ser y vivir de éste último. En el cine y la televisión los mensajes llegan a la sensibilidad del individuo -- sin obedecer el raciocinio y sin siquiera tomarlo en cuenta. (***)

La comunicación verbal es significada, la visual es la estructura del sujeto receptor y participante por las imágenes fílmicas.

Se da por la fuerza de la percepción imponiendo su estructura y poder estructurante.

(*) COHEN, SEAT, G. y FOUGEYROLLAS, P. La influencia del cine y la televisión. MEXICO. F.C.E. 1967. pp. 10-11

(**) ibidem pp. 32-34

(***) ibidem pp. 39-44

El que recibe un mensaje visual fílmico, vive en él durante ese tiempo, en un mundo que es el del mensaje visual, estructurado por él y de él recibe su realidad propia.

El mensaje visual es una imposición de formas, o sea el proceso en el que el hombre y la información visual dan forma a su representación y a su ser al tiempo que actúa sobre él.

Esta imposición de formas es la característica principal de la información visual, antes el hombre elaboraba su representación del mundo, ahora lo hacen las técnicas de comunicación. (*)

El lenguaje de la información visual, aunque se apoya en la información verbal es comprendido por todo el género humano. Es el propio espectáculo el que el hombre ofrece al mismo hombre. Expresa todo, para todos los hombres, simultáneamente otras técnicas se están desarrollando y adquiriendo nuevos conocimientos de todos los aspectos de la realidad.

La distancia que existía a fines del siglo XIX y principios del XX entre los asalariados de la Industria y las que ahora se llaman Clases medias ha disminuido, como resultado de una información de las costumbres cuya tendencia es juntar asalariados y miembros de las clases medias en una nueva realidad de masa. Esta masa se está tornando en la sociedad actual a pesar de que las diferencias sociales son mucho más marcadas que antes.

El cine y la televisión no fueron creados por estas conglomeraciones, simplemente son simultáneas a ellas y se refuerzan mutuamente engendrando una multitud de efectos complejos.

Muchas nuevas formas de existencia y de comportamiento son propuestos o impuestos por el poder estructurador de la influen-

(*) ibidem pp. 39-44

cia visual. (*)

Los conglomerados urbanos y la uniformidad de las costumbres, han dado origen al primer efecto de masa. La información visual permite la dispersión del saber, lo que da por resultado la masificación. (**)

Masificación y visualización que no debe asustar al hombre. Después de haber tomado conciencia del cambio que se ha operado en él, hay que tratar de encontrar las condiciones internas y externas de un equilibrio y de una nueva economía estructural de la personalidad humana.

Estudiar la información visual nos ha llevado a examinar la sociedad de masas y la estructura del mundo actual. (***)

El hombre moderno se ha hundido en la uniformidad y falta de control de sus reacciones lo que le ha dado el concepto de masa.

Esta uniformidad en los comportamientos se da entre millones de individuos, desconocidos entre sí, pero sometidos al mismo poder estructurador de la información visual.

La información visual ha desarrollado las técnicas modernas, se liberó de las que habían sido concebidas sólo como medios en relación con proyectos y controles de la inteligencia, suscitando nuevas formas de expresión y un nuevo modo de vida que se ha desarrollado sobre el plano de la expresión y de la existencia.(****)

Algunos rasgos característicos de la información visual, son

- (*) ibidem p. 48
- (**) ibidem pp. 56-58
- (***) ibidem pp. 100-110
- (****) ibidem p. 119

que sus productos, además de pertenecer al orden del arte y las técnicas, se propagan masivamente en la vida diaria del ser humano. (*)

B. EL CINE COMO MEDIO DE COMUNICACION MASIVA

Hace casi un millón de años el hombre vivía en pequeños grupos y era un animal capaz de comunicarse, los idiomas se desarrollaban lentamente y la comunicación estaba limitada a la voz humana y a la memoria.

Aproximadamente hace doscientas generaciones el hombre inventó la escritura.

Formalmente muchas sociedades adoptaron o inventaron un lenguaje escrito hace casi dos mil años, pero no todos los ciudadanos lo usaban pues más bien era privativo de la corte real o centros religiosos.

El uso de los símbolos escritos para leer y escribir por parte del pueblo se desarrolló durante las diez o quince últimas décadas y la capacidad masiva para esto, se detuvo hasta la aparición de la imprenta.

La idea de un periódico surgió poco después en Europa (Inglaterra) y los Estados Unidos. Cuando se inventaron las técnicas para la impresión y difusión rápida nació el primer medio masivo, en la forma de una prensa popular al alcance de las masas.

Al aparecer la prensa masiva la actividad comunicativa del hombre creció rápidamente.

Los adelantos tecnológicos de la época como el telégrafo llevarían más tarde a los medios electrónicos masivos.

(*) ibidem p. 142

En los años siguientes se hicieron experimentos con gran éxito que culminaron con el descubrimiento del cinematógrafo.

Durante la primera década del siglo XX el cinematógrafo se convirtió en una forma de entretenimiento familiar. (*)

Una de las características del cine, quizá la más importante, es la creación y comunicación masiva.

Lo que en un tiempo fue el catolicismo o la agitación filosófica de la ilustración lo es el cine para la sociedad industrial actual, ya sea socialista o capitalista.

La sociedad capitalista crea nuevas instituciones sociales y políticas para las cuales la comunicación masiva es muy importante tanto como medio de información y transmisión de la cultura - como de control, dominación y manipulación. (**)

"Etimológicamente, el término manipulación viene a significar una consciente intervención técnica en un material dado. Si esta intervención es de una importancia inmediata, la manipulación constituye un acto político. Este es el caso de la industria de la conciencia.

Así pues, toda utilización de los medios presupone una manipulación ..., filmar o emitir sin manipulación no existe. En consecuencia, la cuestión no es si los medios son manipulados o no, sino quién manipula los medios. De lo cual se deduce que un proyecto revolucionario no debe eliminar a todos los manipuladores, sino por el contrario, ha de lograr que cada uno sea un manipulador". (***)

(*) FLEUR, Melvin S. de Teorías de la comunicación masiva. pp. 19-27

(**) GOMEZJARA, Francisco A. y Selene de Dios Delia. Sociología del Cine. p.7

(***) ENZENSBERGER, Hans Magnus. Elementos para una teoría de los medios de comunicación. pp. 25-26.

Esto se está logrando con el uso de los nuevos equipos de fil
mación con los que cada uno puede expresar su verdad y los proble
mas que le preocupan.

En la sociedad de masas el cine es parte indispensable, por -
la necesidad que se tiene de continuar el orden burgués y también
porque esta misma sociedad contiene los recursos técnicos y finan
cieros que lo hacen posible. (*)

El cine no ha sido aprovechado en sus infinitas oportunidades
y todavía tienen que aprenderse nuevas técnicas y modos de pene-
tración, así como sus posibilidades para servir a la sociedad ac-
tual.

Cada etapa de la historia posee sus propios medios de expre-
sión y comunicación, la sociedad moderna posee el cine.

Sus mismas posibilidades lo hacen chocar con los sistemas es-
tablecidos colocándolo en el terreno de la lucha de clases, en al
gunos países se empieza a escapar del control de la clase dominan
te, ya que refleja las contradicciones de la sociedad moderna.

El cine muestra la realidad que vivimos, presenta del modo --
más natural y aún defiende la injusticia que las clases y países
dominantes ejercen con los dependientes, es un testimonio de la -
sociedad actual.

Aún el cine más apolítico lleva en sí el mensaje de despoliti
zación de las clases populares.

En manos de la clase dominante presenta una temática alejada
de la problemática social siendo un cine convencional y estereoti
pado. (**)

(*) GOMEZJARA, Francisco. Op.Cit. p. 8

(**) ibidem pp. 8-14

Fue el gobierno bolchevique, el primero que comprendió y reconoció la importancia y función del cine en la era de la cultura de masas. (*)

Lenin afirmó en 1922 que "... el cine es la más importante de todas las artes". Se trataba de la innovación social más importante del siglo veinte. Intuyó la importancia que el cine tendría en la comunicación, y de su potencial en este campo.

El cine ha creado una articulación común de creencias, dudas, deseos y esperanzas en la sociedad de masas. La función principal del cine es comunicar el dinamismo de su mundo. El cine tiene una infinidad de mundos sociales, conocer como éste influye en la sociedad es bastante complejo, ya que se tendrían que probar una serie de datos: ¿Cómo influyen los films en los espectadores?, ¿Qué papel desempeñan en la sociedad?, tomar en cuenta sus efectos, organización del medio en que se desarrolla, preferencias -- del público y las relaciones de estos factores entre sí. (**)

"El cine es un poderoso medio de comunicación masiva y, comotal, transmisor de ideología: por tanto, el país que acepta no poseer uno propio entra en la dependencia económica". (***)

Efectivamente, el cine transmite patrones de conducta del país que lo produce, sirve a la clase dominante en los países capitalistas, protegiendo sus intereses, reafirmando y penetrando en la mente del espectador sin que éste se percate, pese a que se afirma que el espectador toma del film lo que le conviene y desecha lo que no está de acuerdo con él.

En los países en que la clase trabajadora está organizada, el

- (*) GUBERN, Román. Historia del Cine. Tomo I., p. 206
 (**) TUDOR, Andrew. Cine y comunicación social. pp. 11-13
 (***) POLONIATO, Alicia. Cine y comunicación. p. 37

cine adopta una forma diferente de búsqueda y con una temática profunda que trata de acelerar la transformación social. El público se interesa en la información y en el debate, desarrolla su intelecto y sus emociones.

En algunos países donde la estructura social es de tipo colectivo y el Estado maneja el cine, al comenzar un régimen, éste está abierto a todas las tendencias y es de tipo experimental, pero se encuentra comprometido con los cambios sociales.

En los países capitalistas el cine es un pasatiempo despolitizador y una mercancía enajenante, es expresión de la cultura por una parte y por la otra generador y transmisor de la misma. (*)

La sociología marxista ubica al cine dentro de la estructura social como parte de las fuerzas productivas, pero también como parte de la superestructura, como expresión cultural en el nivel ideológico de la lucha de clases en el seno de la sociedad. Estructura y superestructura se entrelazan y están firmemente unidas.

En la perspectiva marxista entendemos el cine de Hollywood como un instrumento ideológico de la lucha de clases, difunde la creencia de que los problemas sociales son derivados del comportamiento individual, apoya el consumo irrestricto y la confianza en el sistema capitalista.

El cine como generador de la cultura, ha entrado en el terreno de la industria cultural impulsado por el lucro capitalista.

(*) GOMEZJARA, Op.Cit. pp. 14-16

Sin este interés es posible que no hubiera alcanzado un desarrollo masivo y con fines precisos.

En occidente su papel es agrandar y divertir al espectador. Como cualquier industria tiende a la burocratización, la idea creadora pasa por todo un aparato hasta llegar al producto, que tiene que tomar en cuenta si la idea es comercial y si está de acuerdo con la política del Estado, también los técnicos tienden a manipularla.

El poder cultural se encuentra atrapado entre el poder burocrático y el poder técnico.

Esta organización hace que la industria cultural se estandarice aunque como paradoja sus productos deben ser novedosos e individuales.

Edgar Morin dice: "La película debe intentar una difícil síntesis de lo standard y lo original, es la clave del nuevo éxito, pero lo conocido implica el riesgo de cansar y lo nuevo de no gustar. Por eso el cine busca la vedette, la estrella que une el estereotipo con lo individual; así se comprende que la vedette sea el mejor seguro de la cultura de masas, y particularmente del cine". (El espíritu del tiempo: 34-37)

En los países atrasados los medios de comunicación masiva, especialmente el cine tiene la tarea de formar los hábitos y necesidades de vida de la sociedad industrial. Es decir, de convertir a la sociedad en consumista. (*)

La complejidad del sistema influye en la producción cinematográfica: las características de un cineasta pueden ser importantes cuando se trata de un país donde la infraestructura y tecno-

(*) ibidem p. 82

logía son primitivos, los presupuestos bajos y no tiene presiones comerciales.

En los países capitalistas las presiones comerciales, las crisis, los cambios en el sistema interno han deteriorado las instituciones cinematográficas provocando la disminución de públicos.

El cine ha sido un agente de comunicación social que ha conformado y esquematizado el mundo y es responsable de estereotipos locales e internacionales.

El estereotipo es una imagen falseada de la realidad material o valorativa, en la mente popular o grandes masas de población y son modelos de interpretación y acción.

La formación de estereotipos se produce cuando la cultura personal es más reducida y su sentido crítico más limitado, conduciéndose la persona con ideas preconcebidas o prejuicios.

Las películas han sido el medio más eficiente para impresionar la mente de los grandes públicos, aunque esto no haya sido planeado en forma consciente.

El mercado internacional de los filmes es el que condiciona su contenido que ha sido conformado de acuerdo con los intereses de los productores y política del país exportador.

El cine fabrica estereotipos de fenómenos sociales, personas, razas, etc. y siempre es de acuerdo con los intereses de los productores.

Los estereotipos tienen el papel de falsear la comunicación verdadera, sobre todo cuando este medio de comunicación sirve a medios comerciales o políticos conservadores que mantienen al público sumido en sueños y los desvían hacia actitudes preconcebidas. (*)

Una de las funciones del cine como medio de expresión de la comunicación de masas es de guiar y disciplinar al individuo y a la colectividad. Refuerza unos valores, rechaza otros y refleja el sistema y la dinámica social. Es una forma de enseñar y mostrar costumbres, países lejanos, así como una cultura. Tiene una gran influencia sobre la humanidad pues se proyecta casi universalmente.

Se dice que el cine soluciona necesidades profundas del hombre, dándole orientación y ubicación en el mundo conflictivo -- del presente.

Las películas generalmente abordan problemas humanos y sociales y la forma como son resueltos en los films, influyen de alguna manera en los espectadores y los ayuda a manejar los propios. Manuel Michel cita en su libro El cine y el hombre contemporáneo que el espectador se sumerge en una especie de sueño, aislado y en la oscuridad, salva las barreras de la incomunicación, edad, sexo, condición social, etc.

El hombre a través de los siglos se ha expresado por las -- imágenes y el cine es la forma de expresión de nuestro tiempo.

Por lo que se puede considerar:

"1.- Una forma de industria cultural y de comunicación de masas que utiliza un lenguaje audiovisual cargado de significados (valores) emociones y conocimientos, expresados en prosa o

(*) ibidem pp. 129-141

metáfora a través de imágenes población para su consumo inmediato a través de una película impresa químicamente.

2.- La aglutinación de personas, concentradas durante períodos de tiempo determinado, con miras a la diversión de la cultura y/o la concientización del público.

3.- La enorme conjunción de recursos económicos, científicos, técnicos, artísticos e intelectuales.

4.- Parte de la estructura social (en cuanto industria y tecnología), lo mismo que de la superestructura social (en cuanto a producto cultural). Dentro de ella, considerando a la cultura como expresión de la lucha de clases, el cine refleja los intereses de uno y otro sector de la producción, sea a nivel nacional, así como dentro de la perspectiva internacional de naciones metropolitanas y países dependientes.

5.- Quien representa simultáneamente el constante avance de la tecnología y el contenido conservador y acrítico de la cultura oficial (a la vez que expresa en determinadas circunstancias a la cultura opuesta) e igualmente el orden establecido, de tal modo que las contradicciones generadas en torno suyo se resuelven sólo en el seno de la propia sociedad. Al cine en todo caso le corresponde aclarar u oscurecer las soluciones dadas". (*)

Los modelos de significados que continuamente se repiten en el cine son partes constitutivas del mundo social. Por ejemplo: la violencia. La solución violenta no priva sólo en este medio, repite un modelo cultural que se encuentra por doquier: en la familia, entre amigos, y en muchas instituciones de la sociedad.

Las películas reflejan características comunes a las socie-

(*) ibidem pp. 62-64

dades, participan en un proceso social continuo y complejo, concretamente en hechos regulares de nuestras sociedades. (*)

El cine forma parte de la cultura contemporánea, involucra al espectador, es una fuente de información de todo tipo, influye en las conductas, modos de vida y pautas sociales de las personas. (**)

Los espectadores tratan de imitar y reproducir el modo de vida de los héroes de la pantalla, su ideología, adoptan su forma de hablar, vestir y comer, gestos, etc. Es por esto que el cine importado representa una forma de manipulación, pues el cine proporciona la ideología y la conciencia del país que lo produce.

No es por sí mismo un fenómeno positivo o negativo esa función se la confiere quien lo maneja. Es un medio de comunicación que transmite la realidad desde su propia perspectiva.

Como medio de comunicación de la sociedad de masas, tiene su propio código de valores que no es independiente de la sociedad que lo produce, las clases y sus intereses. (***)

Por otra parte, el cine como industria cultural es un excelente vendedor de bienes de consumo, difunde el comportamiento de los individuos de diferentes países en especial de los países dominantes. Vende automóviles, refrigeradores, moda, costumbres, liberación sexual, etc. Al conquistar mercados extranjeros, vende productos y difunde cultura y política.

Como industria basada en la tecnología, cambia constantemen

- (*) TUDOR, Andrew. Op.Cit. pp. 252-257
 (**) POLONIATO, Alicia. Op.Cit. p. 9
 (***) GOMEZJARA, Op.Cit. pp. 86-87

te, tiene medidas de defensa frente al desarrollo de los otros medios masivos como son la televisión, prensa, etc.

Para competir, el cine realiza películas para las grandes masas, que mueven la emoción, en lugar de la reflexión.

El cine de Hollywood compra a las grandes estrellas europeas para que hagan su cine, aborda temas de la vida sexual del americano medio, también de crítica al modo de vida norteamericano con lo que evita la crítica política. Con esta clase de cintas asegura su venta y penetración en otros países. Al conseguir mercados extranjeros aspira además de la colocación de sus productos, difundir su ideología y propagar su cultura y política. (*)

"La forma de vida de una estrella es, en sí misma, una mercancía" (Bachlin). (**)

"El cine se convirtió en viajante de comercio", aplicando la fórmula de Hays: "La mercancía sigue al film: donde quiera que penetra el film norteamericano, vendemos más productos norteamericanos". (***)

Se le puede dar el término de "capitalista" refiriéndose no sólo a lo comercial, sino al funcionamiento de esa sociedad que se refleja en el cine. (****)

El cine nos proporciona fantasías o ensueños fabricados, es importante investigar, si esto resulta productivo o improductivo, si el público se enriquece o no social y psicológicamente.

(*) ibidem pp. 49-52-56

(**) GUBERN, Román. Op.Cit. Vol. I, p. 140

(***) SADOUL, George. Historia del cine mundial. p. 190

(****) TUDOR, Andrew. Op.Cit. p. 150

En lugar de evadir al espectador le debe dar conocimiento. - Porque el entretenerse y el aprender en lugar de oponerse se complementan.

El cine ha sido utilizado en la enseñanza por los sistemas - audiovisuales y está demostrado que ha contribuido a fomentar el estudio, aviva la imaginación, despertando la curiosidad del estudiante para profundizar más en los temas. Según muchos maestros ha aumentado la potencialidad de la enseñanza.

En los países socialistas el cine tiene verdadero interés -- por difundir la cultura, arte, problemas sociales, descubrimientos científicos, etc. Su interés se centra en el contenido de - los filmes y la forma en que los presenta, en lugar de un cine - de estrellas que desempeñan roles estereotipados, que promueve - el individualismo y garantiza las ganancias.

De ahí que, el cine no sólo divierte, sino juega un rol educativo y desajenante. (*)

La distancia entre la educación, tradiciones y los nuevos modos de representación son cada vez mayores.

Sería necesario inventar en el contexto de la esfera visual, un equilibrio, para que la nueva educación no fuera formadora -- sino orientadora y equilibradora tomando en cuenta cómo se forma el hombre y los nuevos medios de expresión. (**)

El cine proporciona a las masas, estrellas, satisfacciones - de todo tipo, que lo compensan superficialmente del destrozo que le causa la enajenación de la vida moderna.

(*) GOMEZJARA, ... Op.Cit. pp. 67-73

(**) COHEN SEAT, G. Op.Cit. pp. 84-89

El ocio otorga al trabajador imaginariamente lo que absorbe su humanidad.

Es un medio de soñarse humano, pues en la realidad social - difícilmente se alcanza una humanidad verdadera.

El ocio masivo y en particular el cine de masas condiciona al hombre en consumidor insaciable de productos no necesarios, que lo convierte en comprador deshumanizado.

Este consumo irresponsable beneficia al capitalismo y da posibilidad de manipular a la población.

Con esta meta, el cine no debe preocupar ni crear conciencia, sino divertir; manejarlo para que adopte patrones y modos que beneficien al sistema.

Un cine diferente y rebelde, que anticipe un porvenir mejor y recupere sus funciones humanas, no formará parte del cine industrial-capitalista.

El cine ocio tiene mayor éxito en las zonas que gozan de un nivel ingreso mayor, ya que pierde su valor de medio comunal y se convierte en instrumento de la sociedad de consumo.

Si se organiza una función de cine con un público que critica e intercambia opiniones, sobre el filme y que escribe o comunica sus experiencias, no se reduce a simple espectador, su tiempo de ocio estará utilizado de una forma creadora. El cine jugará un papel humanizador y formador de conciencia para la construcción de una sociedad más justa. (*)

Al cine popular siempre se le ha analizado para medir las -

(*) GOMEZJARA, ... Op.Cit. pp. 106-119

consecuencias que acarrea a la sociedad y se encontró: por ejemplo que los géneros, de terror, Westerns, amor, etc. llenaban la necesidad de catarsis, extroversión, diversión y afirmación de valores aceptados ampliamente. Hecho que ha dado lugar a -- que se considere que las películas son determinadas por la sociedad; es decir, actúan sobre ésta a la vez que la sociedad actúa sobre ellas. (*)

El cine es masivo desde cualquier enfoque, la producción de una película implica la colaboración de muchos talentos que -- unen sus esfuerzos para llevarla a feliz término. Una vez terminada se exhibe a las masas para divertir, evadir, manipular y -- también para educar. (**)

El cine es pues, no sólo comunicación masiva, sino implica trabajo colectivo en el que toman parte cientos de seres humanos, los aparatos que se usan en la elaboración de un filme, requieren de industrias desarrolladas que emplean a miles de operarios, los materiales por consiguiente requieren de fábricas -- donde laboran muchos obreros.

Es pues una industria masiva sea cual sea el enfoque: Bancos, fábricas de película virgen, aparatos fotográficos, instrumental técnico, talleres de montaje, salas de proyección, industrias químicas, electrónicas, mecánicas, etc.

C. EL CINE MEXICANO

1.- Panorámica del cine mexicano hasta 1964.

Después del invento del kinetoscopio de Tomás Alva Edison (E.U.A. 1894) y del cinematógrafo de los hermanos Lumiere (Fran

(*) TUDOR, Andrew Op.Cit. pp. 195-196

(**) GOMEZJARA, ... Op.Cit. pp. 13-26

cia 1895), varios nombres surgen en los inicios del cine mexicano. Algunos estudiosos del cine dicen que fue el Sr. Vayre, -- representante de Lumiere, quien por primera vez filmó y exhibió películas en México, pero lo cierto es que el primer mexicano -- que adquirió una cámara en abonos (1896) y que durante varios -- años se dedicó a exhibir y a filmar los principales aconteci -- mientos del país fue Salvador Toscano; su hija Carmen Toscano -- se preocuparía muchos años después por editar y realizar un fil -- me documento con este material: "Memorias de un mexicano" -- (1950).

La inquietud de Toscano fue seguida por otros mexicanos, -- entre ellos Enrique Mouliné.

Más tarde los hermanos Alva, se dedican a realizar documen -- tales sobre los mismos temas y de 1916 a 1929 se desarrolla el -- cine mudo en México en el que Enrique Rosas, fue uno de sus -- principales exponentes.

Destacan en esta época los directores como Manuel de la -- Bandera, Carlos Martínez de Arredondo, Manuel R. Ojeda, Gabriel García Moreno, Luis G. Lezama, Urriola y Contreras Torres; cam -- rágrafos como Jesús Avitia, Jorge Stahl y Ezequiel Carrasco y -- actores como Manuel Noriega, Mimí Derba, Julio Taboada, Salva -- dor Quiroz, Manuel Arvide, Ma. Teresa Montoya, Joaquín Coss y -- muchos más.

En 1929, Miguel Contreras Torres realiza la cinta El águila y la serpiente (en algunos textos le llaman El águila y el nopal), cortometraje alargado y sonorizado con discos.

Hubo otros intentos de cine sonoro el de Abismos de Salva -- dor Pruneda y que nunca fue exhibida, Alas de Gloria de Angel E.

Alvarez que sólo se exhibió en Puebla y un par de películas más. (*)

Es hasta 1930 en que se filma la primera cinta sonora mexicana Más fuerte que el deber, (Raphael J. Sevilla). En ese mismo año, Eisenstein llega a México y financiado por Upton Sinclair, realiza Que viva México (1931) en la que trabaja arduamente durante trece meses pero queda sin terminar. No obstante, su cine habría de influenciar toda una época del cine mexicano.

En 1931 se filma Santa (Antonio Moreno) por segunda vez, -- ahora en versión sonora, siendo sus protagonistas Lupita Tovar, -- Juan José Martínez Casado y Carlos Orellana.

En 1930 se fundan los estudios La Nacional Productora y E. Baptiste; en 1933 México Films, Clasa en 1934, en 1937 García -- Moreno que después cambia su nombre por Azteca, S.A. y en 1938 -- Tomás Ponce Reyes.

En esos años se constituye (AMPEC) Asociación Mexicana de -- Periodistas Cinematográficos, la Federación de Trabajadores de -- la Industria Cinematográfica y se firma el acta constitutiva de la Asociación Nacional de Actores (ANDA). En 1934 se reforma -- el artículo 73, fracción 10a. que legisla en materia de cine y -- el 4 de octubre de 1939 se funda el Sindicato de Trabajadores -- de la Industria Cinematográfica Similares y Anexos de la Repú -- blica Mexicana (STIC).

Estos primeros años de cine sonoro mexicano presentan un ca -- rácter artesanal, de vanguardia y experimentación. En esta déca -- da sobresalen las películas Celos, Arcady Boytler (1935), - -

(*) No se pudo localizar el año exacto en que se filmaron, pero con toda seguridad fue entre 1929 y 1930, antes de la primera película del cine sonoro.

Sobre las Olas y Allá en el Rancho Grande, Fernando de Fuentes (1936), esta última le abre mercados a México, que pierde más tarde por repetir constantemente el modelo; Aguila o Sol, Arcady Boytler (1937).

De 1930 a 1939 destacan infinidad de nombres famosos en el cine mexicano: Tito Guízar, Esther Fernández, Arturo de Córdoba, Mario Moreno (Cantinflas), Pedro Armendáriz, Chato Ortíz, Sara - García, Jorge Negrete, los hermanos Soler, Agustín Lara, Andrea Palma, Emilio (Indio) Fernández, Fernando de Fuentes, Alejandro Galindo, Gonzalo Elvira y muchos más de una lista interminable.

Los años cuarenta fueron una época muy fructífera para el cine mexicano, se le conoce como la etapa de oro, se realizaron más de 650 películas y algunas de ellas colocaron a México en un lugar destacado obteniendo premios internacionales: María -- Candelaria, Emilio Fernández (1943), La Perla, Emilio Fernández (1945), Enamorada, Emilio Fernández (1946), Río Escondido, Emilio Fernández (1947), Maclovia, Emilio Fernández (1948), La malquerida, Emilio Fernández (1949). Los nombres de Dolores del Río, - María Félix, Pedro Armendáriz, Emilio Fernández, Gabriel Figueroa, se conocieron por todo el mundo.

Las películas que no eran de festival llenaban las salas cinematográficas de toda la República y tenían gran aceptación en Centro y Sudamérica que constituían sus mercados principales.

Este auge se debió sobre todo al contexto internacional: Estados Unidos y Europa estaban en guerra y México aprovechó esta coyuntura para ganar mercados y colocar las películas mexicanas.

El estilo de Redes, Fred Zinnemann (1934) y el de Eisenstein influyen en la formación de los operadores de cámara: Gabriel - Figueroa, Agustín Jiménez, Alex Philips y Jack Drapper entre - - otros.

En 1942 se constituye la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica, en 1944 se fundan los Estudios Churubusco, S.A., como sucesora de la Asociación Mexicana de Productores de Películas (1935), se forma la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas, A.C. (1944).

En 1945 se inauguran los Estudios Cuauhtémoc, S.A., los Estudios San Angel Inn; se forma el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana (STPC) y la Distribuidora de Películas Mexicanas, S.A. de C.V. para distribución en América Latina y en España.

En 1946 se funda el Instituto Cinematográfico de México, -- donde se formaban nuevos cineastas y los Estudios Tepeyac.

Se firma el acta constitutiva de la Academia Mexicana de -- Ciencias y Artes Cinematográficas (otorga los primeros Arieles), en este año también nace Periodistas Cinematográficos de México, A.C. (PECIME).

En 1947 el Banco Cinematográfico se transforma en Banco Nacional Cinematográfico, S.A. (actualmente desaparecido), en octubre del mismo año se organiza Películas Nacionales, S.de R.L. de I.P. y C.V. para la distribución fílmica en México y en 1949 se publica la Ley de la Industria Cinematográfica que crea más tarde la Dirección General de Cinematografía.

Recordamos los nombres de Joaquín Pardavé, Chachita, Jorge Negrete, Pedro Infante, Gloria Marín, Blanca Estela Pavón, Carlos López Moctezuma, Luis Aguilar, Ninón Sevilla, Marga López, Carmen Montejo, Martha Roth, Luis Buñuel, (español inmigrante) y Carlos Velo de la misma nacionalidad.

En 1950 el cine mexicano empieza a tener competencia con -- otras cinematografías, pues la guerra ha terminado, y los paí--

ses antes ocupados en ella, reanudan sus producciones; la temática del cine en general cambia y México al querer competir con las otras industrias, lo hace también.

En 1951 se crea la Dirección General de Cinematografía, se publica el Reglamento de la Ley de la Industria, se crea el Instituto Cinematográfico Teatral y de Radio y Televisión de la Asociación Nacional de Actores y se fundan los Laboratorios México. (*)

Alrededor de 1952 el cine mexicano acusa una decadencia causada en gran parte a los sucesos mundiales y los acontecimientos nacionales.

Durante estos últimos años la explotación de las películas estaba monopolizada por el norteamericano Jenkins, quien de una forma u otra controlaba la producción. Hollywood era propietario de una parte de los Estudios y la mayor parte de la distribución de las cintas mexicanas, que durante los años de 1948 a 1952 fue hecha por distribuidoras y sociedades norteamericanas.

Estos y otros intereses propiciaron que el cine mexicano se fuera convirtiendo en una sucursal de Hollywood que forjaba películas para el consumo de América Latina.

Los temas comunmente tratados eran: de opereta, religiosos, melodramas de mujeres perdidas y salvadas por el amor, películas costumbristas con guitarras, de amores ingenuos desarrollados en ranchos y haciendas.

Destaca un actor de gran popularidad, Cantinflas. (**)

(*) FLORES G. Alejandro Cine-compendio pp. 51-58

(**) SADOUL, George Op.Cit. pp. 377-381

En 1957 se fundan los Estudios América.

Algunas cintas de la época: La red, Emilio Fernández (1953), La rebelión de los colgados, Emilio Fernández (1954), El joven Juárez, Emilio Gómez Muriel (1954), El buen ladrón, Mauricio de la Serna (1956), Felicidad, Alfonso Corona Blake (1956), La culta dama, Rogelio A. González (1956), Macario, Roberto Gavaldón - - (1959). (*)

Surge una nueva generación de artistas: Ernesto Alonso, Ana Luisa Peluffo, Martha Mijares, Maricruz Olivier, Kitty de Hoyos, Antonio de Hud, Elsa Cárdenas y otros.

México se encuentra con una planta productiva gigantesca, - controlada por sindicatos y monopolios.

Las ganancias de los productores eran reducidas, por lo que optaron por bajar el costo de sus producciones, amparadas por - un préstamo del Banco Cinematográfico, esto fue el principio de todo el conflicto. Actualmente el "monopolio Jenkins" y el Ban - co Cinematográfico ya no existen, pero los vicios y problemas - en lugar de desaparecer se han acentuado.

Eduardo Garduño titular del Banco Cinematográfico, trata con un plan que el mismo implementó (Plan Garduño) frenar el poder - de Jenkins, pero éste logra por medio de sus socios seguir con - trolando la exhibición.

El funcionario cinematográfico es nombrado por el Estado y es a él a quien sirve como legitimación cultural, medio de con - trol y negociación propagandística. Control que desató una se -

rie de mecanismos en el financiamiento de las películas mexicanas y la exhibición extranjera, llegando a su punto álgido en 1968. (*)

En 1958 es electo presidente el Lic. Adolfo López Mateos - quien continúa con la política del llamado "Desarrollo estabilizador" que en el extranjero se le conoce como el "Milagro mexicano".

Este "milagro" sólo funcionó para unos cuantos, prueba de ello una serie de manifestaciones de descontento popular reprimidas violentamente por el gobierno. (**)

En 1958 el Gobierno Federal adquiere los Estudios Churubusco y se realiza en México la primera Reseña Mundial de Festivales Cinematográficos.

En 1959 Películas Nacionales, S. de R.L. de I.P. y C.V. adquiere la empresa Ars Una Publicistas, S.A. (empresa encargada del lanzamiento, publicidad y carteleras cinematográficas). (***)

La televisión se vuelve un medio de comunicación muy importante, en el que toman parte intelectuales en mesas redondas, -- noticieros y entrevistas.

Se implanta el libro gratuito para la primaria.

Se observa una gran migración hacia la capital por poseer -

- | | | | |
|-------|------------------------|---------------------|-----------|
| (*) | GARCIA, Gustavo | <u>Intolerancia</u> | pp. 23-37 |
| (**) | SHOIJET WELTMAN, Celia | <u>Op.Cit.</u> | pp. 79-89 |
| (***) | FLORES G., Alejandro | <u>Op.Cit.</u> | pp. 51-58 |

ésta, escuelas, universidades y oportunidades de trabajo, que da lugar a los cinturones de miseria. (*)

En 1961 el Estado adquiere Operadora de Teatros, S.A., propiedad de Espinosa Iglesias y Alarcón. (**)

Los productores en su afán de ganar dinero, no toman en cuenta los cambios culturales y sociales del país para incluirlos en -- sus argumentos cinematográficos. (***)

No obstante existe un movimiento renovador dentro del cine a finales de los cincuenta y principios de los sesenta. Un puñado de jóvenes formaron un grupo llamado Nuevo Cine que se dedica a escribir sobre cine y analizar los filmes de una forma seria y metodológica.

Este grupo es de gran importancia ya que constituyó la vanguardia cinematográfica, que demuestra su inconformidad ante un cine aquiloso y estereotipado de esos años.

De extracción universitaria, algunos de sus integrantes: -- Emilio García Riera, José Luis González de León, Carlos Monsiváis, Salvador Elizondo, José de la Colina, Rafael Corkidi, Jomi García Ascot, etc.

En abril de 1961 publicaron una revista con el mismo nombre -- en la que dieron a conocer sus postulados:

- | | | | |
|-------|------------------------|----------------|-----------|
| (*) | SHOIJET WELTMAN, Celia | <u>Op.Cit.</u> | p.80 |
| (**) | FLORES G. Alejandro | <u>Op.Cit.</u> | pp. 51-58 |
| (***) | SHOIJET WELTMAN, Celia | <u>Op.Cit.</u> | pp. 79-89 |

- 10.- "Rescatar al cine mexicano de su estado, demandando -- abrir las puertas a nuevos cineastas.
- 20.- Afirmar que el cineasta tiene derecho a la libertad de expresión como cualquier otro artista, oponiéndose a cualquier tipo de censura.
- 30.- La producción de un cine al margen del monopolio cinematográfico, con la posibilidad de ser exhibido.
- 40.- Desarrollar la cultura cinematográfica por medio de:
 - a) fundación de un instituto de enseñanza cinematográfica para formar nuevos cineastas.
 - b) apoyo al movimiento de cine-clubs del D.F. y la -- provincia.
 - c) fundación de una cineteca.
 - d) publicaciones dedicadas al estudio serio del fenómeno cinematográfico.
 - e) el estudio e investigación de todos los aspectos -- del cine mexicano.
 - f) apoyo a los grupos de cine experimental.
- 50.- Superar las críticas de selección para la exhibición.
- 60.- Defender la Reseña de Festivales por lo que aporta a la industria".

Además la producción de una película En el balcón vacío - (1961-1962), filmada en locaciones de la ciudad de México, dirigida por Jomi García Ascot, con un guión de él mismo y de García Riera.

El grupo Nuevo Cine, muere en 1962, pero sus integrantes siguen produciendo guiones, crítica cinematográfica, libros de cine y han formado parte de los equipos de cine independiente. (*)

En una entrevista con García Riera, comenta acerca de la forma en que este movimiento ayuda a los jóvenes, que en ese momento se interesaban por el cine y querían hacerlo y que veían las puertas cerradas de la Industria. Nuevo Cine denuncia esta situación que era insostenible y expresa un sentimiento que incluso rebasa Nuevo Cine mismo y lo fundamenta. Creo, dice - García Riera: "que ese fue el lapso que se inició, a principios de los sesenta, el momento digamos estelar de la cultura cinematográfica en México. Lo iniciamos de alguna manera a través de la revista Nuevo Cine y las colaboraciones de quienes formábamos Nuevo Cine en suplementos culturales y demás. Y esta labor se continuó durante cinco o seis años, hasta que en el "68" - dio un nuevo giro y entonces las cosas se pusieron más complejas y complicadas, de eso había que hablar mucho".

"Pero durante esos años evidentemente había mucha actividad, entre lo que era una actitud crítica y la actividad y las búsquedas de los nuevos cineastas. O sea consentimiento de carreras que como quiera que sea siguen siendo las más importantes - del cine mexicano: Leduc, Ripstein, Cazals, Hermosillo, Fons y Otros". (**)

(*) BARRIGA CHAVEZ, Ezequiel Op.Cit. pp. 57-60

(**) Entrevista con GARCIA RIERA, Emilio. Julio 12/86, realizada por Elsa Cárdenas.

En 1962 se funda la Filmoteca de la UNAM, en 1963 se crea el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) donde surgen cineastas capacitados que enriquecen las filas del cine independiente. (*)

En 1963 PECIME instituye los premios Diosas de Plata para galardonear a los elementos más destacados de la industria cinematográfica. (**)

Después de 1963 se ponen de moda en las películas los cantantes juveniles. El cine infantil toma un nuevo aire. Tienen mucho éxito los cómicos del pastelazo, el cine de sacerdotes y de luchadores. La Industria comienza a perder sus mercados naturales: Cuba, Venezuela, Argentina y Chile. (***)

En agosto de 1964, Técnicos y Manuales convoca al Primer Concurso de Cine Experimental de largometraje. (****)

En estos años aumentaron las salas de exhibición de 83 a 92.

El material extranjero tuvo gran promoción, resultado en gran parte a festivales cinematográficos y a otros eventos organizados -- por las distribuidoras de sus respectivos países. México tuvo la -- oportunidad de conocer el cine de Free Cinema, Nueva Ola, Cinema Nuevo, etc.

Se trató de promulgar una nueva ley cinematográfica, para -- sustituir la de 1949 ya obsoleta, pero esta iniciativa no prosperó.

- (*) SHOIJET WELTMAN, Celia Op.Cit. pp. 79-89
 (**) FLORES G. Alejandro Op.Cit. pp. 51-58
 (***) SHOIJET WELTMAN, Celia Op.Cit. pp. 79-89
 (****) GARCIA RIERA, Emilio Historia Documental del Cine Mexicano p.16 Tomo

En este sexenio quedan enlatadas cintas como El brazo fuerte, Giovanni Korporaal (1958), La sombra del caudillo, Julio Bracho (1960) y La rosa blanca, Roberto Gavaldón (1961), por tratar temas delicados que de alguna forma lesionan algún personaje o política gubernamental.

Al finalizar el sexenio, el panorama del cine mexicano es desalentador. Con sindicatos cerrados que evitan la incursión de nuevos cineastas, vicios de exhibición y distribución, trámites burocráticos y la ingerencia estatal para evitar cualquier alusión a los grupos en el poder y la política del Estado. (*)

2.- El cine en el gobierno del presidente Díaz Ordaz

Los primeros años de este sexenio (1964-1970) acusan un auge económico resultado del "desarrollo estabilizador" que favorece sólo a la clase acomodada, por los subsidios y exenciones de impuestos.

En 1964 se inicia un movimiento de renovación en el cine y se convoca al Primer Concurso de Cine Experimental, también se instituye el cine de aliento para producir cintas dignas que representen a México en los festivales internacionales. Algunos ejemplos: Tarahumara, Luis Alcoriza (1964), La soldadera, José Bolaños (1966), Andante, el proceso de Cristo, Julio Bracho (1967), La vida inútil de Pito Pérez, Roberto Gavaldón (1969), etc.

En 1965 se convoca el Primer Concurso Nacional de Argumentos y Guiones Cinematográficos, concediéndoles absoluta libertad en el tratamiento de los temas a los participantes y el financiamiento para la realización de un filme al argumento gana-

(*) SHOIJET WELTMAN, Celia

Op.Cit.

pp. 79-89

dor, bajo los auspicios del Banco Nacional Cinematográfico y la Asociación de Productores de Películas Mexicanas.

Participaron en la dirección de películas en estos años algunos realizadores surgidos del Primer Concurso de Cine Experimental: Juan Ibañez, Alberto Isaac, Felipe Cazals.

En 1966 José Elías Moreno dirigió independientemente - - Una noche bajo la tormenta. Raul Fernández en Oaxaca La carcachita. (*)

El melodrama de prostíbulo Casa de mujeres, Julián Soler (1966). La comedia con toque erótico Don Juan 67, Carlos Velo (1966). Comedias cómicas Su excelencia, Miguel M. Delgado (1966).

Se siguen explotando los temas de la juventud y surge un -- play boy en el cine de comedia: las películas de Mauricio Garcés. Se filman una serie de cintas influenciadas por James Bond, - - SOS conspiración bikini, René Cardona Jr. (1966).

Desde 1966 desaparecen los estudios cinematográficos San - - Angelín que fueron alquilados para televisión, Canal Ocho.

Como ya se dijo, en esta época se quiso impulsar y renovar el cine mexicano, no sólo en cuanto a directores, sino actores y hasta fotógrafos. Los temas fueron diferentes y se adaptaron -- obras de escritores famosos por ejemplo Pedro Páramo, Carlos -- Velo (1966), adaptada por el productor de la cinta Manuel Bar -- bachano, Carlos Fuentes y el mismo Velo. Obras como Santa, Emi-

(*) FLORES G., Alejandro Op.Cit. pp. 51-58

lio Gómez Muriel (1968) de Federico Gamboa, El medio pelo, Carlos Velo (1970) de Gonzalez Caballero y otras de celebrados escritores tanto nacionales como extranjeros, lo que mejoró el cine de esta época.

Renovación que se hizo no sólo en el cine independiente sino también en el cine industrial. Los productores Mauricio Walerstein y Fernando Pérez Gavilán formaron Cinematográfica Marte y en los años 1966-1970 filmaron muchas películas con nuevos elementos dentro del cine. En 1966 produjeron Los caifanes de Juan Ibañez, -- Trampas de amor, tres episodios dirigidos por Tito Novaro, Manuel Michel y Jorge Fons (1968), Patsy mi amor, Manuel Michel (1968), Paraíso, Luis Alcoriza (1969) y muchas más.

Otros directores que realizaron filmes en estos años José -- Estrada, Guillermo Murray, Mauricio Walerstein, Salomón Laiter, -- Tony Sbert, Julian Pastor, etc.

Se realizaron algunas coproducciones entre ellas: Despedida de casada, Juan de Orduña (1966), Los cañones de San Sebastián, dirigida por el francés Henri Verneuil (1967), El rapaz, Luis Ventura (1967), Soy México, Francois Reichenbach (1967). (*)

El cine de horror tiene también su representación en este período; Hasta el viento tiene miedo, Carlos Enrique Taboada -- (1967).

Películas melodramáticas; Corazón salvaje, Tito Davison -- (1967).

(*) GARCIA RIERA, Emilio Op.Cit. pp. 270-293

Budd Boethicher director norteamericano dirige en México - el documental Arruza (1967) y Samuel Fuller la cinta Nido de Tiburones (1967). El hacedor del miedo, Anthony Carrás (1967) y otros más.

Algunos artistas norteamericanos tomaron parte en cintas - mexicanas Los asesinos y La señora muerte, ambas de Jaime Salvador (1967).

En 1967 se convoca al Segundo Concurso de Cine Experimental, este evento no tuvo la difusión ni el éxito del primero. (*)

El mismo año se inicia la exhibición vertical de las cintas mexicanas, o sea la exhibición simultánea en varios cines, que proporciona grandes ventajas al cine mexicano.

En 1967 Paul Leduc, egresado del "IDHEC" de París, forma un grupo "Cine 70" con Rafael Castanedo, Alexis Grivas, (fotógrafo griego) y Bertha Navarro (esposa de Leduc).

Después de 1967, todas las películas filmadas son a color, en blanco y negro son sólo algunas cintas independientes en casos muy especiales.

El año de "68" está turbado mundialmente por movimientos juveniles de rebelión contra los sistemas establecidos, México no escapa a ellos, que, aunado a los problemas ya enumerados, desemboca en los sucesos de Tlaltelolco.

En El grito primer largometraje que realiza el CUEC, dirigida por Leobardo López Aretche, se exponen las causas y sucesos del movimiento estudiantil del "68". Esta cinta nunca ha sido exhibida comercialmente.

(*) SHOIJET WELTMAN, Celia

Op.Cit. pp. 90-98

Se realizaron también los Juegos Olímpicos, pocos días después de la masacre.

Alberto Isaac dirige la película oficial de la competencia Olimpiada en México (1968), es egresado del Primer Concurso de Cine Experimental y hace su debut en el cine industrial en - - (1967). (*)

En 1968 se constituye Procinemex para promover el cine nacional, en el país e internacionalmente.

Hay una apertura en la censura, que ejerce la Dirección -- General de Cinematografía, a cargo del Lic. Mario Moya Palencia.

Se habilita al cine Regis para la exhibición de películas de arte, es decir, que se tienen por "fuertes".

En la Reseña Cinematográfica de Acapulco en 1968 se exhibe Fando y Lis, cinta mexicana dirigida por Alexandro Jodorowsky - (1967), supuestamente suversiva e irreverente, causando un gran escándalo.

Por otra parte se prohíbe la filmación de Zona Sagrada basada en una obra de Carlos Fuentes.

Felipe Cazals en su primer largometraje independiente - - violenta la rutina cinematográfica: La manzana de la discordia (1968) filmada en blanco y negro. (**)

(*) GARCIA RIERA, Emilio Op.Cit. pp. 269-293

(**) ibidem pp. 269-293

En su segunda película independiente Familiaridades (1969) Cazals es más convencional. A estos filmes podríamos llamarlos experimentales pues juegan con las leyes de la cinemática. Con Emiliano Zapata (1970) debuta en el cine industrial.

En 1969 Alejandro Jodorowsky filma su primera película - - para la industria: El topo.

El mismo año Gelsen Gas dirige en blanco y negro el largometraje independiente Anticlimax. (*)

En 1969 debuta como director Alfonso Arau en una farsa -- El águila descalza.

Gregorio Walerstein constituye la compañía Cima Films y -- Jorge Fons dirige para ésta su primer largometraje El quelite - (1969).

En esta época se puso de moda el erotismo, Las pirañas - - aman en cuaresma (Francisco Del Villar 1969). Películas de - - prostitutas. Las chicas malas del padre Méndez, José Ma. Fernández Usón (1969).

En 1969 se filmaron más "series" que películas regulares - como consecuencia del aumento de precio del material, sueldos a técnicos, laboratorios, etc., las "series" se filmaban como cortometrajes con el STIC, lo que reducía enormemente los costos. No obstante los precios de los boletos para asistir al cine no se modificaron en todo el sexenio.

En ese mismo año se forma un grupo llamado Cine Independiente integrado por jóvenes realizadores: Arturo Ripstein, Felipe Cazals, Rafael Castaneda, Pedro F. Miret (escritor) y -- Tomás Pérez Turrent (crítico).

(*) GARCIA RIERA, Emilio Op.Cit. pp. 269-293

Sin formar parte del grupo se distingue Paul Leduc que también trabaja independientemente.

Arturo Ripstein, ve frustrados sus intentos de experimentación formal en las tres cintas que realiza para la Industria, y decide dirigir en plan independiente La hora de los niños (1969) basada en un cuento de Miret. En 1970 realiza unos cortos: Crimen, La belleza, Exorcismos, "hace ensayos heterodoxos con espacio y tiempo para violentar la rutina del relato clásico y la actitud también rutinaria del espectador". (*)

Jorge Fons y Juan Guerrero debutan en el cine industrial.

Jaime Humberto Hermosillo, Raul Kamffer, Alfredo Joskowicz, Federico Weingartshofer y Alberto Bojorquez, egresados del CUEC dirigen independientemente largos y medios metrajes. Mictlán, - Raul Kamffer (1969), Crates, Alfredo Joskowicz (1970), Quizá -- siempre si me muera, Federico Weingartshofer (1970). (**)

Bertha Navarro esposa de Leduc en 1970 produce el primer -- largometraje de Leduc Reed México Insurgente fotografiada por - Grivas y Ariel Zúñiga. Esta cinta obtuvo el premio George Sadoul 1972 en París, Francia.

Ripstein y Castanedo dirigen un mediometraje documental sobre Luis Buñuel, El naufrago de la calle providencia (1970). Colaboraron con Gustavo Alatraste en el documental largometraje QQR - - (Quien resulte responsable) (1970), quien además realiza Los adelantados (1969), largometraje, también en forma documental y de encuesta.

Leopoldo y Marco Silva forman también una nueva compañía - - - productora Marco Polo. filman Tu, yo y nosotros (1970) con - - -

(*) GARCIA RIERA, Emilio Op.Cit. p. 272

(**) ibidem pp. 269-293

tres directores debutantes Gonzalo Martínez, Juan Manuel Torres y Jorge Fons. .

Alberto Mariscal filma en 1970 Kaliman superproducción realizada en inglés.

También dirigen Alfredo Zacarías, Ismael Rodríguez, Gilberto Gazcón, Juan Orol, Miguel Zacarías, Emilio Fernández.

Alberto Isaac en 1970 dirige Futbol México 70 sobre el campeonato mundial que se celebró en México.

En este sexenio el Lic. Hiram García Borja sustituye al -- Lic. Mario Moya Palencia en la Dirección General de Cinematografía .

En estos mismos años 115 directores trabajan para el cine mexicano, de ellos 64 hicieron su primer largometraje.

Fueron admitidos en el sindicato de directores, 19 nuevos cineastas destacan: Cazals, Juan Ibañez, Carlos Velo, Juan Guerrero, Manuel Michel, Alfonso Arau, Salomón Leiter y otros.

En los estudios América debutaron algunos nuevos directores entre ellos Fernando Durán y José Delfos. (*)

En este período el cine nacional acusa una inquietud de renovación, en todos sus aspectos.

El terreno se ha preparado para que un cine mejor dé sus frutos en el siguiente sexenio. (**)

(*) ibidem pp. 269-292

(**) ibidem pp. 269-292

3.- El cine en el gobierno del presidente Luis Echeverría.

A principios de 1970, el país se encontraba en crisis económica y política, por el fracaso del Plan del Desarrollo Estabilizador y por los sucesos del "68".

Disminuyó la actividad económica, la inflación se intensificó y se cuadruplicó el déficit en la balanza de pagos.

Se tomaron medidas para superar la crisis, que provocaron un enfrentamiento del gobierno con la iniciativa privada.

Se amplió el sector público, se incrementó el salario de los trabajadores con el objeto de mejorar el poder adquisitivo de éstos, en fin, la inversión pública fue mayor que la privada. (*)

Durante el gobierno de Echeverría los medios de difusión masiva, reciben atención especial. En septiembre de 1970 Rodolfo Echeverría hermano del presidente es nombrado Director del Banco Cinematográfico. (**)

Durante su gestión el cine mexicano se estatiza, hecho insólito en un país no socialista.

Esta estatización fue mayoritaria, más no total, en esta administración se tiene la oportunidad de realizar un cine más libre y de ideas avanzadas, que rompe los estereotipos ya aceptados de las cintas nacionales.

En ese momento, la Secretaría de Hacienda y Crédito Público refaccionó al cine con una inversión de mil millones de pesos.

(*) SHOLJET WELTMAN, Celia Op.Cit. pp. 99-136

(**) GARCIA, Gustavo Intolerancia. pp. 23-37

El que el hermano del presidente estuviera al frente de la Industria Cinematográfica la ayudó mucho, los asuntos se resolvían más fácilmente y con mayor fluidez. Con el dinero proporcionado por la Secretaría de Hacienda se mejoraron, laboratorios, salas de exhibición, empresas de distribución, en una palabra, se fortaleció el cine. (*)

El Estado transformó la Industria y a su vez el cine le sirvió para propagar su discurso político e ideológico. Absorbió las deudas de la iniciativa privada, financió la producción, controlando cada vez más la Industria con un poder nunca antes conocido.

En 1970 se propuso dar una nueva imagen al cine nacional, reuniendo a todos los grupos comprometidos en la producción cinematográfica, con el objeto de hacer un cine más digno y recuperar los mercados naturales que había perdido, además abrir otros nuevos.

Este llamado del Estado fue a los directores nuevos y viejos con el solo requisito de tener talento y sensibilidad. Se llamó también a los sindicatos para lograr una armonía que trajera como consecuencia un auge económico. (**)

Durante este sexenio surge un movimiento llamado Nuevo Cine Mexicano, el Estado adquiere los Estudios Churubusco que se convierten en productores de películas. (***)

En 1971 debutan trece nuevos directores, participantes algunos de ellos en el Primer Concurso de Cine Experimental de --

- | | | | |
|-------|------------------------|----------------|------------|
| (*) | GARCIA RIERA, Emilio | <u>Op.Cit.</u> | p. 296 |
| (**) | SHOIJET WELTMAN, Celia | <u>Op.Cit.</u> | pp. 99-136 |
| (***) | GARCIA, Gustavo | <u>Op.Cit.</u> | pp. 23-37 |

1964, podemos citar a Alberto Isaac, Luis Alcoriza, Felipe --
Cazals y Humberto Hermosillo.

Se fortalece la base cultural del cine con la reconstitu--
ción de la Academia Cinematográfica (1972) encargada de premiar
las mejores películas.

En 1973 se ideó un sistema de paquetes para favorecer a --
los trabajadores de la Industria, siendo éstos coproductores de
las cintas en que laboraban.

En 1974 Guillermo Calderón realiza la película Bellas de
noche que serviría de modelo hasta nuestros días, del cine de -
ficheras de pronta y segura recuperación.

En el mismo año un grupo de directores constituye la coope--
rativa DASA (Directores Asociados, S.A.), algunos de sus socios:
Raúl Araiza, Hermosillo, Estrada, Alberto Isaac, Gonzalo Martí--
nez, Sergio Olhovich, Julián Pastor y Juan Manuel Torres, que -
producen filmes con el Estado.

Se inaugura la Cinoteca Nacional dependiente de la Dirección
General de Cinematografía, con lo que el Estado aumentó su con--
trol, a la difusión y conservación del material filmico.

En 1974 se funda CONACINE, S.A. de C.V. y en 1975 CONACITE
I y II. Compañías creadas por el Estado para hacer sus propias
películas. La primera realizaría películas con un presupuesto
alto y la segunda haría películas con el STPC sin mucha preten--
sión. En cuanto a CONACINE II trabajaría con el STIC en los Es
tudios América adquiridos en 1975 por el Estado.

El Centro de Capacitación Cinematográfica (escuela para la

capacitación de profesionales de la comunicación en especial - cine y T.V. empieza sus actividades. (*)

También se funda el Centro de Producción de Cortometraje.

Se establece una pugna entre los proyectos propagandísticos del Estado y los comerciales de los productores particulares. (**)

Y en 1975 en un desayuno efectuado en "Los Pinos" los productores privados fueron invitados a dejar de producir por lo que, al final del sexenio se habían filmado sólo 38 películas, la mitad del año 1970, en que se hicieron 78.

Algunas de estas cintas las produjeron compañías privadas, que dependían del gobierno y que hacían un cine de acuerdo a su política, las productoras: Marte, Marco Polo, Alpha Centaury y Escorpión. Recordamos Muñeca reina, Sergio Olhovich (1971), Mecánica Nacional, Luis Alcoriza (1971), Aquellos años, Felipe Cazals (1972).

En este sexenio se permitió la crítica a funcionarios - menores o de sexenios pasados en los filmes. A pesar de la estatización del cine, se tocaron todos los temas.

Emilio Garcia Riera señala el período de 1975 a 1977 como el mejor de la historia del cine nacional. Un acierto fue incorporar las cintas independientes al sistema, que sirvieron de apoyo al discurso gubernamental. (***)

Rodolfo Echeverría Alvarez, Director del Banco Cinematográfico respaldó a los nuevos cineastas, y a algunos buenos elemen

(*) SHOIJET WELIMAN; Celia Op.Cit. pp. 23-37

(**) GARCIA, Gustavo Op.Cit. pp. 23-37

(***) SHOIJET WELIMAN, Celia Op.Cit. pp. 99-136

tos de otras épocas: Emilio Fernández, Julio Bracho, Alejandro Galindo, Roberto Gavaldón, etc.

René Cardona padre e hijo participaron activamente durante el sexenio, en varias cintas coproducidas por el Estado.

Muchos documentales de largometraje y cine independiente pertenecen a esta administración: Los otros niños, Arturo Ripstein (1974). Lecumberri, del mismo director (1976). Ronda revolucionaria, Carmen Toscano de Moreno Sánchez (1976). El largometraje Etnocidio: notas sobre el mezquital, Paul Leduc (1976) y las cintas independientes El cambio, de Alfredo Joskowicz --- (1971). Caminando pasos...caminando de Federico Weingartshofer (1976), son algunos de los ejemplos. (*)

En el Centro de Producción de Cortometraje, la UNAM y los grupos independientes filman un cine diferente y digno: Quizá - siempre si me muera, Federico Weingartshofer(**) (1970) Atenancingo, Eduardo Maldonado (1973), Apuntes, Ariel Zúñiga (1974), De todos modos Juan te llamas, Marcela Fernández Violante (1974), Una y otra vez, Eduardo Maldonado (1975).

En el terreno de la exhibición se le destinaron algunos cines a las cintas mexicanas, antes sólo para estrenos de películas extranjeras: el cine Diana, el cine Latino, así mismo se liberó el precio tope de la entrada a los cines.

Hay algunas opiniones que durante este sexenio se hicieron películas muy costosas, también que fueron las mejores películas del cine mexicano, entre ellas se cuentan: El jardín de la tía - Isabel, Felipe Cazals (1971), Los cachorros (1971), Jory (1972), Cinco mil dólares de recompensa de Jorge Fons (1972), El castillo de la pureza, Arturo Ripstein (1972), El señor de Osanto, Jaime -

(*) GARCIA RIERA, Emilio Op.Cit. pp. 313-314

(**) Algunos libros registran el nombre de Weingarsthofer.

Humberto Hermosillo (1972), El santo oficio, Arturo Ripstein -- (1973), El cumpleaños del perro (1974) y La pasión según Berenice (1975) de Jaime Humberto Hermosillo, Foxtrot, Arturo Ripstein (1975), Canoa (1975) y El apando (1975) de Felipe Cazals. Además otros directores realizaron cintas que interesaron al público: Alberto Isaac, El rincón de las vírgenes (1972, Tívoli (1974) Cuartelazo (1976). Juan Manuel Torres, La otra virginidad (1974) y La vida cambia (1975), Julián Pastor Récodo de purgatorio -- (1975), producido por el CUEC. Actas de Marusia (1975) dirigida por Miguel Littin.

Debutan en esos años: Gabriel Retes, con Chin chin el teporocho (1975), Jaime Casillas con Chicano (1975), Raúl Araiza con Cascabel (1976), Héctor Ortega con La palomilla de rescate (1976).

Otros debutantes fueron Rafael Villaseñor, Jorge de la Rosa, Adolfo López Portillo, Fernando Rey y Rubén Broido. (*)

Al margen de esta producción surgió otra llamada "pirata", porque burlaba obligaciones con los sindicatos. Estos filmes -- se hicieron generalmente en las fronteras, con problemas sobre -- chicanos y destinados a los mercados de habla hispana del sur -- del vecino país. (**)

La distribución de las películas mexicanas fue a través de sus tres compañías PELNAL (Películas Nacionales, S.R.L. de I.P. y C.V.), CIMEX (Cinematografía Mexicana Exportadora, S.R.L. de I.P. de C.V.), PELMEX (Películas Mexicanas, S.A. de C.V.). Estas compañías también sufrieron cambios en su estructura y funcionamiento, que reactivaron a la industria al mejorar las cintas se abrieron nuevos mercados, pero la economía del cine siguió en --

(*) ibidem . pp. 297-303

(**) ibidem p. 314

descenso al no afectarse la distribución del peso en taquilla. (*)

En estos años la televisión privada empezó a producir películas para cine. De los cómicos del teatro de revista sólo Cantinflas seguía vigente y filmó algunas cintas. El cine de luchadores hizo 36 películas en 1975 y ninguna en 1976.

Algunos cantantes como Vicente Fernández, Cornelio Reyna y José José también filmaron películas en este sexenio.

En esta gestión trabajaron 139 directores de los cuales 71 de ellos lo hicieron para el Estado y la Industria privada. (**)

De los 636 millones que invirtió el Estado en el cine en esta administración sólo se recuperaron 401. (***)

Nunca antes se había hecho tanta promoción y publicidad al cine mexicano, se organizaron festivales en los Estados con la asistencia de las estrellas y el cine nacional estuvo presente en todos los certámenes internacionales.

Esta fue una panorámica del cine nacional en los años 70-76, en que se hicieron películas con un gran deseo de hacer un cine mejor y cambiar la temática de las cintas nacionales, es probable que uno de los factores por el que la Industria no se consolidó, fue por la política que se siguió y los celos que provocó, dando lugar a envidias y bloqueos. El apoyo se centró en unos cuantos, todos del mismo grupo, lo que ocasionó una élite de noveles directores (aunque muy buenos) y actores, que por

(*) SHOIJET EELTMAN, Celia Op.Cit. pp. 99-136

(**) GARCIA RIERA, Emilio Op.Cit. p. 314

(***) SHOIJET WELTMAN, Celia Op.Cit. pp.99-136

principio desechaban todo lo que no pertenecía a su clan. Adolecía de arrogancia y petulancia, chocante y discriminativa, que dañó profundamente los deseos de Echeverría de "curar" el cine nacional. Nadie lo ayudó verdaderamente a solucionar los problemas y todo su trabajo y esfuerzo se perdió sin lograr mejorar la cinematografía mexicana. (*)

No obstante se obtuvieron muchos logros:

- El ingreso de nuevos cineastas, productores, directores y actores.
- Una apertura en la censura.
- El apoyo de las escuelas de cine y a los centros documentales.
- Respaldo a las cintas mexicanas, asignándoles cines de primera para su estreno.
- Recuperación de los públicos y mercados perdidos, etc.etc.(**)

4.- El cine durante el gobierno del presidente José López Portillo.

Al principio de esta administración una gran esperanza en la recuperación económica y social animaba a los mexicanos. Al tomar posesión de la presidencia el Lic. José López Portillo, -- en un discurso pide perdón a los pobres, por no poder remediar sus carencias y tener más que ellos.

El nuevo gobierno propuso el Plan Global de Desarrollo, -- siendo una prioridad el bienestar público, que no se cumplió -- por la crisis financiera que atravesaba el país. Entre otras -- causas como consecuencia del enfrentamiento del gobierno y la iniciativa privada, la devaluación del peso al final del sexe-

(*) GARCIA RIERA, Emilio Op.Cit. pp. 295-318

(**) SHOIJET WELTMAN, Celia Op.Cit. pp. 99-136

nio, y la política antimperialista y tercermundista del gobierno anterior.

La nueva actitud era una reconciliatoria con los empresarios para enderezar la política exterior e interior. El plan se dividió en tres períodos bienales: dos de recuperación, dos de consolidación y dos de crecimiento.

Los dos últimos no se lograron, ocasionando la fuga de capitales y la devaluación del peso ya castigado a finales del sexenio anterior.

El desprestigio del gobierno era total, recurriéndose a medidas estratégicas como la nacionalización de la banca y el control de cambios que aumentó la desconfianza de la derecha y la simpatía de los partidos de izquierda.

En este sexenio se apoyó la música, el teatro, la pintura, se creó un organismo para promover la cultura Fonapás, pero en general casi todos los espectáculos que apoyó el Estado por éste y otros medios fueron de orden elitista sin alcanzar nunca a las masas. (*)

Se fortalecieron los intereses privados de la distribución y exhibición, "descongelándose" los precios de entrada a los cines que dejaron de ser de segunda y tercera corrida para convertirse en salas de estreno.

Películas Mexicanas, cuyos socios mayoritarios eran productores privados, aumentó sus ganancias a más del doble, favoreciendo el retorno de la industria del cine a manos privadas. (**)

(*) ibidem pp. 136-196

(**) GARCIA RIERA, Emilio Op.Cit. pp. 323-324

Al frente de la dirección de Radio, Televisión y Cinematografía (R.T.C.) fue nombrada la Sra. Margarita López Portillo hermana del presidente, designación nefasta para la Industria, por su total desconocimiento del medio, su despliegue de autoridad y su poco amor a los medios de comunicación en especial al cine. Los adelantos logrados en el sexenio anterior, sobre todo en la inyección de nuevos directores y temática, se frustraron, bloqueando a los cineastas debutantes, estableciendo un sabotaje en la exhibición de sus películas a pesar de su éxito en taquilla.

La errónea coproducción y contratación de artistas y directores extranjeros para cintas costosas que no tuvieron el éxito - previsto como Campanas rojas, Serguei Bondarchuk (1981) y Antonieta, Carlos Saura (1982), ningún beneficio reportaron a la cinematografía mexicana y sí una gran inversión. (*)

Los medios de comunicación fueron afectados con el nuevo gobierno, la Reforma Administrativa, aconsejaba no duplicar funciones, sustituyéndose las direcciones de Radiodifusión y de Cinematografía por la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía, dependiente de la Secretaría de Gobernación.

Una de las primeras acciones fue remover a los funcionarios anteriores que todavía ocupaban algunos puestos y sustituirlos por nuevos. Estos nombramientos eran transitorios, de lo que se trataba era desbaratar "el aparato cinematográfico echeverrista".

Se implantaron una serie de medidas económicas de acuerdo a la crisis por la que atravesaba el país, y a medidas dictadas por el Fondo Monetario Internacional, (limitar el gasto público) ajustando a siete millones de pesos la inversión a películas producidas por el Estado.

(*) ibidem p. 324

La nueva administración pide a la iniciativa privada su ayuda, a unir esfuerzos para hacer cine. (*)

A principios del sexenio se disolvió una de las compañías estatales CONACITE I y en 1978 desaparece el Banco Cinematográfico, los créditos para el financiamiento de las películas los otorgan las exhibidoras con adelantos en efectivo, ocasionando el cine barato que priva en la actualidad.

Se trata de dar fin al Centro de Capacitación Cinematográfica. (C.C.C.), sin lograrse este objetivo, gracias a la protesta de funcionarios y alumnos que impiden esta arbitrariedad.

En 1979 se acusa de fraude a diez funcionarios cinematográficos del régimen anterior, a los que no se les puede probar nada. Es sólo una maniobra para acabar de una vez por todas con los comprometidos con el cine de la pasada administración. (**)

El público hispano de E.U.A. aseguraba en 1981 el 75% de los ingresos de la producción privada, ocupando los asistentes de la República Mexicana un segundo lugar. (He aquí un factor para la producción del cine de chicanos y espaldas mojadas). (***)

El intento de los funcionarios del nuevo régimen de regresar al cine familiar no se llevó a cabo y en su lugar los productores privados, filmaron un cine de ficheras, prostitutas, desnudos, palabrotas, mojados, etc., con el que tenían asegurada su inversión y ganancias; aumentando la producción que había decrecido en los años anteriores. (****)

- (*) SHOIJET WELTMAN, Celia Op.Cit. pp. 136-193
 (**) ibidem pp. 136-193
 (***) GARCIA RIERA, Emilio Op.Cit. p. 324
 (****) SHOIJET WELTMAN, Celia Op.Cit. pp. 136-193

Algunas de estas películas: Las del talón, Alejandro Galindo (1977), Noches de cabaret, Rafael Portillo (1977), Las golfas del talón, Jaime Fernández (1980), Las cabareteras, Icaro Cisneros (1980), Burdel, Ismael Rodríguez (1981), etc.

En 1977 el Estado realiza 45 cintas con CONACINE y CONACITE I y II; algunas con lo que quedaba de los directores del cine de autor. El lugar sin límites, Arturo Ripstein (1977), Los indolentes, Pepe Estrada (1977), La güera Rodríguez, Felipe Cazals (1977).

Con los cambios administrativos, en 1978 la producción Estatal decrece. Televisine la compañía fundada por Televisa, produce un cine para toda la familia, que después de Nora la rebelde de Mauricio de la Serna (1979) (de poco éxito en taquilla), diversifica su producción.

En 1979 a 1982 esta compañía produjo 43 cintas, muchas fueron coproducciones con España, en estas películas se dio publicidad y fabricaron estrellas, producto de la televisión.

Otras películas realizadas por el Estado en este sexenio: - La mujer perfecta, Juan Manuel Torres (1977), Flores de papel, Gabriel Retes (1977), Llovizna, Sergio Olhovich (1977). Rafael Corkidi filma Deseos (1977). El español Antonio Ezeiza dirige Complot mongol (1977), Carlos Enrique Taboada La guerra santa (1977), Juan Ibañez A fuego lento (1977) y Divinas palabras (1977). Alberto Bojorquez Adriana del Río, actriz (1978) y Retrato de una mujer casada (1979). El infierno de todos tan temido, Sergio Olhovich (1979), Misterio, Marcela Fernández Violante (1979), El oficio de las tinieblas, Archibaldo Burns (1979), - - Para usted jefa, Guillermo Murray (1979). Raúl Zermeño, Luis -- Mandoki y Alejandro Tavera, los episodios, Mundo mágico (1980) y Alfredo Joskowicz El caballito volador (1982).

Con la situación de la Industria, el cine independiente sobresalió, se hicieron más de cien películas entre largos y mediodiosmetrajes en esta administración que no sólo igualaron sino que superaron la producción Estatal. Este cine se realizó con escasos medios económicos y ninguna garantía para su exhibición, demostrando la vocación de sus realizadores: Jaime Humberto Hermosillo, Las apariencias engañan (1977), María de mi corazón (1978), Confidencias (1982). Alfonso Arau, Mojado power (1979), Jorge Fons, Así es Vietnam (1979) documental de largometraje y Alberto Isaac, Tiempo de Lobos (1981). (*)

Documentales de largo y mediodiosmetraje con temas de los sucesos centroamericanos de la época, vistos desde la izquierda: Historias prohibidas de Pulgarcito, Paul Leduc (1979), Nicaragua, Bertha Navarro (1979), El amanecer dejó de ser una tentación, Miguel Necochea (1979), Jubileo, Rafael Castanedo (1979), Laguna de dos tiempos, Eduardo Maldonado (1982).

Documentales con temas indígenas, de crítica social y política, otros de lucha feminista: Vicios de cocina, Beatriz Mira (1978) realizado por el CUEC. Nicolás Echeverría María Sabina, mujer espíritu (1978) y Tesguinada, semana santa tarahumara (1979), La indignidad y la intolerancia serán derrotadas, Alberto Cortés y Alejandra Islas (1980), La tierra de los tepehuas, Alberto Cortés (1982).

Ariel Zúñiga realiza dos largometrajes independientes, Anacrusa (1978) y Uno entre muchos (1981), su tratamiento del tema y el manejo del tiempo le merecieron elogios de la crítica. Federico Weingartshofer Bajo el mismo sol y sobre la misma tierra (1979) y Raúl Kamffer, Ora sí tenemos que ganar (1980).

Destaca el debut en largometraje de José Luis Agraz con la cinta independiente Nocaut (1982). Otro debutante Alejandro Peñalayo que realizó La víspera (1982). También filman operas primas:

(*) GARCIA RIERA, Emilio Op.Cit. pp. 334-337

Benjamín Cann, Felipe Casanova, Angel Madrigal y Ludwik Margules

Los estudiantes egresados del CUEC y del Centro de Capacitación Cinematográfica realizan largos y mediometrajés. Surgieron en este sexenio alrededor de 16 directoras en el cine independiente: Bertha Navarro, Alejandra Islas, Rosa Ma. Fernández, Milva Piazza, Adriana Contreras y otras. En el cine industrial tres: Marcela Fernández Violante para el Estado e Isela Vega y la India María en el cine industrial.

En la producción privada hicieron su debut como directores - varios jóvenes relacionados con la Industria, principalmente familiares de los pioneros: Pedro Galindo III, Rafael Baledón Jr., Edgardo Gascón, Rafael Portillo Jr. También algunos actores: Jaime Fernández, David Reynoso, Eric del Castillo, José Loza, Mario Cid, Roberto Gomez Bolaños y algunos más.

Dirigen también Emilio Fernández, Roberto Gavaldón, Alejandro Galindo, Juan Orol, René Cardona, Tito Dávison, Julio Bracho, Julián Soler, Miguel Morayta, Rogelio A. González, Alberto Mariscal, Rafael Baledón, José Bolaños, Miguel Delgado, Gustavo Alarista, Gilberto Gascón e Ismael Rodríguez, Mario Hernández, Alfredo Gurrola y Francisco Guerrero.

El número de actores que realizaron películas tanto privadas como independientes fue alrededor de 200.

Otras coproducciones además de las citadas anteriormente: - El recurso del método, Miguel Littin, cinta de CONACINE en coproducción con Francia y Cuba, Oro rojo (1978) México y España, - Manaos (1979) México, España e Italia, ambas del director Alberto Vázquez Figueroa. La viuda de Montiel (1979) también de Littin, coproducida por México, Venezuela, Cuba y Colombia y Alsino y el condor (1981) del mismo director, coproducida por México, Cuba y Costa Rica. (*)

(*) ibidem pp. 340-346

Eréndira, Ruy Guerra (1982), una coproducción franco-mexicana-alemana.

René Cardona hijo, filma tres cintas en las que participaron como productores: él mismo, el Estado y extranjeros: Triángulo de las Bermudas (1977), Ciclón (1977) y Guyana, el crimen del siglo (1978).

Alfredo Zacarías, coproduce con Estados Unidos: Las abejas asesinas (1978) y Juan López Moctezuma también con Estados Unidos Trampa nocturna (1982). (*)

El cine en general, pero especialmente la producción privada, se caracteriza en los años 76-82 por su baja calidad.

Dada la mediocridad del medio, muchos directores del sexenio anterior se vieron obligados a realizar un cine comercial, en desacuerdo con sus ideales y forma de pensar, como el caso de Felipe Cazals con la cinta Rigo Tovar (1980).

El Estado realiza costosas coproducciones en las que invirtió fuertes sumas de dinero sin ningún beneficio.

La producción de cine independiente conserva su dignidad y da una esperanza al cine mexicano.

El sexenio culmina con una catástrofe: el incendio de la Cineteca Nacional ocurrido el 24 de marzo de 1982, cuya causa aparente fue un descuido, perdiéndose un valiosísimo acervo filmico, de películas y documentos que integraban la historia del cine nacional y una considerable cantidad de cintas de la cinematografía mundial.

(*) ibidem pp. 346-347

II C I N E EXPERIMENTAL

A. DEFINICION DEL CINE EXPERIMENTAL.

Para que el cine esté al servicio de las masas es necesario liberarlo de los monopolios, sindicatos y grandes trusts en que se encuentra atrapado casi desde sus inicios. Es por esto que el cine independiente, el cine experimental, el tercer cine, etc. tienen tanta importancia al intentar servir a la sociedad como un vehículo para expresar sus inquietudes, sus carencias, sus anhelos...

La producción cinematográfica está sujeta a un sinnúmero de intereses de todo tipo como son la distribución, exhibición y consumo del material fílmico.

Sin embargo continuamente surgen cineastas en todo el mundo que se enfrentan a estos sistemas y ensayan nuevos caminos produciéndose un cambio en todos los niveles. (*)

El discurso del cine experimental es muy diferente al discurso de otra clase de cine aún cuando se trate del cine de underground, de vanguardia, de grado cero, o el poético de Pasolini.

Estos tipos de cine tratan de romper con la realidad que propone el cine convencional, valiéndose de imágenes y sonidos que producen este efecto.

Cuestionan, además, las leyes de la percepción y revolucio-

(*) FELDMAN, Simón La realización cinematográfica, pp. 15-16

nan la creencia que las imágenes deben tener una sucesión lógica, revolucionando también el tratamiento de los planos.

El cine convencional al servicio de los intereses a que sirve está impedido, el experimental si es una protesta anticonsumista.

Toda clase de experiencias son realizadas en cuanto anécdotas y movimientos de cámara; su máximo exponente es Jonas Mekas (lituano, poeta, editor del Magazine Film Culture y fundador -- del New American Cinema Group).

El cine experimental establece una relación cámara sujeto, - sobre sujeto filmado.

La cámara escudriña, descubre y materializa los ideales artísticos revolucionarios, cumpliendo con los postulados que -- acerca del arte expusieron Hegel, Nietzsche y Marx.

En la imagen de armonía realizada, el espectador creador de arte, descubre nuevas formas de percepción. (*)

El cine experimental es un cine diferente que rompe con las reglas de la cinematografía: la organización visual y la organización narrativa. Las que a su vez contemplan elementos como son cámara, escenografía e iluminación la primera y guión, montaje y estilo la segunda.

Este cine, juega con las leyes convencionales de la cinematografía para encontrar nuevas formas de expresión. (**)

Emilio García Riera al hablar del cine experimental piensa

(*) AYALA-BLANCO, Jorge Falaces fenómenos fílmicos Tomo 2. pp.223-238

(**) Entrevista con Miguel Barbachano. Julio/1986, realizada por Elsa Cárdenas.

que nadie lo pueda definir con exactitud, se supone que es un cine en la busca de nuevos caminos. Pero nuevos caminos ¿en qué orden?: en realidad cada personalidad, cada nuevo director que tiene algo original que decir en la medida que es él mismo, está experimentando a expresarse a través de un lenguaje que es el cine o de una escritura para decirlo así, de un estilo; para resumir entonces, ya es una experiencia.

Ahora se suele pensar en experimental en el orden técnico, o sea, buscar nuevos caminos técnicos, nuevos caminos en la utilización de los medios técnicos del cine, y ahora ya habría que decir medios técnicos y tecnológicos porque la tecnología ya está muy incorporada, no lamentablemente en México, pero sí en los Estados Unidos por ejemplo, a la realización cinematográfica.

En ese sentido las búsquedas de orden técnico formal podrían ser vistas como experimentales, ahora eso puede ocurrir en el cine, en cualquier tipo de cine: en el cine industrial, en el cine más convencional o en el cine más marginal e independiente. Aunque tampoco es exactamente lo mismo independiente que marginal; pero seguramente la confusión viene de identificar, creo que equivocadamente lo independiente con lo experimental, o sea que pueda haber cine independiente que no contenga en absoluto experimentación y eso en la mayoría de los casos es lo que ocurre, y puede haber un cine experimental, que no sea independiente, o que lo sea. (*)

Un investigador de la cineteca opina: "Que no existe una teoría definida acerca de lo que es cine experimental, que cada quien lo utiliza como quiere, como creé que es, o le conviene".

El cine experimental lo determina la forma, el lenguaje cine

(*) Entrevista con Emilio García Riera. Julio 12/86, realizada por Elsa Cárdenas.

matográfico y el manejo del tiempo.

La soga de Alfred Hitchcock, fue experimental en cuanto fue una secuencia, pues los cortes se hacían sobre la espalda de -- los actores.

El cine húngaro maneja grandes espacios abiertos, Harson su director más característico, se inclina a la experimentación.

En el Tercer Concurso de Cine Experimental la cinta Calacán maneja máscaras, su línea argumental es convencional pero experimental con el manejo de cámara y tiempo.

Les Blancs, norteamericano, realiza cortometrajes independientes Garlic as good as ten mothers es experimental, este realizador se distingue porque hace filmes experimentales y es independiente. (*)

Al preguntarle a García Riera a quienes consideraba como representantes del cine experimental a nivel mundial, de todos -- los tiempos, dijo: "desde luego Griffith sin duda fue el que experimentó todo, el que inventó la sintaxis cinematográfica tal como la conocemos y de hecho fue el gran experimentador, después Orson Wells. No sé a quien más, así de una importancia, en cierta medida Eisenstein, que siguió la pauta de Griffith, claro que Eisenstein al mismo tiempo que Dziga Vertov, Vasevolod Pudovkin, Alexandro Dovyenko. Digamos que Eisenstein como el más conspicuo representante del nuevo cine socialista soviético.

En la actualidad, quien despertó un interés y un sentido de emulación fue el francés Jean Luck Godard, pero y francamente -- no creo que influyera tanto, como para encaminar el cine por -- otra vía. Sino que el cine ha vuelto a la narrativa tradicional

(*) Entrevista con Samuel Larson, investigador de la Cineteca Nacional realizada por Elsa Cárdenas.

Julio 18/86.

y los experimentos de Godard y de quienes lo siguieron, como que ya quedaron un poco "demodés" (pasados de moda)". (*)

B. CINE EXPERIMENTAL Y CINE INDEPENDIENTE

La mayoría de los públicos tienen una idea bastante convencional con referencia al cine basándose principalmente en su papel de espectadores y de lectores de notas y revistas de cine, creen que es un espectáculo cuyo fin es entretener y pasar el rato.

Sólo una pequeña parte de la población tiene acceso a un cine distinto, no es el que se exhibe por los canales comerciales, sino que tiene una visión distinta: el de las películas experimentales, educativas, independientes, políticas, etc., que al pasar por los canales mencionados son estrangulados económicamente, o por la censura.

La producción cinematográfica precisa de grandes capitales, por lo que producción individual es poco común, se necesitan grupos financieros para realizar los filmes que a su vez se relacionan con otros grupos para su exhibición, lo que ha dado lugar a grandes monopolios, sobre todo de los países desarrollados que controlan la producción mundial.

Estos grupos precisan de la recuperación de su inversión para lo cual, producen historias para todo público, que no lastimen susceptibilidades y no aborden problemas complicados.

La evolución del público ha hecho que películas inusuales, es decir, no convencionales sean exhibidas por compañías internacionales con el objeto de satisfacer a este público y de recuperarle para el sistema. (**)

(*) Entrevista con Emilio García Riera. Julio 12/86, realizada por Elsa Cárdenas.

(**) FELIMAN, Simón Op.Cit. pp. 61-62-63.

El cine experimental se hace generalmente fuera de la Industria, (por ser poco factible que ésta acepte fórmulas no probadas o que representen un peligro para su recuperación) de los canales industriales, de los sindicatos, y que además pretenden ser un experimento fílmico en cuanto a técnica y temática. (*)

El cine experimental es una manifestación artística que cualquier persona que cuenta con los medios, (es decir, una cámara por ejemplo de super-ocho, o una simple cámara para fotografiar, cine amateur) lo puede ejecutar.

Puede ser simplemente un padre que quiere filmar el cumpleaños de su hija, y que no conoce absolutamente nada de cine, - está haciendo cine experimental, está realizando un experimento con un medio de comunicación.

Claro está, que esta clase de cine experimental la podríamos considerar, en el primer escalón de la experimentación.

Un segundo nivel de cine experimental sería aquel, en que un grupo muy concreto de jóvenes que están en diversas escuelas de cine, que obviamente están ansiosos de aplicar en la práctica todo lo que aprendieron, consiguen una cámara de 16 mm. y hacen una película de unos cuantos minutos en la que cuentan una pequeña anécdota o un problema social.

Un tercer nivel sería aquel en que este mismo pequeño grupo, quiere hacer algo más formal, no tiene el dinero para realizarlo, de alguna forma obtiene un financiamiento y realiza una película con el afán de que ésta sea tan buena que pueda entrar en el circuito comercial.

Existe todavía otro grupo dentro de este cine de experimentación y es aquél que realiza un cine de búsqueda, un cine diferen

(*) Entrevista con Rafael Aviña. Investigador de la Cineteca Nacional.

te ya sea en cuanto a temática o en cuanto a técnica, juega con los tiempos, con el montaje, con la cámara, los encuadres, la iluminación, etc.

Ahora bien, estos realizadores experimentales en un momento dado, al encontrarse ya maduros, en conocimientos y en la técnica y el lenguaje cinematográfico se integran a pequeños grupos de realizadores independientes que conocen el manejo de una buena producción, pero que no tienen dinero, y con un presupuesto muy bajo llegan a realizar espléndidas películas como Reed México Insurgente de Paul Leduc y La vispera de Alejandro Pelayo.

Este escalón es la frontera del cine independiente y el cine comercial. (*)

En los años veinte un poco antes del cine sonoro, se desarrollaron movimientos de experimentación cinematográfica reacción de los intelectuales de la época contra la producción de series y melodramas filmicos.

Introdujeron al cine las inquietudes de otras artes: pintura, literatura, poesía, etc. y en que se habían producido movimientos como el surrealismo, el dadaísmo, etc.

Se realizan en una época en que todavía un grupo de amigos los puede financiar, algunas de estas películas, son hoy en día una muestra del cine universal.

Un perro andaluz es una de ellas, realizada en tono dramático por Luis Buñuel, el montaje de las escenas es aparentemente absurda, en ocasiones es simbólica, pero sobre todo rompe con el conformismo expresivo del cine de esa época. Entreacto de René Clair, película en tono satírico y burlesco.

(*) Entrevista con Manuel Méndez. Investigador Cinematográfico. Agosto/1986 realizada por Elsa Cárdenas.

Ambas dejan volar la imaginación en la asociación de imágenes, sin ningún tabú.

Estas corrientes vanguardistas, experimentales e independientes, tienen gran importancia en el desenvolvimiento creativo del arte cinematográfico. (*)

Al lado de las grandes producciones tenemos las películas de costo relativamente bajo, casi siempre se trata de películas de denuncia o indagación de problemas cotidianos, producidos por jóvenes y cuyos públicos también son jóvenes no conformistas que de alguna forma tratan de transformar la realidad.

Este cine adopta generalmente el formato de 16 mm. y se exhibe fuera de los circuitos formales. Aunque su intención es dirigirse a las grandes masas, sólo alcanza pequeños grupos, como consecuencia de la manera en que está organizada la exhibición y también porque el público ya está habituado al cine superficial y de entretenimiento.

No obstante, entre las grandes producciones y el cine de denuncia existe una gama de valores que son expuestos por películas independientes o semindependientes y que son exhibidas comercialmente. Marcando un cambio, denunciando la realidad cotidiana y los problemas sociales de sus respectivos países. (**)

Después de la segunda guerra mundial empiezan a romperse las formas tradicionales de producción y rodaje.

(*) FELDMAN, Simon Op.Cit. p. 40

(**) ibidem pp. 47-49

Con la llegada de la televisión, las salas de cine se vacían y los productores de películas tienen que recurrir a sistemas espectaculares como el cinemascope, la tercera dimensión y las grandes superproducciones para la captación del gran público.

Resultando una división en la producción tradicional, surge el cine de autor y se liberan las formas de producción y realización; dentro de este cine tenemos la Nouvelle Vague, (nueva ola), el Cine Verdad o Cinema Verité y el Cine Libre, (Free Cinema).

A pesar de estos cambios, los sistemas de producción y distribución no cambian y continúan manejados por las grandes empresas. (*)

Mientras las grandes producciones como Cleopatra (1961-1963) emigran al extranjero y gastan 37'000,000 de Dls. se desarrolla paralelamente un cine independiente con las obras más vivas del cine norteamericano moderno.

En New York donde existe una antigua tradición de cine independiente, cristaliza el New American Cinema Group alrededor de la revista Film Culture, dirigida por Jonas Mekas. Firman un manifiesto para respaldar películas como Shadows (1960) de John Cassavetes que cuesta 15,000 Dls. y expone una interpretación improvisada libremente por los actores ante las cámaras a partir de una simple línea argumental.

(*) FELDMAN, Simon Op.Cit. p. 45

La Escuela de New York, además de crear obras valiosas ha creado la inquietud y ha hecho proliferar el cine independiente americano en todo el país. Se producen a mediados de la década de los sesenta, una gran cantidad de películas en variados formatos y las técnicas más diversas, especialmente en los focos - universitarios, en New York y las costas californianas.

Este movimiento se denomina Underground, por su carácter - marginal y semiclandestino y cuyo destino de exhibición serán - los cine-clubes y art-houses.

Esta estructura pre-industrial y anárquica será preservada por la organización a cuyo frente está Jonas Mekas, "Film maker's cooperative" que garantiza su difusión y distribución a través - de los canales underground, de donde sale el dinero que ayuda a la amortización de su producción.

Su carácter marginal y la falta de control oficial le dan - gran independencia creadora y explican las dificultades de un - análisis crítico pormenorizado. (*)

El cine independiente puede manejar experimentos fílmicos o no, referirse a un cine standard o lineal. Lo importante es que se hace fuera de los canales industriales. Intenta salirse de - las convenciones de los géneros y el tratamiento del filme es -- superior. (**)

El cine independiente guarda una distancia con el cine indus - trial en cuestión de sindicatos y canales de exhibición. En téc - nica son casi iguales.

Su temática es progresista y de vanguardia. No se sienten -- guardianes de una moral ramplona y tratan los temas objetivamente.

(*) GUBERN, Roman Op.Cit. pp. 130-133

(**) Entrevista con Rafael Aviña. Investigador Cineteca Nacional 18/Julio/86 realizada por Elsa Cárdenas.

Se identifica con los centros de enseñanza cinematográfica y el deseo de realizar un cine diferente, además con libertad. Libertad expresiva que no se encuentra dentro del cine comercial. (*)

1.- Características

Experimental sería aquel cine que trata de proponer nuevas formas y fórmulas. Difícilmente se puede adecuar el concepto, - lo que para algunos es experimental para otros puede ser cine independiente, militante, etc.

Experimental en México sería el realizado con grupos no -- comprometidos con la Industria, apoyados por STPC e IMCINE con el objeto de cambiar la temática, romper el aquilosamiento, ob -- tener un producto abajo del costo acostumbrado y así alentar a nuevos productores y valores a incursionar en la Industria. El producto obtenido cuenta con el apoyo oficial, de esta forma -- se puede exhibir y distribuir comercialmente por los canales -- oficiales. En México un clásico ejemplo de cine experimental -- es La fórmula secreta, Rubén Gámez (1964) no es lo que dice -- sino como lo dice. (**)

Independiente, sería el amateur y marginal no realizado -- dentro de la producción comercial. En México hablaríamos de -- aquel hecho fuera de la producción mexicana y sus aparatos.

(*) BARRIGA CHAVEZ, Ezequiel. El Cine Independiente en México
pp. 74-86-97-120.

(**) Entrevista con Roberto Jiménez. Investigador de la Cineteca
realizada por Elsa Cárdenas. 10/julio/86.

Por ejemplo en la década de los cuarenta y cincuenta, una película no efectuada con la participación del STPC y los sindicatos se consideraba al margen de la Industria, es decir, independiente. (*)

El cine experimental y el cine independiente tienen muchas semejanzas y algunas diferencias.

Al hablar de cine experimental y cine independiente estamos hablando de cine.

Tienen libertad a nivel de autor.

Los dos tienen restricciones a nivel de consumo y se liberan de los sistemas de producción, realización y distribución.

Cuentan con poco dinero para su realización y pueden utilizar equipo ligero y Staff reducido.

Se resisten al encasillamiento.

El cine experimental puede ser independiente de hecho lo es, el cine independiente puede ser experimental o no serlo.

El cine independiente ha rebasado el cine de búsqueda.

El cine independiente tiene una gran diferencia con el cine experimental sobre todo en el manejo profesional y técnico.

(*) BARRIGA CHAVEZ, Ezequiel. Op.Cit. pp. 50-53

CUADRO SINOPTICO

Cine Independiente

Cine Experimental

Semejanzas

- al hablar de él, hablamos de cine
- poco presupuesto
- libertad a nivel de autor
- restricciones a nivel de consumo
- se liberan de los sistemas de producción, realización y distribución
- pueden utilizar equipos ligeros y Staff reducido
- se resisten al encasillamiento

- al hablar de él, hablamos de cine
- poco presupuesto
- libertad a nivel de autor
- restricciones a nivel de consumo
- se liberan de los sistemas de producción, realización y distribución
- pueden utilizar equipos ligeros y Staff reducido
- se resisten al encasillamiento

Diferencias

- puede o no ser experimental
- rebasa el cine de búsqueda
- mejor manejo profesional y técnico
- se hace fuera de los canales comerciales

- es independiente
- trata de encontrar nuevas formas
- En el caso de los concursos en México, parte de su producción la respalda el Sindicato y los aparatos de cine del Estado.

2.- Cineastas

El nacimiento oficial del cine es el 28 de diciembre de 1895 en que los hermanos Lumiere (en Francia), realizaron las primeras proyecciones públicas, con un aparato inventado por ellos: el cinematógrafo. Las películas tenían una duración de un minuto y generalmente mostraban la realidad en movimiento.

Muy raramente usaron la ficción, es famoso un film con un pequeño "gag" que realizaron los hermanos Lumiere El regador regado.

Quien verdaderamente inicia el género de ficción es Méliès. Prodigioso e ilusionista de los teatros de variedades que -- quedó deslumbrado al presenciar el espectáculo de los Lumiere. Adquiere una cámara y comienza sus experiencias. (*)

George Méliès en 1897 construye un estudio, aborda el truco por accidente pero se hace especialista. Usó la fotografía -- compuesta, la exposición doble o múltiple, la mascarilla. Fue el primero que adaptó al cine las maquetas usadas en teatros y circos. Las tomas vistas a través de un acuario. Aumentó a siete -- el número de las exposiciones. Utilizó el travelling como un truco. Esos trucos se convirtieron después de él, en técnica cinematográfica.

Buscaba causar sorpresa, no un medio de expresión. Inventa -- las sílabas del futuro lenguaje. Su rasgo genial fue emplear en el cine la mayor parte de los medios del teatro: guión, actores, -- vestuario, maquillaje, etc. Adquisiciones que conserva el cine. Las obligaciones del cine mudo, le hacen inventar una actuación -- nueva para los intérpretes. También se vio obligado a combinar -- la escenografía teatral con la técnica particular de las telas -- pintadas para los estudios fotográficos.

(*) FELDMAN, Simón

Op.Cit.

p.26

Es el primero que hizo films cinematográficos con escenas artificialmente compuestas.

Tuvo la idea de producir cintas fantásticas o mágicas. En los comienzos del siglo XX, George Méliès salva al cine con su puesta en escena.

El estilo que adopta Méliès, lo conduce a crear un mundo fantástico e imaginario. Sus filmes, sobre todo si están coloreados a mano, son en esta temprana etapa del cine, un mundo maravilloso que tiene en sus manos los poderes y magia de la ciencia. Descubre un mundo nuevo, en donde se une la imaginación a un sentido muy agudo de lo real, a un gusto mecánico de la precisión y la exactitud.

Sólo en una ocasión en diez años, salió de su estudio e intercaló una gacetilla filmada en un escenario natural.

Méliès lo inventa todo, creyendo que son trucos. (*)

G.A. Smith (Inglés), en el año de 1900 junto con Williamson estaban en la vanguardia del arte cinematográfico.

Smith por su formación gustaba de los grandes planos, se dio cuenta que éstos no podían mostrarlo todo. Tuvo la idea de alternar planos generales y grandes planos en una sola escena.

Esta alteración de planos es el principio del corte. Smith crea la primera edición verdadera. Su descubrimiento fue de una importancia capital. (**)

(*) SADOUL, George Op.Cit. pp. 22-26-31

(**) ibidem p. 37

David W. Griffith (1875-1948). Además de actor, guionista, - descubridor de talentos, etc... descubre un nuevo lenguaje cinematográfico, hasta este momento tímidamente esbozado en las - - obras de algunos creadores. En su primera película, The adventures of Dolly (1908), utiliza por primera vez el flash-back o cut-back, escena que inserta en la acción principal, mostrando una - evocación o un recuerdo del pasado. En Balked at the altar (1908) comienza a utilizar el plano medio, y en The fatal hour (1908) - su noveno film utiliza por primera vez la acción paralela. Inventó el cross-cut y switch-back. (*)

Hasta 1911 parece haber tratado todas sus escenas en planos generales cercanos a los de Méliès. Su originalidad se manifiesta por su investigación en la edición alterna, pero no sin el -- corte de una misma escena en una serie de planos Corner in Wheat.

En 1911 su estilo sufre una transformación. En The lonedale operator, unió la edición alterna a un corte nervioso en el último minuto, bien ritmado utilizando fielmente los planos americanos y por excepción algunos grandes planos insertos.

Su genio se elabora en este tiempo y hacia 1912 experimenta su técnica y descubre innumerables talentos. (**)

El estilo de Griffith es una técnica inventada por él y consiste en el desplazamiento de los puntos de vista de la cámara - dentro de una misma escena. El film lo divide en secuencias y - no en escenarios o cuadros y cada secuencia en planos de diferente valor, especialmente planos americanos y primeros planos de - objetos (insertos).

Introduce también el primer plano del protagonista con in--

(*) GUBERN, Roman Op.Cit. Vol. I p. 117

(**) SADOUL, George Op.Cit. pp. 95-96

tención dramática, lo que constituyó un progreso en el arte del montaje.

Crea una gramática cinematográfica radicalmente nueva, comprende la potencia expresiva de las imágenes lo que puede resultar de su libre combinación que es el montaje. Aprovechó las ventajas de la profundidad de foco. Su colaborador, el operador de cámara Billy Bitzer, es pionero en el uso de la luz artificial, utilizó la iluminación dramática y de contraste, el contraluz y la luz lateral, el desenfoque como efecto artístico y combinó por primera vez la luz artificial y la luz natural.

Establecer todos sus hallazgos es interminable. En Ramona (1910) aparece el primer gran plano general de la historia del cine. También muestra su pericia en el manejo de las grandes masas.

En el terreno de la técnica narrativa, introduce una auténtica revolución expresiva con los desplazamientos del punto de vista de la cámara en el interior de una misma escena, para guiar el ojo del espectador. Los altos en el espacio y el tiempo a través del montaje.

Además de fragmentar las escenas en planos de diferente valor, utilizó para potenciar la selectividad del encuadre los caches, que al ennegrecer determinadas partes del fotograma, alteraban su proposición rectangular habitual. Este recurso sistemático que Griffith utilizó cayó en desuso al llegar el cine sonoro.

Se ha dicho que El nacimiento de una nación (1915) representó, además, el nacimiento del arte cinematográfico. Nunca el cine habrá abordado una narrativa tan larga y compleja (dos horas 45 minutos) ni expuesto tan ágilmente, ritmo y coherencia

narrativa. Llevó a cabo una síntesis de procedimientos ya inventados, pero los utilizó sistemáticamente, con un gran sentido de la funcionalidad expresiva y la economía narrativa. La película Intolerancia (1916) fue la primera película acronológica de la historia del cine. Ejerciendo una influencia que llegará al cine actual. (*)

En Intolerancia despliega en la batalla de Petersburgo un modelo del manejo de las muchedumbres y de amplitud. Emplea la ubicuidad. Hace alternar con arte consumado y nuevo los planos muy lejanos y los planos muy cercanos. En esta película en la introducción del final, se suceden en un orden que se hará clásico: -- Plano muy lejano en la llanura de la cabana solitaria, plano más próximo del exterior, vista general del interior, planos americanos de los diversos héroes, grandes planos de objetos.

Griffith respondía a los dirigentes de la Biograph, asustados de sus audacias alejadas de los convencionalismos teatrales: "Dickens escribía del modo como yo procedo actualmente, esta historia está en imágenes y es la única diferencia". (**)

Parece ser que en la escuela de Brighton, en Porter y en -- Zecca se hallan por vez primera las aplicaciones del primer plano, del montaje paralelo y de la cámara en movimiento. Pero aunque esto fuera cierto, todos los historiadores, están de acuerdo en que Griffith fue el primero en utilizar sistemáticamente estos recursos, creando un lenguaje de intención dramática. Es responsable de la sintaxis visual. Junto con Sennet y Thomas H. Ince forman el triángulo creador en el que se asienta la historia del cine -- norteamericano. (***)

- (*) GUBERN, Román Op.Cit. Vol. I. pp. 118-119-121-122-145-148-149-150.
 (**) SADOUL, George Op.Cit. p. 108
 (***) GUBERN, Román Op.Cit. p. 150 Vol. I.

Serguei Mijailovich Eisenstein arrancarfa al cine soviético de su fase adolescente para imponerlo como uno de los más avanzados del mundo.

Ingresa al Teatro Obrero de Proletkult en 1920 y su vocación experimental lo llevó a la realización de grandes audacias.

Es atraído por el realismo de la imagen cinematográfica, - bajo la doble influencia de Griffith y Dziga Vertov.

En 1924 rueda su primer largometraje La huelga por primera vez la masa y no individuos, protagonizan un drama cinematográfico. De sus experimentos crea una amalgama de realismo documental y metáforas simbolistas, (autoridad, cuadros y círculos= defensa). Esta simbología también se representa en colores: blanco= muerte y crueldad, negro= heroísmo y patriotismo.

El intelectualismo lo aplicó también en el montaje audiovisual, buscando una correspondencia paralela entre fluctuaciones de líneas melódicas de Prokofiev y el grafismo de sus encuadres.

En este filme marca un hito en la evolución estética del cine sonoro por su innovador montaje audiovisual y perfección formal. (*)

Alexandr Dovyenko. Talento creador y capacidad en el manejo de imágenes símbolos. (**)

Vosevolod Pudovkin emplea la ubicuidad creada por el montaje, característica del estilo de Griffith.

(*) ibidem Tomo I. pp. 209-217

(**) ibidem Vol. I. p. 219

Interviene como ayudante y actor de la película La hoz y el martillo (1921) de Vladimir Gardin. En 1922 se incorpora al Laboratorio Experimental de cine fundado ese año por Kulechov. Debutó como realizador con el cortometraje cómico La fiebre del ajedrez (1925) y el documental El mecanismo del cerebro (1925-1926) sobre las teorías de los reflejos condicionados de Pavlov.

En 1926 inicia su gran trilogía revolucionaria compuesta -- por La madre (1926) adaptando libremente la novela homónima de Gorki, El fin de San Petersburgo (1927) realizada para conmemorar el décimo aniversario de la revolución y la anticolonialista Tempestad sobre Asia (1928).

Las películas de Pudovkin se centran en el examen de la toma de conciencia política de sus personajes individualizados. A pesar de esta personalización, Pudovkin, que fue adelantado discípulo de Griffith en lo tocante a la técnica de las acciones paralelas, orquestó con frecuencia sus relatos individuales con -- grandes temas colectivos. Usa también metáforas visuales pero a diferencia de Eisenstein la integra de un modo realista en la acción.

Esta complejidad de la construcción era posible porque Pudovkin trabajaba, como Alfred Hitchcock o René Clair, sobre "guiones de hierro" minuciosamente preparados. Para Pudovkin, el montaje sobre todo de intención analítica, que descompone la escena en vi siones de sus componentes aislados, se establecía a priori, esto es, en el guión escrito.

Usó el montaje clásico, entendido como nueva adición de planos a la manera de Griffith, utilizado por Kulechov.

En 1931 se apodera del sonido con un gran entusiasmo experimental en La vida es bella que finalmente exhibió en versión muda,

también experimenta con el "primer plano del tiempo" (ralenti). En El desertor (1933) realiza cerca de 3,000 planos cifra desmesurada en relación con las otras películas sonoras.

En ella vuelve Pudovkin a los virtuosos efectos del montaje corto. (*)

Dziga Vertov.- Animado de un aliento renovador, se sitúa - la obra del documentarista Dziga Vertov un grande del cine soviético. Fundó en 1922 y dirigió el noticiario Kino-Pravda (cine verdad) en donde aplicó sus teorías extremistas del Cine-ojo, expuestas en unos manifiestos, cuya meta era desembarazar a la captación de imágenes de todos sus artificios para conseguir una inalcanzable objetividad integral, que creía posible debido a la inhumana impasibilidad de la pupila de cristal de la cámara. - Prohíbe todo lo que puede falsear la realidad bruta: guión, actores, maquillajes, decorados, iluminación. El Cine-ojo es más -- que una proposición técnica, una actitud filosófica ante el fenómeno cinematográfico.

Vertov se mueve en el terreno de la utopía intelectual, por que la intervención del realizador a través de la elección y del encuadre y los malabarismos del montaje, seleccionando y cortando planos, imprime un sentido (inconscientemente) a la realidad que maneja. Paralela a la noción de Cine-ojo, será la de Radio-oreja, (1925) cuya fusión audiovisual anticipa el cinema vérité redescubierto en Francia treinta y cinco años más tarde.

La influencia de Vertov en teoría y en la práctica del cine documental ha sido enorme, aunque sus películas parezcan hoy piezas de museo. (**)

(*) ibidem Vol. I pp. 144-206-207-214-217-278-331.

(**) ibidem Vol. I pp. 208-209.

Jean Eptein.- De la escuela impresionista, de origen polaco, Coeur fidele (1923) causa sensación por su estilo del nuevo lenguaje visual. (*)

Abel Gance.- Es quien después de Griffith hizo más por investigar los recursos del naciente lenguaje cinematográfico. En Napoleón (1923-1927) Gance dio rienda suelta a sus experimentos y utilizó el tríplico (o pantalla triple) para desplegar horizontalmente sus más grandiosas escenas. Empleó cámaras muy ligeras con motor de cuerda que permitían captar agitados encuadres subjetivos. (**)

Josef Von Sternberg (1926).- Su primer filme Sabation Hunter. Producción casi experimental, constituía en E.U.A. una rara excepción, es la clave de la estética y moral de Sternberg.

Estaba bajo la influencia directa de Kammerspiel, lo que le hizo abusar de la utilería o detalles simbólicos. (***)

Orson Wells.- Innovaciones técnicas: fotografía en claroscuro, escenografías con techo, empleo sistemático de la profundidad de campo, travelings desmezurados, búsquedas sonoras, todo esto en el Ciudadano Kane. (****)

En Sjöström introduce la novedad técnica de acumular una serie de flash-backs, que correspondían a diferentes versiones del mismo hecho, narrada por diferentes testigos. Técnica de narrativa fragmentada de encuesta policiaca, fue muy celebrada e imitada por aquel entonces y reactualizada genialmente en 1941 por el mismo en la cinta antes mencionada.

- | | | | |
|--------|----------------|----------------|--------|
| (*) | ibidem | Vol. I | p. 186 |
| (**) | ibidem | Vol. I | p. 186 |
| (***) | SADOUL, George | <u>Op.Cit.</u> | p. 201 |
| (****) | ibidem | | p. 238 |

Hasta la realización del Ciudadano Kane, utiliza la narración acronológica, con un aparente desorden narrativo, incorporando por primera vez al cine la relatividad temporal de Bergson. Esta cinta aprovecha la lección expresionista que Wells había -- aprendido por medio del teatro y el dominio del sonido de su etapa radiofónica. Notable fue su utilización sistemática de la -- profundidad de campo, sus personajes en primerísimo término y -- otros en el fondo de la escena, se obtenía una cierta distorsión de las imágenes, que acentuaba con otro recurso expresionista: la continua utilización de ángulos de cámara insólitos y enfáticos. El empleo de estos objetivos y de los ángulos lo obligó a introducir techos en los decorados contra la práctica habitual.

Todo esto no es absolutamente nuevo pero Wells hace una -- explotación sistemática de estos recursos utilizando hasta entonces con timidez el flash-back, montaje corto, el encadenado sonoro o los movimientos de grúa. Su estilo brillante, nervioso y -- efectista fue una síntesis magistral de dos aportaciones técnicas en apariencia antagónicas: el montaje-choque de Eisenstein y el -- plano secuencia con profundidad de Renoir y Wyler.

Desencadena además la cámara y obtiene una complejidad de estilo. Su obra es un reto a las responsabilidades expresivas -- del cine y un desafío a la limitación y rutina de los técnicos.

En El cuarto mandamiento (1942) no le asusta aguantar la -- cámara inmóvil, cuatro minutos durante una conversación entre -- dos personas.

Imprime en sus filmes un vertiginoso dinamismo con los movimientos de cámara y del montaje. Renuncia a los decorados del estudio en favor de los escenarios naturales. En el Proceso -- demuestra como el ojo de la cámara y el empleo de la luz es ----

capaz de transmitir la realidad y convertirla en una pesadilla - que disloca sus estructuras plásticas cotidianas. (*)

Jean-Luc Godard realizador de la nueva ola procede de las - páginas de Cahiers du Cinema entra en la producción Al final de la escapada (1959) cuyo título en francés es A bout de souffle - con Truffaut como co-guionista y Chabrol como consejero-técnico, nos proporciona un manifiesto en imágenes del nuevo cine francés. Es sobre todo un reto a las leyes de la gramática cinematográfica convencional, destruye la noción del encuadre entendido a la manera clásica, gracias a la fluidez de la cámara operada por -- Raoul Coutard, se valió de una silla de paralítico para lograr - mayor versatilidad en los travellings quebrando las leyes de con tinuidad del montaje, brincando las normas del raccord entre pla no y plano.

Su movilidad gráfica lo convierte en un filme antipintura, - antiacadémico, que trae al cine la novedad comparable a lo que - en otras partes supone la música atonal o el cubismo. Agresivo, insolente, salpica sus películas de citas literarias de sus auto res favoritos y chistes privados, sensitivo e irracionalista, - tierno y cínico. Con ello, rompe la sintaxis del cine tradicio- nal.

Destruir un lenguaje supone algo muy importante, esta ruptu ra, pulveriza la cohesión narrativa espacio-temporal, que el ci- ne había heredado de la tradición novelística. Sus películas se convierten en sucesiones de "momentos" que articulan su narrati- va o antinarrativa, esencialmente antipsicológica y ahistórica. Este lenguaje lo utiliza para exponer su propia visión del mundo.

(*) cfr. GUBERN, Roman Op.Cit. Vol. I. pp. 175-204-269-271-272-315-356
Vol.II. pp. 7-13, 41-59-62-63-82-113-
115-126-127-168-188-232-235

Visión caótica de un mundo sin sentido. Un mundo en descomposición, absurdo, hecho de fragmentos inconexos, momentos plásticos, desligados, etc.

Se subleva contra la noción clásica del argumento y destruye con su arbitrariedad narrativa la coherencia y el estudio psicológico. Su cine revienta las leyes clásicas de la narrativa y consecuentemente la técnica cinematográfica: saltos de eje, falsos raccords, sincronías, trozos de películas negativas.

Todo lo que vulnera la tradición. En esta forma manifiesta su inconformidad, su rebeldía.

En 1968 se convierte en activo guerrillero de la cámara: - - marxista-leninista. En esta etapa, los planteamientos de su obra son próximos al cine del underground americano, desde entonces no ha tenido difusión pública. (*)

La escuela de New York

Esta escuela tomó un vuelo prometedor. Después de 1950 recobró importancia internacional con El pequeño fugitivo de Morris - Engel y Edgar Ashley.

Para Wedding and babies, la historia de un fotógrafo, utilizaron cámara portátil para filmar en las calles, y añadieron un registro magnético sincrónico y un mecanismo que no producía ningún ruido. Técnica que luego perfeccionó Richard Leacock.

Sydney Meyers dirigió Ojo salvaje que contenía documentos impresionistas sobre ciertos aspectos de la vida norteamericana, -- Leo Hurwitz con un ritmo voluntariamente lento realiza Here at the water edge.

(*) GODARD, Jean-Luc Op.Cit. pp. 156-160

Una nueva generación neoyorquina apareció con Rugosin, que - dirigió antes de Come back Africa, On the bowery en que trata el tema de vagabundos y hombres olvidados y sin trabajo, John Cassavetes realiza Shadows que aborda el tema racial, con comediantes jóvenes que en parte improvisaron sus roles.

Richard Lester.- Procede de la T.V. americana, utiliza el humor y desenfado, de estirpe surrealista. Se da a conocer - - A hard day's night (1954) en español Que noche la de aquel día.

Su cine también practica la liberación de la puesta en escena de Godard y Renais, pero llevada mucho más lejos, destrozando con el montaje la noción clásica del espacio y del tiempo cinematográfico.

En su película Help (1965) en español Socorro hay un gran número de ideas figurativas, un grafismo atrevido y moderno, jugando con los desenfoces. Lester con su pop-cine hace lo que Ionesco y Adamov hacen en el Teatro: Teatro del absurdo, con la fuerza que da la imagen cinematográfica. (*)

El New American Cinema surge a principios de la década - - 1960-1970, se le llamó también Underground.

Intenta la liberación individual y descubrir una auténtica comunicación, es decir, "virgen".

Se opone al mecanismo narrativo bien organizado, así como a la perfección técnica de las películas hechas en Hollywood. Tra-

tra de encontrar la razón pura, alcanzar el grado cero de la conciencia.

El Underground es un grupo que se formó alrededor de la revista Film Culture. Está representado por Adofos Mekas, Hallelu yah the hills, The brig, su hermano Jonas, Kenneth Anger Scorpio Rising, Jack Smith, Flaming-creatures (1964), Gregory Markopoulos Twice a man (1964), The Illiac passion (1966). El que más se -- distinguió de este grupo fue Andy Warthoul en cuyas películas ve mos escenas fijas en: sleep, kiss, eat, que equivalían a sus - oleos de latas de sopa Campbell's igual a la original. Entre sus películas Blow job, My husther (1965), Chelsea Girls (1966) proyecta en pantallas simultáneas Lonesome Cowboy (1968). Los - - cineastas Underground formaron una cooperativa The Film Maker's Cooperative y se creó una infraestructura, una red paralela de distribución y exhibición destinada a grandes estratos de públi co. Desarrollándose otras tendencias que no eran parte del Under ground original, siendo los resultados superiores al de éste.

Juleen Compton Stranded (1966) y The plastic dome of Norma Jean (1967).

Frank Simón, The Queen (1967), David Hoffman, King Murray (1967), Jim Mc Bride, David Hoffman Diary (1968), My girlfriend wedding (1969) tienen la influencia del cine directo y aún más allá.

Paul Morrissey, logra dos filmes Flash (1969) y Trash (1970).

Realizan cine político Emile De Antonio, Point of order - (1966) y Vietnan in the year of the pig (1968). Una muestra - de cine militante es el de Robert Kramer In the country (1968), The Edge (1968) y Ice (1970). (*)

(*) SADOUL, George Op.Cit. p. 522

Richard Leacock asociado a un equipo (Robert L. Drew, D.A. - Peunebaker, y otros) perfeccionó una cámara de 16 mm., ligera y - sincrónica, produjo con la ayuda de Time y Life cintas para tele- visión que revolucionaron el arte documental, por el uso de la -- "cámara viva", podemos citar los filmes Kenya 1961 y ¡Yanki no! (*)

Norman McClaren.- De origen escocés ha obtenido durante su - carrera más de 500 premios y menciones.

Estuvo al servicio cinematográfico postal británico. Más tar - de residió en New York donde realizó películas abstractas en co- lor. Ingresó al Instituto Cinematográfico Canadiense en 1941 don - de sus experimentos en el campo de la cinematografía animada lo - hicieron famoso. Se le conoce por haber inventado la película -- animada sin cámara en la que se dibujan directamente sobre la pe- lícula.

En algunas películas ha utilizado actores de carne y hueso - pero usando la técnica de imagen por imagen. En otras películas como En la punta de la pluma dibuja directamente el sonido sobre la banda sonora.

En Dots una película experimental de dos minutos 23 segun- dos de duración, la imagen y el sonido fueron dibujados por el - artista sobre la película con una pluma y tinta ordinarios. Se - le premió en Roma y Canadá.

Loops (Lazos) película experimental con la misma técnica - que la anterior. Obtuvo premios en Salerno y Canadá.

Brinkity Blane.- Un experimento sobre el uso de la anima -- ción intermitente y las imágenes espasmódicas. Hace un juego -- con las leyes relativas a la persistencia de la visión y de la -

(*) ibidem p. 479

visión y la imagen posterior en la retina del ojo, grabando sobre la película en blanco y agregando efectos percusivos. (Premios en Cannes y Berlin).

Pas de Deux. Premiada en Estados Unidos de América e Inglaterra, toma la coreografía de un ballet con efectos cinematográficos, expone los mismos cuadros hasta diez veces, crea una imagen múltiple de un solo bailarín y su compañera con fondo oscuro y las figuras en blanco. (*)

Los nuevos formatos de 16 mm., 8 mm. y de super-ocho, han -- marcado un cambio dentro del cine. Hasta hace poco tiempo el cine que se realizaba, para las pantallas grandes, para la televisión, el cine experimental y el cine educativo, se hacían con equipos -- profesionales y experimentados.

Hoy en día existe un equipo ligero capaz de ser manejado por una sola persona y aún con escasos conocimientos técnicos, lo que pone al alcance de muchos el medio cinematográfico como una forma de expresión.

Existe la ventaja que estando la técnica al alcance de todos, la atención puede concentrarse en la creación, cualquier amante -- del cine, con un equipo de éstos está capacitado, para realizar -- pequeñas cintas y experimentos, mucho más fácilmente que antaño..

También es cierto que el acceso indiscriminado a este equipo, haga pensar a muchos que el hecho de manejarlo, les da autoridad -- a creer que se trata de algo creativo e intocable, también trae -- como consecuencia filmaciones desordenadas y supérfluas. (**)

(*) Publicación de la Cineteca Nacional. Presencia de Norman McClaren

(**) FELDMAN, Simón Op.Cit. pp. 49-50

C. EVOLUCION DEL CINE EXPERIMENTAL EN MEXICO

1. Origen

El primer intento de cine experimental a nivel sindicato de la producción en México que se tiene noticia, es el organizado en diciembre de 1958 por la Sección de Técnicos y Manuales -- del STPC de RM.

Se trató de un Concurso de Cortos Experimentales; los ganadores de este concurso fueron:

Primer Premio:

La azotea

Director: Jorge Durán Chávez.

Segundo Premio:

El huérfano

Director: Graciano Pérez

Tercer Premio:

Sanseacabó

Director: Sergio Véjar. (*)

Primer lugar de argumento y de fotografía Jorge Durán Chávez, primeros lugares de dirección y de adaptación, Sergio Véjar. (**)

El director Sergio Véjar comentó que este Concurso lo organizaron en Técnicos y Manuales, José Rodríguez Granados que era el Secretario General, Rogelio González, Icaro Cisneros, y él -- mismo.

(*) FLORES A., Alejandro Op.Cit. p. 64

(**) GARCIA RIERA, Emilio Historia documental del Cine Mexicano. Tomo VII p.1

Más que a una crisis, la organización de estos concursos se debe al deseo de mucha gente de entrar al Sindicato, de decir algo, de exponerse y exponer sus ideas y las inquietudes artísticas de todos.

Ya desde entonces estaban cerradas las puertas para la entrada de nuevos elementos.

La única forma de hacer cine los nuevos, la gente que quería entrar, era a través de un concurso, ya que si funcionaban, podrían pertenecer a las diferentes especialidades del cine o sea actores, filarmónicos, compositores, directores, técnicos, (en Técnicos y Manuales están los fotógrafos, los ingenieros de sonido, los escenógrafos, etc.)

Desafortunadamente en los concursos de cine todos quieren ser directores, y hay especialidades, tan bonitas como es la escenografía, tan necesaria y se les olvida; no quieren entrar a ser escenógrafos, ingenieros de sonido, producción, todo eso que es muy interesante y no quieren participar, dice Véjar.

Entran a querer ser directores nada más, desde el principio fue así.

El chiste de ser directores o importante para ser director, es que conozcas todo lo de cine.

Yo por ejemplo, fui laboratorista, también fui fotógrafo -- premiado 27 veces internacionalmente. Fui editor, estudié actuación dos años, con Doña Prudencia Griffel, con Wagner, con Sekisano de oyente, con Retes, con Ruelas, con un montón de maestros. Para poder dirigir, además me gustaba mucho la actuación, probablemente si yo no hubiera sido director, me hubiera dedicado a actor -- más que a otra cosa,

Este Concurso Experimental de Cortometraje, se hizo por la necesidad que siempre tienen de expresarse los jóvenes para las grandes mayorías.

Estaban en el jurado Luis Buñuel, Roberto Gavaldón, Morales Ortíz, Margarita Nelken y Revueltas.

Había gente muy importante de jurado en ese Concurso, que fue muy bonito para el cine mexicano.

Después gracias al éxito de ese, organizamos el de 1964, -- también en Técnicos y Manuales. (*)

Dato curioso dentro de la corriente experimental en México es el de Adolfo José Gárnica que en unión del camarógrafo, Luis Magos realiza alrededor de 1954 una película corta, filmada en -- 16 mm., blanco y negro También ellos tienen ilusiones, es una historia protagonizada por niños humildes que pululan por el rumbo de Nonoalco.

Esta cinta obtiene en 1956 una medalla y un diploma en el IX Festival de Cine Experimental celebrado en Cannes.

Después de otra película de este mismo director Viva la tierra (1958) en que también gana un premio en San Sebastián por el mejor cortometraje de habla hispana en el que STPC demostró interés por el cine experimental, organizando el Concurso antes mencionado. (**)

En los años cincuenta la técnica cinematográfica sufre una evolución: la película virgen es más sensible y los equipos cinematográficos más ligeros.

(*) Entrevista con Sergio Véjar, Octubre 10/86, realizada por Elsa Cárdenas.

(**) GARCIA RIERA, Emilio. Historia documental... pp. 15-17

El rodaje de las cintas se sale de los foros a las locaciones (escenarios naturales) para dar una apariencia más realista a los filmes, con lo que se reduce el personal necesario en una producción y se bajan los costos.

El cine mexicano no quería esa opción pues contaba con seis estudios cinematográficos. Churubusco, Azteca, Clasa, San Angel Inn, Cuauhtémoc y Tepeyac, además de las exigencias sindicales y diversos intereses económicos.

No obstante en 1953 se filma Rafces de bajo costo, no utiliza estrellas y se realiza fuera de los estudios. Su productor Manuel Barbachano Ponce gana un premio importante en 1955 en el Festival de Cannes (premio Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica).

Rafces fue precursora de lo que después llamaríamos cine independiente. Entendiéndose independiente al amateur y marginal no efectuado dentro de la producción mexicana y sus aparatos.

Con un equipo integrado en 1952 por el mismo Barbachano, en el que incluía elementos del STIC y cineastas intelectuales encargó la dirección de la película al debutante Benito Alazraki, la cinta estaba dividida en cuatro cuentos, se lograron imágenes semejantes al documental dando a la cinta una apariencia realista. Fue interpretada por actores poco conocidos o improvisados. Sólo Alicia Del Lago seguiría la carrera de actriz. (*)

Según algunos, este es el origen del cine independiente, según otros Rafces en su tiempo es una película experimental.

En México cualquier filme que se realizara sin la participación del STPC en la década de los cuarenta y los cincuenta se con

(*) ibidem p. 195

sideraba al margen de la Industria, es decir, independiente.

Se destaca otro movimiento en la vertiente independiente de ese tiempo y se le llamó "experimental". (*)

Aquí se da una confusión entre los términos independiente y experimental, aunque como ya se dijo, el cine independiente puede ser experimental y el experimental generalmente es independiente, son diferentes, pero el cine experimental casi siempre es independiente, salvo el caso de los concursos en México, que parte de su producción la respalda el Sindicato y los aparatos de cine del Estado.

El objeto principal de estos realizadores era el rescate de elementos culturales y obtener películas diferentes a las que se hacían en esa época.

No existía la tradición de cine experimental y no se había gestado ninguna clase de movimientos experimentales. En estos años sólo se realizaron algunas obras aisladas de las cuales no tenemos testimonio. (**)

No obstante este comentario podemos hablar de Adolfo José - Garnica, del Concurso de Cortos Experimentales del STPC realizado en 1958, de Raíces (1953), Benito Alazraki que en su tiempo es, una cinta experimental, aunque no se le haya etiquetado de esta forma, y lo es porque experimentó cosas nuevas, que no se habían hecho antes.

2.- Desarrollo

"El discurso del cine experimental pone en tela de juicio la realidad cinematográfica. Es al mismo tiempo una resurrección,

(*) BARRIGA CHAVEZ, Ezequiel Op.Cit. pp. 50-53

(**) ibidem pp. 50-53

un reentronque y un paso adelante con respecto a las audiencias de la vieja vanguardia fílmica de 1924-1929, cuyas raíces eran pictóricas (Léger, Ernst), dadaistas (Richter, Chornette), simbolistas (Cocteau), musicovisuales (Calcevanti) y surrealistas (Buñuel-Dalí). Es algo más que una simple ruptura con el cine - considerado como normal y que la teórica Claudine Eizykman ha bautizado como NRI (narrativo-representativo-industrial).

Es bastante diferente de los delirios del cine underground, del cine de vanguardia, del cine en grado cero, del cine de lectura cultural a lo Straub, del cine-opera a la Schroeter, -- del cine de poesía a lo Pasolini, de un indefinible cine diferente o de un inorgánico "cine como cine". Es mucho más que un simple juego formalista de imágenes abstractas, efectos de laboratorio, visiones de LSD y chirridos electrónicos. Se trata de una difícil y trabajada manipulación de imágenes, efectos y sonidos concertantes, si bien perturbadores porque se propone una intervención contra la ritualización de los modos de interpretación de la realidad en el cine" (conclusión de un seminario de Estética y Comunicación de la Universidad de Göttingen dedicado al estudio de los experimentos fílmicos del alemán Werner Nekes).

El discurso del cine experimental cuestiona las leyes de la percepción...

El discurso del cine experimental acaba con el mito del discurso fílmico como sucesión de imágenes y socava la sagrada estabilidad realista del plano mismo...

No será impropio, pues, que el autor del filme experimental presente su obra a modo de protesta anticonsumista...

El discurso del cine experimental trabaja con lo inacabado de la materia fílmica. En igual medida que el cine directo cana--

diense y la muy sobrevalorada nueva ola francesa, el movimiento conocido como cine underground neoyorkino de los cincuentas, -- contribuyó notablemente a liberar la creación cinematográfica -- del pesado aparato que la aplastaba (y la sigue aplastando). -- Siempre con el sumo sacerdote lituano Jonas Mekas (poeta intraducible, editor del magazine Film Culture, fundador del New American Cinema Group) a la cabeza, se burlaba de la técnica y se desentendía del acabado correcto; una cámara en mano, deliberadamente mal movida, filmaba las explosivas pulsiones de los cineastas rebeldes, sus visiones beat, sus extravagancias, sus banalidades, su egocentrismo hipertrofiado. Sincera, irritante, limitada, maltrecha, rebasada..." (*)

"Cámara con parkinson, cámara que hace barridos cretinos, cámara meneada al tanteo, cámara que se hace girar como abanico en redondo con el brazo extendido. Y el resultado del desafío -- improbable se muestra como invención liberadora.

El discurso del cine experimental replantea el papel de la cámara en el espectáculo..." (**)

"El discurso del cine experimental materializa los ideales artísticos más revolucionarios. El ideal del arte, según Hegel, es ofrecer en una imagen visible la armonía realizada; según Marx, es descubrir nuevas formas de percepción; según Nietzsche, es hacer del espectador un sujeto creador del arte. Por hiperbólico o paradójico que pudiera parecer, la veta más genuina y seria del cine experimental, manantial de posiciones trastocadas e ideas explotables, cumple al pie de la letra en su proyecto esencial esos tres designios". (***)

(*) AYALA BLANCO, Jorge Falaces fenómenos fílmicos. pp. 233-238

(**) ibidem

(***) ibidem

El concurso del cine experimental como lo concibe Ayala Blanco y como su nombre lo indica, nada tiene que ver con el cine experimental que los concursos realizados en México, -- nos han propuesto.

Si bien es gente nueva que desea hacer un cine diferente en ningún caso han realizado el cine antes descrito. La pauta que siguen en la elaboración del material fílmico es convencional.

Quizá con una excepción: La fórmula secreta, Rubén Gámez (1964) con duración de 45 min. En general son tímidos intentos de cambiar la temática, de ser más honestos al contar una historia, de destruir los estereotipos pero sin llegar realmente a romper con lo establecido.

Como se menciona anteriormente, el cine experimental de los concursos realizados en México es aquel efectuado por grupos no comprometidos con la Industria, cuyo principal objetivo es poder filmar una película con la venia de los sindicatos, que aún hoy en día se encuentran cerrados para nuevos elementos.

En 1961 a causa del receso en la industria fílmica se comienzan a plantear soluciones provenientes de distintos sectores. La sección de directores perteneciente al STPC sugiere la posibilidad de establecer un "régimen" para el cine experimental.

Se tiene en mente convocar un congreso en el que participen todos los sectores de la cinematografía nacional y darle un "Status" jurídico, para que las decisiones que se tomen se cumplan. Uno de los temas principales a resolver será el del cine experimental.

Entre las sugerencias para la solución de este problema está el de la "reciprocidad" o sea una cuota de películas experimentales, alrededor de 15, de las cuales 8 serían realizadas por miembros de la sección de directores y 7 por gente nueva que aún no pertenezca al medio. Se trataría de evitar la participación de profesionales disfrazados de experimentales. Se procurará que las cintas filmadas sean realmente experimentales. Aunque hay que prever que la "cuota" a la larga deberá desaparecer, cuando los nuevos cuadros de directores y actores se hayan formado, de igual forma llegar a un convenio con financieros, distribuidores y exhibidores, para que este cine tenga las mismas ventajas del comercial.

Un cine así, traería grandes ventajas a la industria comercial, si tomamos como modelo el cine "experimental" de la Nouvelle Vague en Francia, en que el costo de esas películas con calidad 100% de explotación comercial, se redujo a un 60%. Tomando en cuenta la realidad mexicana, el costo de las cintas podrían reducirse en un 25%, incentivo más que suficiente para apoyar el plan.

Con el advenimiento de la Nueva Ola Francesa no es fácil identificar la frontera entre el cine comercial y el cine experimental.

En México, la experimentación cinematográfica es estrictamente amateur, aunque hay algunos intentos muy interesantes casi siempre basados en el bajo costo del producto y en el "one man team" podemos mencionar The big drop La gran caída (1958) realizada totalmente en inglés por José Luis González de León del grupo Nuevo Cine.

Perteneciente al mismo grupo José Báez Esponda dirige el mediodiámetro Carnaval chamula (1959).

Archibaldo Burns es otro realizador que se ha sumado a este movimiento con la película Perfecto Luna (1959) basada en un relato de Elena Garro.

Antonio Reynoso fotógrafo de Perfecto Luna dirige en 1960 - El despojo basado en un recit improvisado y verbal, de Juan Rulfo.

J.M. García Ascot del grupo Nuevo Cine filma en 16 mm. la película En el balcón vacío (1961), el argumento es de María Luisa Elio de García Ascot y del crítico del mismo grupo Emilio García Riera.

Podemos también considerar dentro de este género la película El volantín (1961) de Sergio Véjar.

Existe la firme convicción que entre los problemas con que tropieza el cine experimental es la distribución especialmente en México. La Federación Mexicana de Cine-Clubs, aún en formación deberá establecer un circuito de exhibición, que en tanto no exista una apertura en los canales de explotación comercial, permita la difusión de estas experiencias no sólo nacionales sino extranjeras. (*)

En esta reseña de Salvador Elizondo, considera algunas cintas independientes dentro de la corriente de cine experimental. Como él mismo lo dice, en su artículo: es difícil delimitar la frontera entre el cine comercial y el cine experimental, con el advenimiento de la Nueva Ola Francesa. Tal vez la experimental estriba, en el experimento, valga la redundancia, de como se produjeron las películas, sus bajos costos, y el haber ocupado en su filmación actores poco conocidos, o no profesionales.

Con la aguda crisis por la que atravesaba el cine mexicano

(*) ELIZONDO, Salvador Nuevo Cine 3, Año 1. pp. 4-9

en 1961, la producción de películas hechas por el STPC descendió casi a la mitad de las del año anterior.

Es posible que el control del Estado en la exhibición, - financiamiento y producción influyera en los productores privados, para no mantener su acostumbrado ritmo de producción. También que el monopolio "Jenkins" terminara, por las ligas - comerciales, amistosas, etc. que los productores tenían con él.

Las series o largometrajes disfrazados, hechas por el -- STIC, aumentaron, su calidad mejoró, se filmó en color y directores como Julio Bracho participaron en su dirección.

La iniciativa privada dirigía su producción a un cine comercial y falta de calidad, por lo que se planteaba urgentemente un cambio.

La crítica cinematográfica, ya no apoyaba, a las cintas - hechas en el país por el solo hecho de ser mexicanas; se señalaba al director como responsable y autor básicamente de los - filmes.

En 1960 se crean cine-clubs por instancia de la UNAM.

En 1961 algunos críticos entre los que se cuentan Jomi -- García Ascot, José de la Colina, Salvador Elizondo, Gabriel -- Ramírez, Carlos Monsivais, Eduardo Lizalde y el propio García Riera, formaron el grupo Nuevo Cine, que editó una revista con el mismo nombre (una emulación del grupo y revista Cahiers du Cinema).

En este grupo se encontraban además de los nombrados, Luis Vicens y varios aspirantes a directores de cine: José Luis González de León, Salomón Laiter, Manuel Michel, Juan Manuel Torres,

Rafael Corkidi, Paúl Leduc y otros.

Simpatizaron con el grupo Carlos Fuentes, José Luis Cuevas, Vicente Rojo, Manuel Barbachano, Luis Buñuel y Luis Alcoriza.

En 1963 se crea la primera escuela seria de cine el CUEC -- (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos) bajo la dirección de Manuel González Casanova.

La reseña de Festivales Cinematográficos que se celebraba en el país desde 1958 familiarizó a los cinéfilos con las obras recientes de los directores más importantes del mundo.

Este ambiente cultural, la revista Nuevo Cine, las actividades de la UNAM, influyeron en las clases ilustradas, en los cinéfilos, así como en las autoridades de las que dependía la Industria para que en 1964 en el sexenio del presidente Díaz Ordaz, - el Director de Cinematografía, Lic. Mario Moya Palencia, se mostrara sensible a la renovación del cine mexicano. (*)

Jomí García Ascot miembro del grupo Nuevo Cine, con su respaldo, realiza la cinta ya mencionada En el balcón vacío (1961), se trabajó sólo los fines de semana y la filmación se prolongó un año. Esta película nunca se estrenó comercialmente, pero con cursó en dos festivales en los que obtuvo premio. La película tuvo una inversión de 50 mil pesos mexicanos.

Este hecho alentó a otro muy significativo, la convocatoria en 1964 y la realización en 1965 del Primer Concurso de Cine Experimental. (**)

Producir una película implica muchos problemas: preparación,

(*) GARCIA RIERA, Emilio Op.Cit. pp. 247-248

(**) ibidem pp. 249-250

filmación, revelado y edición, para tener la primera copia y entregarla a los distribuidores. En este proceso intervienen productores, estudios cinematográficos, laboratorios, artistas y técnicos.

Rodar una cinta representa una fuente de trabajo para la industria cinematográfica, es por eso el interés del STPC y de IMCINE para promover los concursos experimentales.

Existe un gran problema en cuanto a su distribución, pues no se cuenta con suficientes salas cinematográficas, la recuperación del capital invertido en un filme es muy lento, lo que hace un negocio poco atractivo para los inversionistas.

El costo de una película, se eleva año tras año, al aumentar el precio de las materias primas, que intervienen en la fabricación de aparatos y película virgen, negativos y copias. A esto se suma el aumento en salarios a técnicos y actores que cada dos años se somete a la revisión del contrato colectivo. (*)

El sentir de algunos cineastas con respecto a la crisis del cine, es que ésta ha existido siempre aún en la época de oro. (**)

Manuel Michel, hace mención que desde hace diez años en el cine nacional se habla de crisis a pesar de Raíces, Benito Alazraki (1953), Nazarín, Luis Buñuel (1958), El ángel exterminador, Luis Buñuel (1962). (***)

(*) FLORES G., Alejandro Op.Cit. p.34

(**) Entrevista con Sergio Véjar. Octubre 10/1986, realizada por Elsa Cárdenas

(***) Manuel Michel. "Arqueología del cine nacional", en suplemento de Siempre. 13/abril de 1964. cit.pos. García Riera, Emilio Op.Cit.

Durante la segunda guerra mundial, México tuvo su época de mayor auge en la industria del cine, consecuencia más que todo a los acontecimientos de esa época. Las películas se inspiraban en historias comerciales y en la fama de figuras conocidas, se trataba de recuperar la inversión lo más pronto posible, a lo que ayudaban los sistemas de financiamiento y los anticipos de distribución.

Este sistema se apoyaba en un mecanismo monopolista y una política sindical a puertas cerradas.

En los años 50 a 60 la situación cambia, los países europeos empiezan a producir y también Estados Unidos de América que había dejado de hacerlo a causa de la guerra; los costos de producción suben, se empiezan a perder mercados debido a la competencia y la producción desciende.

Los sindicatos defendían privilegios y evitaban la entrada de nuevos elementos. Con la crisis de la producción el Sindicato cerró aun más sus puertas, principalmente en cuanto al ingreso de nuevos directores. No obstante todos los comprometidos con la Industria se dieron cuenta que esta no era la forma de sacarla del atolladero y pensaron en una renovación tanto en el material humano, como en el temático. (*)

Con objeto de dar solución a esta crisis, se contempla todo un programa: libertad de expresión, mejorar la calidad artística, estimular la inversión en la industria fílmica, y mayor experimentación en los filmes, dejando los temas que aseguran ganancias comerciales. (**)

(*) SADOUL, George Op.Cit. pp. 593-594

(**) GARCIA RIERA, Emilio Historia documental del Cine Mexicano. Tomo IV. p.8

En este clima surge el Primer Concurso de Cine Experimental de largometraje-organizado de nuevo por el Secretario General - de Técnicos y Manuales que ahora es Jorge Durán Chávez, por - - Icaro Cisneros y Sergio Véjar. (*)

Primer Concurso

Se inscribieron 40 proyectos, los productores de éstos, recu- rren a todo tipo de financiamiento, sólo se logran 12 películas, aunque pudieron haber sido 14, la de René Cardona y la de Alexan- dro Jodorowsky, el primero se retiró y el segundo no llegó a fil- mar como lo tenía planeado.

La fórmula secreta, Rubén Gámez (1964) tenía una duración me- nor que una película normal de 45 minutos y una de las cintas -- Amor, Amor, Amor (1965) producida por Barbachano contaba con cin- co historias y era más larga que lo normal, dirigida por varios directores.

Fueron jurados en este primer Concurso: Efraín Huerta (por PECIME), Francisco de P. Cabrera (Banco Cinematográfico), Jorge Ayala Blanco (Técnicos y Manuales), Luis Spota (Sociedad de Es- critores), José de la Colina (UNAM), Adolfo Torres Portillo - - (Autores y Adaptadores), Rolando Aguilar (Directores), Manuel - Esperón (Compositores), Humberto Batis (INBA), Fernando Macotela (Dirección General de Cinematografía), Carlos Estrada Lang - - - (AMPEC), y Andrés Soler (ANDA) quien fue el presidente del jura- do. (**)

De este Concurso salieron buenos directores, algunos se dedi- caron al teatro, como Juan José Gurrola.

(*) Entrevista con Sergio Véjar. Oct./10/86 Realizada por Elsa Cárdenas.

(**) GARCIA RIERA, Emilio. "Historia documental del cine mexicano" Tomo IX p. 153.

Lo importante de este Concurso fue la temática, entraron a él muchos escritores: José Emilio Pacheco, Sergio Magaña, Arriola, - Juan de la Cabada. Las películas salieron bonitas porque la base de una cinta es el guión, el director lo puede mejorar o empeorar.

Si hay un buen guión y escoges un buen director, hay una gran posibilidad de mejorarlo.

En el primer Concurso los autores se entusiasmaron mucho, los directores hicieron que éstos se involucraran en el certamen con la misma euforia que ellos. Entraron muy buenos escritores mexicanos. (*)

El primer premio con 37 puntos le fue otorgado a La fórmula secreta de Rubén Gámez (45 minutos) con textos de Juan Rulfo y una muy buena fotografía del realizador. Ilustraba de una manera poética que recordaba el surrealismo, el drama del pueblo humilde mexicano ante la enajenación extranjera.

El segundo premio 36 puntos (1 hora 30 min.) lo obtuvo la -- cinta de Alberto Isaac En este pueblo no hay ladrones sobre un -- cuento de García Márquez.

El tercer premio fue para Manuel Barbachano Ponce que produjo cinco y medio cortometrajes que formaban la cinta Amor, Amor, Amor 19 puntos (3 hs. 20 min.). Realizados por Juan José Gurrola - - Tajimara basada en un cuento de Juan García Ponce. Un alma pura por Juan Ibañez sobre un cuento de Carlos Fuentes. Las dos Elenas por José Luis Ibañez sobre otro cuento de Fuentes. Héctor Mendoza realiza La sunamita cuento de Inés Arredondo y Miguel Barbachano - Ponce; Lola de mi vida sobre un cuento de Carlos A. Fernández.

Un alma pura y Tajimara unidas se estrenaron con el nombre de Los bienamados.

(*) Entrevista con Sergio Véjar. Octubre 10 de 1986, realizada por Elsa Cárdenas.

El cuarto premio correspondió a Viento distante 18 puntos (1 hora 40 min.) basado en dos cuentos de José Emilio Pacheco y uno de Sergio Magaña. Los dos primeros cuentos o sea los de Pacheco fueron dirigidos respectivamente por Manuel Michel y Salomón Laiter y el cuento de Magaña por Sergio Véjar.

Las otras cintas concursantes fueron Amelia de Juan Guerrero, basada en un cuento de García Ponce, El día comenzó ayer de Icaro Cisneros, Mis manos de Julio Cahero, El juicio de Arcadio de Carlos Enrique Taboada, Llanto por Juan Indio de Rogelio González Garza, Una próxima luna de Carlos Nakatani, La tierna infancia de Felipe Palomino y Los tres farsantes de Antonio Fernández. (*)

La fórmula secreta obtuvo los premios:

Mejor director: Rubén Gámez

Mejor edición: Rubén Gámez

Mejor adaptación musical.

En este pueblo no hay ladrones los siguientes premios:

Mejor actuación masculina: Julián Pastor

Mejor actuación femenina: Rocío Sagaón

Mejor sonido; mejor adaptación: Alberto Isaac y Emilio García Riera.

Mejor fotografía: Carlos Carbajal

Mejor tema musical: Nacho Méndez

Otros premios:

Mención de actuación: Gabriela Enríquez

Mejor música original: Manuel Enríquez, Amelia

Revelación femenina: Claudia Millán por

La sunamita de Héctor Mendoza

Revelación masculina: Sadi Dupeyrón por Mis manos de Julio Cahero.

(*) GARCIA RIERA, Emilio Op.Cit. pp. 250-251

Revelación infantil	Rodolfo Magaña por <u>Tarde de agosto</u> de Manuel Michel.
Mención de honor:	Pixie Hopkins por <u>Tajimara</u> de J.J. Gurrola. (*)

Autores de la talla de Rulfo, García Ponce, García Márquez, Fuentes, Arredondo, etc. participaron en la renovación del cine nacional al colaborar en las cintas del Primer Concurso Experimental. En cambio el cine convencional acudió menos que nunca a las fuentes literarias y siguió con la rutina y los escritores dedicados al cine de pronta recuperación. (**)

Este Concurso demostró con las cintas de Gámez, Isaac, Gurrola, Michel y Laiter, que la cultura, dedicación y buen gusto eran suficientes para la realización de una buena película y - que no eran necesarios largos años de aprendizaje técnico que se pretextaba en la admisión al Sindicato de Directores.

Los filmes reflejan un nuevo clima cultural mexicano. Participaron intelectuales no sólo como argumentistas, sino como directores, actores, autores de la música de fondo, etc. lo -- que demostró el interés de la clase pensante en el cine mexicano y en su renovación. (***)

La fórmula secreta fue un filme que sí probó nuevas vías - expresivas, un género que no era ni documental, ni ficción, era una suerte de ensayo poético y crítico, sin diálogos con una - voz en off, un texto escrito expofeso por Juan Rulfo, una serie de asociaciones que emparentaban lejanamente a la película con el surrealismo y ahí sí podía haber experimentación. En la

(*) GARCIA RIERA, Emilio. Historia documental del cine mexicano. Tomo IX p.153

(**) ibidem p. 254

(***) Entrevista con Emilio García Riera. Julio 12/1986, realizada por Elsa Cárdenas.

cinta En este pueblo no hay ladrones García Riera participó en el guión, trabajó además como actor, haciendo un papel de villano en la cinta. Es una película en que su director Alberto Isaac, se atiene a la realización convencional y a la narrativa tradicional. Posiblemente la experimentación consistía en la temática y la forma de producción en los nuevos cuadros que tomaban parte en la película; como ésta hubieron otras, Viento distante de Véjar, Amor, Amor, Amor, de Barbachano, la de Gurrola, la de Ibañez, era un cine convencional, un cine como siempre, con actores, diálogos, con una progresión dramática, etc. (*)

El Primer Concurso de Cine Experimental jugó mucho, fue afín a todo ese movimiento de Nuevo Cine, a la proliferación de cineclubs universitarios, un momento de efervescencia, de efervescencia crítica. El Primer Concurso derribó muchos mitos, de la gente enquistada en el cine industrial, demostró que no era tan difícil el hacer buen cine. El Primer Concurso si fue muy importante, aunque curiosamente no salieron de él los cineastas que después serían los más sobresalientes de una nueva situación. (**)

El Primer Concurso pretendía incorporar los movimientos de cine independiente que por entonces empezaban a destacar y que este evento adquiere una gran importancia para la consolidación del cine independiente de los años sesenta. (***)

El suplemento dominical del periódico El Día con fecha 11 de julio de 1965 El gallo ilustrado un artículo sin firma con el título Sentido y Balance del Concurso comenta el resultado de éste, he aquí un resumen del mismo: Este Concurso trató de cambiar la temática y estilo de las películas mexicanas. De él se derivarían ventajas para la Industria, a saber: trabajo para técnicos, renovación de cuadros, artísticos, de dirección, adapta-

(*) Entrevista con Emilio García Riera. Julio 12/1986, realizada por Elsa Cárdenas.

(**) ibidem

(***) BARRIGA CHAVEZ, Ezequiel Op.Cit. pp. 70-73

ción, fotografía, etc. Los resultados del mismo servirán para -- alentar a los productores privados a seguir su ejemplo en la elección de temas y métodos.

El cine experimental en México tiene un sentido diferente que en otros países: Francia, Italia, Estados Unidos, Japón, Suecia, etc. en los que se experimenta en las grandes producciones y marginalmente se motiva la búsqueda a través del cine comercial.

Este Concurso celebrado en México, contaba entre sus incentivos, una serie de facilidades para los concursantes: equipos mínimos, créditos por parte de estudios y laboratorios respaldados -- por un aval del Sindicato. Los productores a su vez lograron que su equipo de colaboradores, cobrara sus salarios a la explotación de la cinta.

Un gran entusiasmo se despertó en el cine nacional, sobre todo en aquellos que inutilmente trataban de ingresar a la Industria.

Los directores pudieron también escoger el personal para formar su equipo: fotógrafo, editor, escritor, actores, etc.

Los objetivos del Concurso se alcanzaron y fueron rebasados, los directores participantes mostraron su talento y capacidad, -- dando la esperanza de un cine culto y diferente del conocido hasta entonces.

Surgieron nuevos actores y actrices, el elemento técnico demostró, su eficacia para trabajar, tanto con un director empapado en el oficio, como con los nuevos, que tomaban parte en el -- Concurso.

El tiempo de filmación de las cintas no excedió de cinco semanas, demostrando que con una planeación adecuada se pueden --- filmar películas excelentes aún en cuatro semanas.

Tanto en los estudios Churubusco, como en los Laboratorios México, se hizo todo lo posible para que estas películas experimentales (en su presentación) tuvieran una excelente calidad.

También se concluyó que la responsabilidad de una cinta recae en el director, el que con su talento suple las deficiencias económicas y los problemas que se presentan.

La mejor prueba del éxito del Concurso son sus resultados.

Es un hecho que el cine mexicano se ha estancado y perdido su capacidad creativa. Inútil es buscar al culpable, son más bien una serie de circunstancias imposibles de enumerar que unidas a intereses privados y políticos han causado esta situación.

El Concurso también señaló que la crisis puede ser combatida con la ayuda de los trabajadores de la Industria, inculcando en ellos un deseo de cambio, y una esperanza.

Después del Concurso se ha vuelto a escuchar, oír hablar del cine mexicano fuera de nuestras fronteras, algunos de los filmes fueron invitados a participar en eventos internacionales, en los que obtuvieron premios.

Este Concurso no puede por sí mismo cambiar la situación del cine nacional, pero sí señalar nuevos caminos y sugerir nuevas formas.

El Director General de Cinematografía Lic. Mario Moya Palencia, convocó a una reunión, en la que se concluyó:

1o.- El Concurso cumplió su objetivo principal, con la admisión de nuevos cineastas en la Industria.

2o.- Se propone estimularlos con el fin de que no se malogren.

3o.- La Dirección General de Cinematografía y el Banco Cinematográfico impulsarán el desarrollo de la Industria, apoyando el movimiento de cine experimental. (*)

Es necesario apoyar el cine de búsqueda para complementar el cine comercial.

El Concurso terminó con una esperanza abierta hacia el futuro, basada en la experiencia y resultado de las películas realizadas.

Se integró a la Industria todo un grupo de nuevos realizadores y se encontró una guía hacia la renovación del cine mexicano.

José de la Colina escribe en el número 159 de El gallo ilustrado: Icaro Cisneros proporciona este honor a la sección de Técnicos y Manuales del STPC ya que a su entusiasmo, esfuerzo y trabajo se llevó a cabo este evento.

Señala que no se trata de una revolución dentro del cine, pero sí un gran apoyo y ayuda en la difusión del nuevo cine mexicano.

Añade que probablemente los responsables del aquilosoamiento del cine, trataran de impedir que estos jóvenes colaboren con la Industria, afán inútil ya que es inevitable que algún día sean relevados.

Será el público en último caso, quien los acepte o rechace, él será el encargado de decir quien está más cerca de sus problemas.

Se realizó una encuesta entre los principales personajes relacionados con el cine nacional y en general opinaron que este Concurso sirvió para dar a conocer nuevos elementos artísticos y téc

(*) Cit.pos. García Riera, Emilio. Historia Documental del Cine Mexicano

nicos. Crear una reserva humana dentro de la Industria. Mejora-
 miento de los sistemas de producción, una temática más cerca de-
 los problemas sociales y humanos de nuestro país, además una - -
 apertura dentro del Sindicato cerrado por barreras y tabúes. (*)

Sólo Alejandro Galindo declaró a el Sol de México (4 de julio
 de 1966) que no estaba contra los concursos de cine experimental,
 pero que su opinión personal era que no salvarían ni a la Indus-
 tria ni al mundo. (**)

El Primer Concurso del Cine Experimental se convocó en la se-
 gunda mitad de 1964 y culminó el 30 de junio de 1966, cuando el-
 jurado decidió una votación secreta, las cintas premiadas. (***)

Segundo Concurso

"El 4 de marzo de 1966 se dio la noticia de que el Segundo -
 Concurso, iba a ser organizado por las seis secciones del STPC:
 Técnicos y Manuales, actores, directores, compositores, audito-
 res y filarmónicos. Al fin, después de varios meses de espera,
 la Secretaría de Cultura del Comité Central del STPC convocó el
 lo. de octubre de 1966 el Segundo Concurso. En los meses de --
 junio y julio, una serie de reportajes del diario Esto habían -
 dado a conocer los nombres de quienes pensaban participar en el
 Concurso: Juan José Gurrola, Jorge Fons, Eloy Alcaraz Garzón,-
 Juan Ibañez, Andrés Ortega Aragón, Juan Guerrero, Manuel Gonzá-
 lez Casanova, Manuel Michel, Icaro Cisneros, Julio Pliego, Roge
 lio González Chávez, Carlos Enrique Taboada, Demetrio Bilbatúa,
 Antonio Reynoso, Rafael Corkidi, Alfonso Arau, Salomón Laiter,
 Julián Pastor, Ricardo Carretero, Raúl Kamffer, Francisco Rocha,
 Fernando Ramírez, Enrique Rocha, Jorge Ayala Blanco, Nancy Cár-
 denas, Severo Mirón, Miguel Barbachano Ponce, Sergio Véjar, Ru-

(*) Cit.pos.ibidem. pp. 156-164

(**) Cit.pos.ibidem. p. 364

(***) ibidem p. 164

bén Gámez, Emilio García Riera. (*)

Finalmente en 1967 se lleva a cabo el Segundo Concurso de Cine Experimental. Participaron siete largometrajes, seis en blanco y negro y uno en color. Juego de mentiras, Archibaldo Burns (1967), El mes más cruel, Carlos Lozano Dana (1967), El ídolo de los orígenes. Gustavo Carreón (1967), basada en una historia de Julio Cortázar, La otra ciudad, Sergio Véjar (1967), El periodista Turner, Oscar Menéndez (1967), La excursión, Carlos Nakatani (1967) y Cuando se vuelve a Dios, Carlos Farlomir (en color) (1967). (**)

El resultado de los premios del Segundo Concurso fue el siguiente:

Primer lugar:

desierto.

Segundo lugar:

El mes más cruel

Director: Carlos Lozano Dana.

Tercer lugar:

Juego de mentiras

Director: Archibaldo Burns.

Revelación femenina: Sandra García.

Revelación masculina: Ernesto Vilchis.

Mejor adaptación: Carlos Lozano Dana y Luciana S. de Cabarga.

Mejor argumento: Elena Garro.

Mejor música: Alicia Urueta.

Mejor edición: Sigfrido García.

Premio especial de dirección: Carlos Lozano Dana. (***)

(*) ibidem Tomo IX. p. 364

(**) ibidem p. 275

(***) FLORES G., Alejandro Op.Cit. p. 64

En el Segundo Concurso de Cine Experimental el primer lugar fue declarado desierto.

En una entrevista con el director Sergio Véjar participante de una forma u otra en todos los concursos de cine experimental en México (aún en el de cortometraje) comenta de este Concurso:

"El Segundo Concurso fue otra temática, lo hicieron desaparecer, fue un Concurso muy importante porque en el primero se vió que los autores se entusiasmaron mucho, los directores entusiasmaron a esos escritores, y en el Segundo Concurso fue efectivamente de protesta, de denuncia. Los temas eran fuertes, el Estado se sintió mal, criticado y entonces, no se otorgaron ni el primer premio, ni el cuarto, porque eran películas que definitivamente decían algo, protestaban por algo o denunciaban algo. Entonces no les convino, al no dar estos dos premios, a mí me correspondía el primero. Los del jurado dijeron: Sergio - hasta que por fin vimos una película interesante para premiarla y darle el primer lugar. Cuando se dieron los premios en el -- Fuerte de San Diego anunciaron: el primer lugar quedó desierto, está tachado aquí, dijo Manolo Fábregas que era el maestro de ceremonias, nos quitaron el primer premio y para no darnos ni el cuarto, lo dejaron desierto.

Mi película se llamaba La otra ciudad, yo me molesté mucho, el titular de Cinematografía era Moya Palencia, molesto le dije: ahora por mí se van a exhibir todas las películas porque vamos a armar un escándalo. Supe que se iban a exhibir todas, menos la mía. La mía está inédita, ahí la tengo guardada... Se exhibió en cine-clubs y además de Estados Unidos vinieron unas personas a verla porque supieron que había una manifestación en contra -- de la intervención de los Estados Unidos en Vietnam y me querían comprar la película pero no la pudieron sacar del país, así es -- que, después de eso hubo una gran desilusión, y ya nadie quiso --

continuar con los concursos porque les daba miedo. Al gobierno por la crítica, porque había libertad temática y a los de los sindicatos porque podían acarrear la enemistad de éste. Entonces se quedó sin hacer. En tiempos de Luis Echeverría se trató pero nos impidieron también que se hiciera, no convenía en ese momento, menos porque estaba muy cerca lo de "68" y a la mejor se hacían muchas películas con ese tema.

Imagínate un concurso en ese tiempo y estando algunos responsables, de esa tragedia, pues no iban a permitirlo, ni los sindicatos se iban a comprometer a decir la temática, es libre, entonces no se pudo organizar. (*)

La necesidad de renovación a principios de los años 60, obedecía a hechos económicos, para conquistar la clase media de esos años, que prefería las películas y modelos de Hollywood.

Permitir la entrada a la industria cinematográfica a gente joven burguesa, era abrir la puerta para que esa clase se reflejara en las cintas y recuperarla.

Desafortunadamente los nuevos cineastas no logran mejorar el sistema lleno de vicios y compromisos y poco a poco son ellos que empiezan a cambiar en el sentido que la Industria marca. (**)

El Primero y Segundo Concursos despertaron la inquietud de un cine mejor, la estructura del aparato cinematográfico no permitió que los nuevos valores pudieran realizarse y fueron absorbidos por los compromisos e intereses de la misma Industria.

En la siguiente década destacan individuos que sin llegar a la ruptura con el sistema, inician una búsqueda con resultados positivos.

(*) Entrevista con Sergio Véjar. Oct.10/86. Realizada por Elsa Cárdenas.

(**) SADOUL, George Op.Cit. pp. 393-596

CUADRO DE LAS PELICULAS QUE CONSIDERAMOS EXPERIMENTALES ANTES DEL PRIMER CONCURSO, LAS DEL 1o. y 2o. CONCURSOS Y ALGUNAS OTRAS QUE TAMBIEN CONSIDERAMOS DENTRO DE ESTA CLASIFICACION POR HABER SIDO PRODUCIDAS O FILMADAS EN FORMA DIFERENTE TANTO EN TECNICAS COMO EN SU FORMA DE PRODUCCION.

Años	Película	Metraje	Realizador	Productor	Premios	Observaciones
1953	<u>Raíces</u>	largo metraje	Benito Alazraki	Manuel Barbachano	Festival de Cannes 1955.	Película Independiente pero que dada su forma de producción y reali- zación puede ser consi- derada experimental.
1954	<u>También ellos tienen ilusio- nes.</u>	película corta	Adolfo Garnica y Luis Magos		IX Festi- val de Ci- ne Experi- mental ce- lebrado en Cannes en 1956.	
Sin certeza de fecha		1er. Concurso de cortome- traje que después se llamó "Luis Buñuel" y más tarde se convocó en formato de 16 mm. y que oficial- mente no tuvo apoyo.				Fue organizado por: Manuel Michel, Sergio Véjar, Luis Buñuel y Juan José Gurrola.
Sin certeza de fecha		Concurso de cine experi- mental con formato de 8 mm.				Organizado por la Asociación Nacional de Actores.
1958	<u>Viva la tierra</u>	corto metraje	Luis Magos		San Sebas- tian 1959	
1958	<u>The big Drop</u>	largo metraje (inglés)	José Luis González de León	indepem- diente. Myron Gold		
Dic. 1958		Concurso de cortos experi- mentales.				Organizado por Técnicos y Manuales: José Rodri- guez Granados, Fogello González, Icaro Cisneros y Sergio Véjar.
	<u>La azotea</u>	corto metraje	Jorge Durán Chávez		1er. premio	
	<u>El huerfano</u>	"	Graclano Pérez		2o. premio	
	<u>Sanseacabó</u>	"	Sergio Véjar		3er. premio	

Años	Película	Metraje	Realizador	Productor	Premios	Observaciones
1959	<u>Carnaval Chamula</u>	medio metraje	José Luis Baez Esponda			
1959	<u>Perfecto Luna</u> (Elena Garro)		Archibaldo Burns			
1960	<u>El despojo</u> (recit. improvisado y verbal de Juan Rulfo)		Antonio Reynoso			
1961	<u>En el balcón vacío</u>	largo metraje	José Ma. Ascot			
1961	<u>Ei volantín</u>	largo metraje	Sergio Véjar	independiente.	Diploma otorgado por los escritores de la URSS en el festival de Moscú.	
1961						S.T.P.C. Sección de Directores sugiere la posibilidad de establecer un régimen de cine experimental. Existe la convicción que uno de los problemas con que tropieza el cine experimental es la exhibición.
1964	<u>Los primos hermanos</u>	corto metraje	Julian Pastor			Ayala Blanco la incluyó en su balance del año, para <u>México en la cultura de 1964</u> . Julian Pastor, Ricardo Carretero y Mariano Sánchez Ventura formaron un grupo independiente.
1964			Los miembros del STPC: Jorge Durán Chávez, Sergio Véjar e Icaro Cisneros lanzan la convocatoria para el Ier. Concurso de cine experimental.			
1965						Realización del Ier. Concurso de Cine Experimental.

Años	Película	Metraje	Realizador	Productor	Premios	Observaciones
1965	<u>La fórmula secreta</u>	mediometraje (45 min.)	Rubén Gámez		1er. premio del Concurso	Textos de Juan Rulfo
1965	<u>En este pueblo no hay ladrones</u>	largometraje.	Alberto Isaac		2o. premio del Concurso	Guión de García Márquez
1965	<u>Amor, amor, amor</u>	5 mediometrajes		Manuel Barbachano		Estaba compuesta en un principio por 5 mediometrajes, después decidió formar con <u>Los dos Elenas</u> y <u>La sunamita</u> el largometraje <u>Amor, amor, amor</u> con <u>Tajimara</u> y <u>Un alma pura</u> el largometraje <u>Los bien amados</u> y pensó unir a la restante <u>Lola de mi vida</u> con un mediometraje filmado anteriormente por Alazraki <u>La viuda</u> para un tercer largometraje.
1965	<u>Tajimara</u> (cuento de García Ponce)	mediometraje	Juan José Gurrola	"	3er. premio del Concurso y premio en 1966 en Mar de Plata Argentina. (Expresión Nuevo Cine Mexicano).	
1965	<u>Un alma pura</u>	mediometraje	Juan Ibañez	"		
1965	<u>Las dos Elenas</u> (Carlos Fuentes)	mediometraje	José Luis Ibañez	"	3er. premio del Concurso.	
1965	<u>La sunamita</u> (cuento de Ines Arredondo)	mediometraje	Hector Mendoza	"	"	
1965	<u>Lola de mi vida</u> (cuento de Carlos A. Fernández)	mediometraje	Miguel Barbachano Ponce	"	"	
1965	<u>Viento distante</u>	mediometraje	Manuel Michel		4o. premio	Compuesto por 3 cuentos, 2 de ellos de José Emilio Pacheco y uno de Sergio Magaña.
		mediometraje	Salomón Laiter		"	
		mediometraje	Sergio Véjar		"	
1965	<u>Anelia</u>	largometraje	Juan Guerrero			Otra cinta del Concurso. Un cuento de García Ponce.
1965	<u>El día comenzó ayer</u>	largometraje	Icaro Cisneros			Otra cinta del Concurso.
1965	<u>El juicio de Arcadio</u>	largometraje	Carlos Enrique Taboada			"
1965	<u>Llanto de Juan Indio</u>	largometraje	Rogelio González Garza			"
1965	<u>Una próxima luna</u>	largometraje	Carlos Nakatani			"
1965	<u>La tierna infancia</u>	largometraje	Felipe Palomino			"

Años	Película	Metraje	Realizador	Productor	Premios	Observaciones
1965	<u>Las tres far- santes</u>	largo metraje	Antonio Fernández			Otra cinta del Concurso En este 1er. Concurso los filmes reflejan un nuevo clima cultural mexicano, participaron en él muchos intelectuales lo que re- fleja el interés de la clase pensante por el cine mexicano y por su renova- ción. Trató de cambiar la temática de estilo de las películas mexicanas e in- corpora los movimientos de cine independiente a la in- dustria. Su objetivo prin- cipal admisión de nuevos cineastas en la industria.
Junio 30 de 1966						Culminación del 1er. Concurso
Marzo 4/1966						Se anunció la organización del 2o. Concurso.
Oct. 1o. de 1966			Comité Central del STPC anuncia la convocatoria			Convoca el 2o. Concurso
1967						Realización del Concurso, se logran 7 largometrajes, 6 en blanco y uno en color. A con- tinuación las películas del Concurso, el 1er. premio fue declarado desierto, así como el 4o.
1967	<u>El mes más cruel</u>	largo metraje	Carlos Lozano Dana		2o. premio	
1967	<u>Juego de men- tiras</u>	"	Archibaldo Burns		3er. premio	
1967	<u>El idolo de los orígenes</u> (historia de Julio Cortazar)	"	Gustavo Carreón			Otra cinta del 2o. Concurso.
1967	<u>La otra ciudad</u>	"	Sergio Véjar			"
1967	<u>El periodista Turner</u>	"	Oscar Menéndez			"
1967	<u>La excursión</u>	"	Carlos Nakatani			"
1967	<u>Cuando se vuelve a Dios</u>	"	Carlos Farfomir			" Las cintas de este 2o. Con-

Años	Película	Metraje	Realizador	Productor	Premios	Observaciones
1968	<u>La manzana de la discordia</u>	largo metraje (75 min.)	Felipe Cazals	independiente		curso fueron en general de denuncia, decían algo, criticaban algo, tenían un contenido político. La forma en que cuenta la historia es original por la búsqueda experimental de nuevas formas de lenguaje cinematográfico. Sus movimientos de cámara violentan la rutina cinematográfica.
1969	<u>Familiaridades</u>	largo metraje	Felipe Cazals	independiente		Aunque su técnica es más ortodoxa que la anterior, podría considerarse experimental tanto por la forma de producción, sus actores poco conocidos y que rompe con las leyes de la cinematografía.
1969	<u>La hora de los niños</u> (cuento de Miret)	largo metraje 65 min.	Arturo Ripstein	independiente		Audacias en el empleo del tiempo cinematográfico, experimento de gran interés
1970	<u>Crimen,</u> <u>La belleza,</u> <u>Exorcismos</u>		Arturo Ripstein			Ensayos heterodoxos con el espacio y tiempo cinematográficos, violentan la rutina cinematográfica y - también la del espectador.

EN ESTE LISTADO NO SE INCLUYEN LOS TRABAJOS DE LAS ESCUELAS DE CINE, LA PRESENTE CLASIFICACION LOS CONSIDERA DENTRO DEL CINE UNIVERSITARIO.

III EL TERCER CONCURSO DE CINE EXPERIMENTAL

A. CONTEXTO SOCIOPOLITICO

Después del desastre administrativo durante la gestión de la Sra. Margarita López Portillo, la desaparición del Banco Cinematográfico y CONACITE I, el incendio de la Cineteca y una política cinematográfica ejercida a voluntad, el cine Estatal llega al gobierno del Lic. Miguel de la Madrid como una carga.

El país atraviesa momentos muy difíciles controlado por el Banco Monetario Internacional, la inflación, la devaluación, el desempleo, etc.

Para salvar al cine se crea una dependencia, Instituto Mexicano de Cine a cuyo frente se nombra al cineasta Alberto Isaac, que surge en 1965 a raíz del Primer Concurso de Cine Experimental. (más tarde este funcionario será reemplazado por Enrique Soto Izquierdo).

Al frente de la Dirección General de Cinematografía queda Fernando Macotela.

El Instituto Mexicano de Cine, se dedica a la producción de películas y la Dirección de Cinematografía cuenta entre sus funciones, - la censura y el manejo de la Cineteca y los Concursos.

Los nuevos funcionarios a pesar de haber laborado dentro del medio cinematográfico en sexenios anteriores, llegan a un panorama distinto, producto de la devaluación, el caos financiero, la caída del petróleo, control de cambios, nacionalización de la banca, etc.

El actual régimen no puede superar la situación, y acude a una medida de emergencia, para dar trabajo a los miembros del STPC se alquilan los Estudios Churubusco a Dino de Laurentis para filmar Dunas (1982) y a RKO para maquilar películas para la televisión norteamericana. (*)

Por causa de la crisis económica que atraviesa el país, no es posible una planeación coherente de la producción estatal, es ésta muy escasa. (*)

En 1983 Ariel Zúñiga dirige una coproducción con Francia El diablo y la dama.

Gerardo Pardo realiza su segundo filme independiente Deveras me atrapaste (1983) (**) y Juan de la Riva hace su debut con Vidas errantes (1984) producida en parte por CONACINE.

Nicolás Echeverría que surge en el sexenio anterior lleva tres años preparando una cinta sin lograr empezarla. (***)

De producción privada destacan Toña Machetes, Raúl Araiza (1983), Lola la trailera, Rolando Fernández (1983). Privada a la vez que independiente Motel, Luis Mandoki (1983), Luna de sangre, Luis López Antunez (1983), Frida, producida por Barbachano y dirigida por Paul Leduc (1983), Redondo, Raul Busteros (1984). Hugo Scherer produce en 1985 - Los motivos de Luz dirige Felipe Cazals. (****)

Debutan para el Estado cinco jóvenes directores, egresados del CUEC: Carlos García Agraz y Diego López y del CCC, Victor Saca, Daniel González Dueñas y Gerardo Pardo en Cinco historias violentas (1984), basada en un argumento de Pedro F. Miret. (*****)

La situación por la que atraviesa la industria cinematográfica, en 1984 es muy semejante a la de 1965 por lo que IMCINE y Cinematografía deciden realizar varios concursos: el de Guiones y el Tercer Concurso de Cine Experimental. (*****)

La convocatoria al Tercer Concurso de Cine Experimental obedece más a una medida emergente para activar la producción. (*****)

(*)	GARCIA RIERA, Emilio	<u>Historia del Cine Mexicano</u>	p. 351
(**)	GARCIA RIERA, Emilio y...	<u>La guía del Cine Mexicano</u>	p. 94
(***)	GARCIA, Gustavo	<u>Op.Cit.</u>	p. 31
(****)	GARCIA RIERA, Emilio	<u>Op.Cit.</u>	p. 354
(*****)	GARCIA RIERA, Emilio	<u>Op.Cit.</u>	p. 352
(*****)	GARCIA, Gustavo	<u>Op.Cit.</u>	p. 32
(*****)	GARCIA RIERA, Emilio	<u>Op.Cit.</u>	p. 353

B. CARACTERISTICAS

Actualmente existen dos aparatos que manejan el financiamiento de las películas realizadas en México, opuestos y en cierta forma semejantes, aunque parece una contradicción, no lo es. Uno es el de las cintas que produce el Estado y el otro el de los filmes realizados por los productores privados. Son opuestos en cuanto a su carácter comercial y estatal y semejantes en cuanto a que de ellos, de su consentimiento para el financiamiento de los filmes, dependen carreras y prestigios.

En este cine tan deteriorado los funcionarios estatales poco han podido hacer y los productores privados han perdido las ganas de hacer buen cine, ambicionando sólo recuperar su capital e incrementar sus ganancias.

La crisis financiera del país, no permite al Estado intervenir y respaldar libremente la industria fílmica.

Las películas actuales producidas por el Estado, están despolitizadas, carecen de crítica social y se concretan a simples anécdotas neutras y grises.

La censura también tiene su parte y se extiende a los distribuidores que por motivos ajenos al cine la ejecutan, la difusión cinematográfica se centraliza, oponiéndose al cine de vanguardia, por lo que la nueva generación de cineastas se deforma.

No obstante existe una esperanza: los estudiantes de cine, Los del Centro de Capacitación Cinematográfica del Estado (CCC), del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) -- que ante el deterioro del cine industrial, se nos muestra como una solución.

El cine se está desmoronando y la barrera que existía entre el cine comercial y el cine independiente apenas se distingue, por lo que el cine estudiantil, el experimental y el de vanguardia exigen atención ya que representan la cuna de nuevas corrientes: el cine feminista, el de denuncia y el de análisis social y político. (*)

El cine mexicano no ha sido utilizado ni aprovechado.

El Estado ha intervenido en la industria cinematográfica -- desde sus comienzos hasta nuestros días regulando y legislando su desarrollo.

El que el Estado tenga ingerencia en el cine, somete a la Industria a cambios burocráticos sexenales, limitaciones financieras y políticas.

El buen cine no tiene nada que ver con disposiciones administrativas en los temas, es asunto de libertad y del uso que de ella hagan sus realizadores. No es lógico que el manejo -- del cine esté unido al radio y a la televisión. Como arte, el cine está más cercano del teatro, danza o música que el radio o la T.V.

Los medios son diferentes a las artes, pero se complementan. En España y Argentina el cine depende del Ministerio de Cultura, en México, de la Secretaría de Gobernación. Sin embargo la Ley Cinematográfica es ya obsoleta y debe sustituirse por una nueva que proporcione libertad a los cineastas para la creación de buenas películas mexicanas. (**)

(*) GARCIA, Gustavo Op.Cit. pp. 23-37

(**) GARCIA RIERA, Emilio Op.Cit. p. 356

C. CRONICA DEL TERCER CONCURSO DE CINE EXPERIMENTAL

La presente crónica es una recopilación de todas las notas de prensa que aparecieron en los principales diarios capitalinos. Está hecha en forma cronológica, desde el 23 de agosto de 1984 en que se anunció que la convocatoria para el III Concurso de Cine Experimental se lanzaría en fecha próxima, hasta la premiación de las cintas realizadas en el Concurso dos años después, los primeros días de mayo de 1986.

En ella continuamente se hace alusión al 1o. y 2o. Concursos lo que da la impresión de repeticiones, pero fue en esta forma en que los -- principales diarios tomaron como referencia dichos eventos comparando los y remontándose al pasado para relacionarlo con el presente Tercer Concurso. (*)

"Los concursos de cine experimental surgieron para refrescar con estilos, temas, personal y modos de producción a la industria cinematográfica nacional. Después de dos décadas de haberse realizado el -- primero y el segundo Concursos, las aportaciones hechas por las películas que contendieron en aquellas ocasiones son evidentes y por todos conocidas. Ahora, al Tercer Concurso de Cine Experimental, convocado -- por el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) y el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) han concurrido diez películas de largometraje con temática y estilos diversos, diez grupos productores que han invertido capital y trabajo con un afán de expresión cultural más que de simple comercio.

La producción continua de cine experimental está en marcha y será permanente, la incursión de nuevas ideas y generaciones, seguramente dará como resultado una producción más allegada a las aspiraciones y valores de identidad nacional al público". (**)

(*) Alusiones al 1o. y 2o. Concursos páginas: 127, 133, 134, 135, 136, 139, 146, 147, 148, 170, 171, 174, 177, 178, 179, 180, 199 y 200.

(**) VEJAR, Sergio. Programa Mensual de Publicaciones de la Cineteca Nacional.

CRONICA: Oscar Menéndez cineasta independiente pide que en el Tercer Concurso de Cine Experimental se acepten cortometrajes, ya que el buen cine se puede presentar en 5 min. o en 1 1/2 horas.

Menéndez espera que se acepte el cortometraje en el Concurso. Es el contenido y no la forma lo que interesa. Propone que se debería recuperar en los cines el tiempo de proyección del cortometraje y considera a éste, como un trabajo de síntesis y quien no lo pueda realizar, tampoco podrá hacer un largometraje al no poder sintetizar una idea. En este Concurso está la oportunidad de revivir la Industria. (*)

La Dirección de Radio, Televisión y Cinematografía y el Instituto Cinematográfico patrocinarán el Concurso de Cine Experimental que ha prometido la explotación comercial de la mayoría de los trabajos. El STPC que colabora con el evento, cuenta con que las dos experiencias anteriores arrojaron resultados muy positivos.

Manuel Michel, Sergio Véjar, Luis Buñuel, Juan José Gurrola y otros organizaron en México el Primer Concurso de Cortometraje que después se llamó "Premio Luis Buñuel". Posteriormente el certamen se convocó en el formato de 16 mm., que oficialmente no tuvo apoyo, por lo que la Asociación Nacional de Actores patrocinó el Concurso de Cine Experimental con el formato de 8 mm. Ante estas inquietudes Checo Véjar e Icaro Cisneros, convocaron y llevaron a cabo el Primer Concurso de Cine Experimental de largometraje.

En el Segundo Concurso, el primero y cuarto lugares se declararon desiertos a pesar que las películas tenían un contenido sociopolítico y eran más realistas. Después el Concurso se suspendió.

El que en el actual Concurso (el Tercero de Cine Experimental) todas las cintas serán explotadas comercialmente, da oportunidad a las películas premiadas a tener un éxito de taquilla.

Los interesados en el Concurso podrán acudir a los trabajadores para obtener su colaboración y ponerse de acuerdo, si el salario -- será diferido o una aportación laboral. También se hizo hincapié en que el número de trabajadores, sumarán sólo los necesarios. (*)

Se dieron a conocer, las bases para el Tercer Concurso de Cine Experimental, el certamen comprenderá obras de largometraje en 35 mm. (**)

El 29 de octubre de 1984, lanzó la convocatoria el Secretario del Comité Central del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica: Sergio Véjar. Representantes de las seis secciones del mismo, de los Estudios Churubusco (Martín Reyes director de los Estudios), del Instituto Cinematográfico (Héctor López - - Lechuga director de CONACINE) y los directores José Estrada, Sergio Olhovich, Rafael Delong, Gonzalo Martínez y Matilde Landeta - estuvieron presentes. (***)

Las bases de este Concurso asientan que los guiones deberán -- ser registrados con anterioridad en la sección de Autores Cinematográficos del STPC y en el Instituto Mexicano de Cinematografía, - quienes decidirán los guiones a filmarse tomando en cuenta su carácter experimental.

La duración mínima en pantalla de los guiones será de 80 min. en blanco y negro o en color.

(*) ibidem Agosto 26 de 1984. p. 4-B

(**) cfa. El Sol de México Octubre 30/84. p.2 y Excelsior 30/Oct.84 p.4-

(***) El Herald Octubre 30/84 p.1

Podrán participar profesionales del cine no importa la especialidad, estudiantes de la carrera cinematográfica en cualquier centro acreditado, aquí o en el extranjero y aquellos que hayan terminado la carrera de cine, con la libertad de tomar parte artística o técnica en la realización de la cinta.

Es necesario que ocho días antes del inicio del rodaje, la persona representante del film, deposite las copias de los guiones para que sean clasificados en la Sección de Actores (ANDA).

El Comité Central fungirá como depositario de las cintas - - terminadas, prohibiéndose a los realizadores hacer copias extras hasta que se haya efectuado la premiación.

Dos meses a partir de haberse lanzado la convocatoria es el plazo para inscribirse y seis para filmar la película y terminarla después de cerrado el período de inscripciones.

Cada proyecto deberá ser acompañado de un razonamiento escrito con los objetivos que se persiguen, así como su sentido experimental y de búsqueda.

La periodicidad del Concurso será cada dos años.

El Comité Central recibirá una bitácora cada 5 días, del - - avance de los trabajos de cada cinta que se esté filmando, que - - será entregada por un representante que el mismo Comité elija.

El primer premio será un trofeo y diploma, además COTSA promete la exhibición comercial de la cinta a los tres meses de haberse entregado las copias y el trailer, en las mejores salas -- que controla, con un mínimo de una semana en cartelera.

El Instituto Cinematográfico no cobrará el uso de instalaciones y servicios de los Estudios Churubusco al grupo ganador si -

éste hizo uso de ellos. Las ganancias serán para el mismo grupo y les hará entrega el Comité Central del STPC.

Para el 2o. lugar los premios serán iguales a los del primero excepto, que tendrán que pagar un 25% por el uso de Estudios y equipos en caso que éstos los hayan ocupado. Y la exhibición se realizará a los cuatro meses de haberse entregado copias y trailer.

Para el tercer lugar los mismos premios con la diferencia que el estreno se realizará a los cinco meses de entregados copias y trailer y se pagará el 50% por uso de estudios y servicios en el caso de haber sido requeridos. (*)

La convocatoria salió a la luz el 1o. de noviembre de 1984.

Nuevamente Oscar Menéndez habla acerca del evento: es difícil la participación de realizadores independientes por el alto costo de los materiales. Aunque los servicios que ofrecen a los concursantes los trabajadores de cine y los Estudios Churubusco son muy importantes, todavía requieren 6 ó 7 millones de pesos para la adquisición del material, suma que no todos los interesados la tienen, que es una lástima dado las interesantes aportaciones en cuanto a temas y a técnicas de los otros concursos.

Espera que el nuevo evento tenga también absoluta libertad expresiva.

Dado el costo de los materiales vírgenes, muchos interesados no participarán a pesar de las facilidades y premios tan atractivos. No obstante espera que grupos importantes tomen parte en el Concurso.

(*) cfr. Excélsior 30/Oct./84 p. 4-B y La Jornada 30/Oct.84 p.24 y
El Heraldó 30/Oct./84 p. 1.

Prosiguió diciendo que verdaderos realizadores independientes, no tienen en este momento el capital necesario y tendrán que recurrir a su ingenio y al préstamo de sus amigos si quieren participar.

La diferencia entre un cineasta y un productor industrial, es que el primero hace ideas de las películas, contenidos. Los segundos hacen el cine como inversión.

Es difícil que un productor comercial arriesgue su dinero con ellos, no está acostumbrado a ese tipo de trabajo, aunque una película bien hecha, será aceptada en cualquier mercado y esto pretende el Concurso.

Los participantes son personas calificadas, tienen una estructura formal y saben hacer cine, pero habrá que buscar soluciones específicas a los problemas de cada concursante.

Hay que adquirir el material y hacer el gasto para que la producción funcione durante 4 semanas como mínimo para completar el rodaje.

Los trabajadores de cine lo hacen con sueldos diferidos y los actores cooperan dentro de sus posibilidades.

Sería una solución en este Concurso, una cooperativa transitoria, para que entre todos los interesados unir sus esfuerzos y dinero y producir las cintas de más interés. (*)

Toda inversión que hagan los cinematografistas para la realización de cintas que tomen parte en el Tercer Concurso de Cine Experimental la recuperarán y con ganancias, por medio de la distribución y exhibición de las mismas dijo Sergio Véjar.

Añadió que la inversión de los cineastas será mínima tomando como modelo el costo de una cinta barata, además los participantes harán una película a su gusto. No es lo mismo gastar 6 ó 7 millones que 35 ó 40, además de un esfuerzo económico es un esfuerzo creativo.

Nunca antes se había obtenido tanta ayuda del gobierno y de los sindicatos, que no pueden dar toda la inversión pues el dinero no alcanzaría. Pero lo que se da es un gran logro.

Hay mucha gente de provincia interesada en el Concurso, en Durango, Nuevo León, Veracruz y Jalisco. La convocatoria se -- distribuirá a nivel nacional, sobre todo en las instituciones -- culturales.

Matilde Landeta opina que este Concurso acercará a jóvenes y talentosos cineastas al cine nacional siendo estos certámenes la única forma de conocerlos. Recordó que en los anteriores -- concursos surgió gente valiosa, añadió que estos concursos se -- guirán promoviéndose. (*)

Este Concurso es muy importante para el futuro del cine nacional, se espera que propicie un cambio en su temática, con la irrupción de los nuevos cineastas.

El evento es inminente ante la crisis de calidad que agobia a la Industria.

A quince días del lanzamiento de la convocatoria los estudiantes de cine han dado una respuesta favorable, interesándose en participar.

Es necesario un cambio de las cintas privadas, son histo --

rias triviales, vulgares además de las películas vacías producidas por Televisine. Esta ruptura debe ser a fondo y el Concurso es un buen comienzo. Seguramente el cine nacional seguirá igual, pero se mostrará que podría ser diferente.

Este Concurso que se realiza después de 20 años de efectuado el Segundo, servirá para expresar inquietudes de los nuevos realizadores, sirviendo como un lazo de unión entre éstos y la Industria.

El Estado tiene esperanzas de lograr un cine de calidad y que los productores privados cooperen con este deseo. Para lograrlo es necesario, no tener miedo de aceptar temas que puedan parecer de lenta recuperación económica, esto puede ser decisivo en el futuro del cine mexicano. (*)

En 1965 en el Primer Concurso de Cine Experimental Rogelio González Garza se hizo acreedor a un diploma por su película -- El llanto de Juanillo declara que es muy importante la libertad temática y artística en estos concursos y espera que los que tomen parte en el actual sigan realizando filmes gracias a una -- auténtica apertura sindical.

El hacer un filme experimental implica gastos, que pueden superarse sabiendo que después de participar no hay veto sindical para seguir haciéndolo.

Su película la filmó con rollos de películas regaladas por amigos y colas de las mismas que él compró. Tomaron parte en esta cinta actores de nombre como Manolo García, Augusto Benedico, Carlos López Moctezuma, Columba Domínguez y otros.

(*) El Nacional 12 de Noviembre/84. 2a. Sección p. 9

González Garza es productor artístico de radio y T.V. y la razón por la que participó en el certamen fue por el deseo de tener un reconocimiento cinematográfico a nivel profesional. No obstante haberlo obtenido no le ha sido posible trabajar en cine por la política a puertas cerradas del Sindicato.

Su ingreso como realizador en el cine industrial nunca llegó a pesar de su participación en el Concurso, siempre hubo barreras sindicales y escalafonarias, así que continuó en su labor de Televisión.

Sigue en su empeño de volver a dirigir cine ya no a nivel experimental sino profesional, dado que siempre ha trabajado dirigiendo actores.

Sus experiencias derivadas del Primer Concurso fueron la absoluta libertad de creación, el filme fue de gran interés por el tema antimilitarista y las excelentes actuaciones. La filmación -- fue nocturna, la acción ocurría desde el atardecer hasta la madrugada. En esta película se trabajó mucho en el escritorio del realizador, al llegar a la locación todos sabían que hacer y cómo. -- Tenían 11,000 pies de película y necesitaban obtener un mínimo de 7,000 pies filmados aprovechables, idearon un sistema para que la misma filmación les diera casi la edición. El material era blanco y negro.

Este tipo de producciones lleva a los realizadores a usar su ingenio y su imaginación para resolver los problemas, el trabajo que se obtuvo proponía innovaciones en formas y técnicas filmicas. (*)

También Sergio Bustamante y Fernando Borges tomarán parte en el Tercer Concurso de Cine Experimental. Sergio tiene experien-

(*) Excélsior 13 de Noviembre/1984. Sección de espectáculos.

cia en ellos, ya que ha participado como actor y en esta ocasión lo hará como productor y director.

La historia es original basada en Fantomas, en cuanto a la realización espera lograr interesantes aspectos en lo que toca a la dirección de actores y manejo de cámaras.

El guión ya se terminó y espera empezarlo a rodar en el primer trimestre de 1985. (*)

Existe un gran interés en el Tercer Concurso de Cine Experimental en las diversas instituciones culturales y casas de estudios. Se colocaron "posters" con las bases del Concurso a la entrada de las salas cinematográficas de todo el país. Estudiantes, actores, veteranos, cineastas independientes están muy entusiasmados.

Este evento promete ser un gran acontecimiento en la presentación de trabajos de largometraje, temática y sistemas de filmación. Existe el deseo de realizar este concurso cada dos años, tiempo necesario para filmar, terminar, premiar y entregar los trofeos.

Todas las cintas ganadoras o no, serán exhibidas para recuperar la inversión a fin de que los que participan sigan tomando parte en estos eventos. (**)

También Alejandro Galindo participará en el Concurso. (***)

José Martí que participó como actor en el Segundo Concurso de Cine Experimental con la cinta La canica dirigida por Marceli

(*) Excélsior 16 de Noviembre/1984. Espectáculos p. 10 B.

(**) ibidem 19/Nov./84. p. 19 B.

(***) ibidem p. 12 C.

no Apart, dijo que los organizadores del Concurso tienen la suficiente autoridad para cumplir lo que prometen, concretamente - se refiere a la exhibición de las películas que se lleguen a filmar.

En un concurso anterior los entonces dirigentes, no permitieron la filmación de Cabeza de serpiente a pesar de que se cumplió con los requisitos. Actitudes que desalientan a quien ama su trabajo en especial a los interesados en los concursos.

Piensa participar en el Tercer Concurso con el mismo equipo, con la cinta El padre Juan esto, sujeto claro está, a los recursos económicos con que cuenten. (*)

En la ciudad de Orizaba, Ver. el cine experimental ha logrado una gran producción en los últimos diez años con películas argumentales a cargo de un grupo formado principalmente por Sergio García Tinoco, Miguel Angel Alvarez y Héctor Moctezuma.

Con la proyección de estos filmes se espera recaudar fondos - para la realización de una cinta que participe en el Tercer Concurso de Cine Experimental. Algunas de estas películas se han proyectado en televisión y estamos en pláticas con funcionarios de diversas instituciones culturales para promover un ciclo en T.V. de --- super-ocho, informó Moctezuma.

Este grupo se integró hace unos doce años. Su más reciente - producción es La burla, se trabajó con equipo ligero por falta de recursos económicos.

Orizaba cuenta con locaciones excelentes lo que facilita el - rodaje de las cintas, en las que se han perfeccionado las técnicas --

cas para su realización y terminado.

Otras cintas importantes filmadas por el grupo La vida inútil de Pito Pérez versión diferente a la del cine profesional y Jere mías.

Estas películas se proyectan a nivel municipal, algunos espectadores han hecho aportaciones económicas con lo que el grupo ha seguido trabajando.

Han desarrollado una excelente técnica de filmación, pues el equipo tiene muchas limitaciones.

Generalmente se utiliza una cámara para toda la filmación, obteniendo el sonido directo, si este falla, se ingenian para grabar diálogos y música simultáneamente, ya que no cuentan con mezcladoras de sonido.

Añadió Moctezuma que: ojalá este Concurso les abriera las puertas para poder desarrollar su talento a nivel profesional. (*)

El laureado cineasta Roberto Gavaldón prepara su participación en el Tercer Concurso de Cine Experimental. Piensa que este tipo de certámenes pueden hacer mucho bien, en cuanto a aportaciones técnicas, artísticas y temáticas, es un camino lleno de posibilidades.

Es muy importante para los realizadores de todas las edades hacer este cine, pues les ayuda a salir de las rutinas, muy hechas de los productores.

Da oportunidad para hacer una película diferente y una puerta para que el cine mexicano se encause por nuevos derroteros.

(*) Excélsior 24 de Noviembre/1984. Espectáculos p. 4 B.

Ya tiene la historia para su filme experimental y dijo:
 "Trabajo con gran entusiasmo en todos mis proyectos fílmicos, en particular aspiro a lograr buenas experimentaciones". (*)

Un grupo de pintores y escultores encabezados por Gilberto - Aceves Navarro y Luis Gutiérrez donaron obras pictóricas y plásticas a los cineastas Cristian González y Jorge Lobato para que con el producto de su venta realicen su cinta Tanathos que tomará parte en el Tercer Concurso de Cine Experimental.

Hace ya casi un año los jóvenes González y Lobato empezaron a promover la filmación de esta cinta experimental, proyecto que alcanzó mayor interés al reanudarse estos concursos.

Es una idea basada en Tanathos diosa griega de la muerte, - que también será el nombre de la cinta. Lobato es diseñador gráfico y en esta área será su participación. En la cinta se incluye un proyecto, metodológico que maneja el concepto visual.

Actualmente se trabaja en el diseño de producción, a cargo del director artístico. Contará con la colaboración de cinco - diseñadores que se encargarán de la creación de la imagen del - filme, que constituye una parte del aspecto experimental de esta cinta.

La fotografía estará a cargo de Juan Carlos Martín graduado en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, igual que Cristian González quien actualmente es alumno de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, el ingeniero de sonido es egresado del Centro de Capacitación Cinematográfica, y los diseñadores - formados profesionalmente en la Escuela Nacional de Artes Plásticas.

Los actores todos son ~~nuevos~~ y profesionales, el elenco es reducido y está formado sólo de los personajes indispensables.

Se ha reunido un grupo de jóvenes con amplios conocimientos - en aspectos técnicos y artísticos, se espera lograr un filme de - interés por sus particulares experimentaciones.

El rodaje de Tanathos ~~cará~~ cará comienzo el 4 de febrero de 1985 - en locaciones del D.F. y entrarán a foros una semana.

Sin la valiosa colaboración de los artistas pictóricos y plás-
ticos ya mencionados, hubiera sido imposible producir el filme. (*)

Una vez más Oscar Menéndez hace declaraciones acerca del Tercer Concurso de Cine Experimental: la convocatoria adolece de una gran falla "la anulación práctica de la libertad de expresión", refiriéndose a la confusa convocatoria. En primer lugar el Concurso quedó rebasado por la fecha límite señalada por los organizadores. En el lapso fijado sólo se recibió un proyecto, por lo que - el Sindicato concedió una prórroga sin límite de fecha. La falla- en la libertad de expresión se refiere: a los tres exámenes de cen- sura que señala la convocatoria, referentes a los proyectos a pre- sentarse. El primero de la Sección de Autores Cinematográficos, - el segundo del Instituto Mexicano de Cinematografía y el tercero - el más obvio, de la Dirección General de Cinematografía.

En las convocatorias del Primero y Segundo Concursos, no exis- tían estas limitaciones, lo único que se tenía que presentar era - una sinopsis del argumento y luego el filme ya terminado. Si hubie- ran existido estos requisitos es muy posible que muchas de las pe- lículas, aún las ganadoras, jamás se hubieran realizado.

Diferentes cineastas se han entrevistado con los responsables,

(*) ibidem 27 de Noviembre/1984. p. 4-B

quienes les han pedido proyectos de convocatorias, con lo que la actual quedará parchada. Existen fallas y modificaciones en la forma de presentar el discurso oficial y la realidad del medio cinematográfico.

Leduc, Pliego, Zistache y otros cineastas se abstuvieron de hacer declaraciones, en tanto los puntos oscuros no sean aclarados. (*)

El día primero se abre la exposición-venta en la Galería Polanco de las obras de maestros y alumnos de la Escuela de Artes Plásticas, como ya se dijo el producto será utilizado para la producción de la cinta Tanathos que ya ha sido inscrita y es una producción de los estudiantes del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos y la ya mencionada escuela. (**)

Alejandro Galindo: No obstante haber anunciado su participación en el Tercer Concurso de Cine Experimental dice que no lo hará por falta de dinero. Tenía un tema para el certamen, pero se necesita una fuerte suma para producir un filme de este tipo y no lo tengo. Además es posible que allá en Gobernación le digan a uno, modifiquenle aquí o allá y la historia se vuelve trivial. (***)

Kodak Mexicana aportó al Concurso más de 200 mil pies de película virgen con un costo de casi 13 millones de pesos.

En números exactos la donación fue como sigue: 212 mil 400 pies de negativo, 5 mil 294 de alta sensibilidad para entregarse en 291 rollos, cada uno de 400 pies y 96 rollos de mil pies.

(*)	<u>Uno más Uno</u>	24/Enero/85	p. 19
(**)	<u>Excelsior</u>	24/Enero/85	Espectáculos p. 6
(***)	ibidem	30/Enero/85	p. 4 B

Este material será distribuido en forma proporcional entre los participantes de acuerdo a un mecanismo que diseñen los organizadores del Concurso.

Alberto Isaac, agradeció a Kodak Mexicana su gran ayuda, a nombre de los organizadores del evento, de los cineastas participantes y del suyo propio, y señala que este gesto habla por sí solo del interés de la empresa por el mejoramiento de la cinematografía nacional.

Se amplió el plazo de inscripciones para el certamen hasta el 28 de febrero del año en curso, por acuerdo de los organizadores y a petición de los interesados en participar.

Algunos proyectos son los siguientes: Antes de la tormenta de Alfredo Pelayo, De Chile, de dulce y de manteca de Guillermina Amador, Raúl Contla y Gloria Ribé, Memorias de un ciudadano ejemplar de José Bull, Amor a la vuelta de la esquina de Alberto Cortés, Obdulia de Juan Antonio de la Riva, Calacán de "Emulsión y Gelatina", A lo mejor todavía de Daniel González Dueñas, Color de cuento de Lillian Liberman.

Crónica de familia de Diego López, Memorias del cemento de Rafael Montero, Un hueco cerca del corazón de Gerardo Pardo, -- El ombligo de la luna de Jorge Prior, Mariana y los cazadragones de Gloria Ribé, El Guero Estrada de Victor Saca.

Impaciencia sentimental de Maryse Sistoch, Iris de Walter de la Gala, Encuentro de Rafael Llano y Alicia de José Luis Serrato. (*)

Sergio Véjar responde a las acusaciones de Oscar Menéndez - (Uno más Uno. 24-I-85). ¿Libertad de expresión? Claro que la hay, aunque todo es cosa de criterios.

Lo que les aseguro es que ningún gobierno financia a nadie para que lo ataque. No se trata de un cine de protesta. Quien lo quiera realizar que lo costee el mismo, "nosotros convocamos a todos los cineastas experimentados a buscar nuevas formas de expresión que enriquezcan nuestro cine sin caer en demagogias ni engaños.

Algunos cineastas han rehusado participar en este certamen, bajo el argumento de que sus bases son incompletas. Necesitaríamos un periódico completo para dar un reglamento interno que aclarara muchos de los puntos señalados en las bases. Si alguien quiere conocerlo que me llame. Estamos en la mejor disposición para hacer las aclaraciones necesarias.

Lo experimental de este Concurso se fundamenta en la experiencia de sus participantes. Es un cine de profesionales y - - para profesionales..."

Por su parte Raúl Busteros critica que el Concurso sólo representa un apoyo circunstancial a los cineastas lo que requieren es un apoyo permanente, añade: "es muy difícil decidir qué es experimental y qué no lo es? y si el Concurso es bueno, es malo o es experimental?..."

Donde se requieren los cambios es en la Ley Cinematográfica, no en las bases de la convocatoria del Concurso. (*)

A pesar de haberse dado una prórroga en la presentación de los guiones para la participación en el Tercer Concurso de Cine Experimental el comité de recepción formado por Alejandro Galindo, José Estrada, Sergio Véjar y Sergio Olhovich, al presente sólo ha recibido a consideración alrededor de 10 guiones.

El plazo se vence el 23 del presente mes. El objeto de que los guiones sean aprobados es ver si reúnen las condiciones de-- filmes experimentales, tomando en cuenta que contarán con muchas facilidades: película virgen, equipo, laboratorio y foros de los Estudios Churubusco, entre otras cosas. (*)

Marcelino Aupart egresado del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, participará en el Concurso con la cinta - El padre Juán es una historia escrita y adaptada por el mismo -- Aupart y el actor José Martí.

Marcelino ha realizado otros filmes experimentales de medio-metraje en 16 mm. que han recibido premios nacionales e internacionales.

El argumento de El padre Juán se pretendió filmar antes, pero las condiciones económicas y en general de la Industria no lo permitieron. Condiciones ahora liberadas gracias a este evento.

"Y ahora se aprovechará esta idea, en la que todo tipo de experimentaciones cinematográficas son importantes en lo relativo a mejorar las condiciones temáticas, técnicas y artísticas del cine mexicano".

Hubiera sido muy difícil hacer esta película fuera del Concurso por cuestión de costos y otros problemas. Se trata de un tema comercial que garantiza su recuperación económica. Es un asunto "fuerte" en el que se manejan conceptos, no tratados - antes en el cine mexicano. (**)

Con lo que se obtenga de la explotación de Tanathos se destinará para crear una beca para jóvenes de bajos recursos que -

(*) Novedades 8/Febrero/85. Espectáculos. p. 4

(**) Excélsior 8/Febrero/85. Espectáculos. p. 1 E.

quieran estudiar artes, afirmó el director del filme Cristian - González.

Otro objetivo es establecer nuestros valores culturales produciendo películas "que reúnan todos los conceptos de una producción fílmica, digna de participar en el Concurso de Cine Experimental". (*)

El fin de semana pasada se inauguró la exposición "Dudar es morir antes de tiempo" en la Galería Balance, más de 60 obras -- fueron donadas por artistas nacionales para su venta con el objeto de financiar la película experimental Tanathos. Con la compra de las obras de arte, el público también participará en el financiamiento de la cinta.

Esta unidad entre artistas plásticos, dramáticos y cinematográficos da lugar a un movimiento cultural de las bellas artes. Es una excelente oportunidad a nivel experimental de unir caminos.

Los artistas visuales tienen en la cinematografía un campo -- de experimentación muy rico, que al apoyar la filmación de la -- cinta intentan unirse activamente al séptimo arte. (**)

A pocas horas de la fecha límite para la inscripción de grupos participantes al Tercer Concurso de Cine Experimental, se -- han registrado alrededor de 50 grupos con sus historias en todo el país, lo anterior fue declarado por Sergio Véjar.

La próxima semana los grupos empezarán a ser entrevistados -- para conocer si cuentan con el capital necesario para respaldar el rodaje de su cinta.

(*)	<u>Ovaciones</u>	9/Febrero/85	Espectáculos	p. 2
(**)	<u>Excélsior</u>	10/Febrero/85	Espectáculos	p. 4 B.

Véjar está muy entusiasmado con algunos guiones e historias que se han registrado, que auguran filmaciones de gran interés en lo que se refiere a nuevas formas de expresión fílmica.

Hay inscritos dos grupos de Sinaloa, uno de Jalisco, uno de Morelos y muchos del D.F.

Es un Concurso para profesionales, no para aficionados. En estos tiempos cuesta mucho trabajo el conseguir financiamiento -- para una cinta, estos grupos están luchando para conseguirlo. No se trata de una aventura, sino de una gran responsabilidad.

Los cineastas Roberto Gavaldón y Alejandro Galindo no participarán en el Concurso.

Todos los grupos interesados fueron inscritos existiendo una absoluta libertad en la temática, se les ayudó en lo posible, es pues la responsabilidad de cada equipo lograr una buena cinta.

Las inscripciones se cierran mañana jueves y desde el 10. de marzo se empezarán a preparar las respectivas filmaciones. (*)

Hay asuntos de gran interés, que enriquecerán la cinematografía nacional en cuanto a los temas y creatividad artísticas.

Se repartirán entre los concursantes oficiales la película virgen donada por Kodak para el evento, aseguró Alberto Isaac. (**)

Miguel Barbachano Ponce comenta las polémicas provocadas a causa del Tercer Concurso de Cine Experimental, entre otras lo dicho por Oscar Menéndez, referente a la libertad de expresión.

(*) ibidem 27/febrero/85 p. 14 B.

(**) Ovaciones 28/febrero/85 Espectáculos p.1 (27/feb. Notimex)

Hace también un balance del cine mexicano en los últimos años particularmente en 1983, que arroja la desolación de la cinematografía nacional, por la que los organismos pertinentes deciden -- convocar el Concurso animados por los óptimos resultados del realizado en 1965 y por razones políticas, de muy poca importancia -- el de 1967. Duda que estas salidas puedan salvar al cine de la crisis y propone: "(Se necesita una)... producción y coproducción intensa de una temática propia, exhibición oportuna y digna, como si se tratara del material extranjero, distribución dispuesta a -- conquistar nuevos mercados y a reconquistar los viejos, descentralización de estudios, laboratorios, centros de enseñanza y cine--clubs, reconstrucción cabal del archivo y biblioteca de la Cineteca Nacional".

Barbachano Ponce está de acuerdo con Oscar Menéndez que el -- Concurso adolece de "un ingrediente que los hombres independien--tes conocen como libertad de expresión..."

Un principio que hay que recordar es que la base de la producción artística, es la libertad. (*)

En el Tercer Concurso de Cine Experimental se inscribieron 33 guiones.

Las historias que se acepten, recibirán además de una dota -- ción de película virgen, equipo con cámara de 35 mm. y uso y ser--vicio de los Estudios Churubusco.

A finales de marzo se iniciará la filmación de las cintas. La primera de ellas será: Tanathos. (**)

Salomón Laiter uno de los ganadores en el Primer Concurso de Cine Experimental, dice que su época de cine-experimentalista ya -- pasó.

(*)	<u>Uno más Uno</u>	3/Marzo/85	Espectáculos	p. 16
(**)	<u>Uno más Uno</u>	6/Marzo/85	Suplemento	p. 18

Ojalá el Concurso actual tenga frutos, pues el Primer Concurso fue el gran fraude de la crítica.

"El escritor y Premio Nóbel, García Márquez, no fue nominado por ninguno de sus amigos para reconocerle su guión en dicho Concurso, e indudablemente tenía grandes merecimientos. Así empezó una gran mentira de la crítica que comenzó a disfrazar los llamados "Westerns cultos" como gran cultura..."

En cuanto a la realización fílmica, "fue uno de los grandes momentos artísticos a nivel latinoamericano..."

De las promesas que se hicieron a los participantes de ese evento, hubo muchas fallas y mencionó la distribución.

Prometieron la defensa del patrimonio cooperativo de los trabajadores, nos dieron un pequeño anticipo, nos quitaron las películas que han explotado durante veinte años y no volvimos a ver ni un centavo.

Hubo 13 cineastas, pero ocho películas se incorporaron a un fideicomiso, se explotaron pero no hubo ninguna garantía para el realizador.

Las cintas sirvieron para hacer funcionarios públicos, a los realizadores no se les dio oportunidad de seguir trabajando. Las oportunidades se las dieron a gente sin aptitudes.

Durante veinte años nos han obstaculizado, nos han marginado.

La cinta que él produjo y tomó parte en su realización junto con Manuel Michel y Sergio Véjar fue Viento distante guión de José Emilio Pacheco y Sergio Magaña.

Duró 26 semanas cuando la exhibieron en el cine Régis, pero no se nos reconoció como profesionales, la consigna era que deberíamos ser directores sin ningún mérito.

No menciona nombres pero si recuerda lecciones, para no incurrir en los mismos errores en los nuevos concursos de cine experimental.

Finalizó diciendo que todos los concursos son como en los tiempos de Miguel de Cervantes, quien decía de los concursos literarios, que: "el mejor era el del segundo lugar, porque el primero lo ganaba el favorito del rey". (*)

Otra prórroga hasta el 12 de abril para que los grupos participantes presenten sus cartas de financiamiento, presupuestos, planes de producción, cartas compromiso con actores y técnicos y clasificación de actores por la ANDA.

El plazo terminaba hoy, pero ante las peticiones interesadas se acordó ampliarlo.

La cláusula seis señala que no pueden participar aquellas personas que constituyan una garantía o ventaja comercial por lo que directores de la talla de Sergio Véjar y Alfredo Jozkowics no podrán concursar.

Hasta el momento 28 proyectos han llenado los requisitos, pero el fallo final será hasta la fecha mencionada.

En los primeros días de abril empiezan a rodar El padre Juan de Marcelino Aupart, Obdulia de Juan Antonio de la Riva y La parábola de los ciegos de Gilberto Macedo. (**)

(*)	<u>Excélsior</u>	11/Marzo/85	Espectáculos	p. 11 F.
(**)	<u>La Jornada</u>	25/Marzo/85		p. 25

La participación de la actriz Sonia Infante en la cinta - - Tanathos no fue aceptada, por que una de las cláusulas de la convocatoria, asienta que no se permiten nombres que puedan asegurar una garantía comercial.

El concurso es una plataforma para nuevos valores o para promover actores que no han logrado encabezar un reparto.

En este certamen no participan hasta el momento, ninguno de los concursantes de los anteriores concursos experimentales. Se espera que el evento sea un éxito en cuanto a la realización de los filmes de largometraje y que aporten "algo" a la cinematografía nacional. (*)

Alberto Isaac piensa que estos concursos son de un buen camino para que los jóvenes puedan comenzar o proseguir una carrera-fílmica.

Se han seleccionado los siguientes guiones: Amor a la vuelta de la esquina de Alberto Cortés, A lo mejor todavía de Daniel - González Dueñas, La boda de Raúl Zermeño, Calacán de Luis Kelly, Crónica de familia de Diego López, Cuando corrió el alazán de - Juan José Pérez Padilla, De chile, de dulce y de manteca de Guillermo Amador, Gloria Ribé y Raúl Contla, La decisión de Alejandro Pelayo.

El estado de las cosas de Rafael Montero, Extraños de Rafael Llano, Fantomas de Sergio Bustamante, Fue en un cabaré de - José Buil, Golpe a golpe de Mario López Negrete, El hombre de - en medio de Juan Manuel González, Manolo el Rocker de Gerardo - Pardo, Obdulia de Juan de la Riva, El ombligo de la luna de -- Jorge Prior.

El padre Juan de Marcelino Aupart, Los panchitos de Arturo Velasco, Que me maten de una vez de Oscar Blancarte, Reflejos de Federico Weingartshofer, Las señales de la tarde de Victor Saca, Siempre te vas de Busi Cortés, Tanathos de Cristian -- González.

Ya se empezaron a rodar El padre Juan y Obdulia. (*)

Alberto Isaac declaró que aunque el reglamento del certamen no es el ideal, si hay una gran apertura tanto de las autoridades como de los trabajadores, para encontrar respuesta a las inquietudes de los realizadores.

José Cruz Ruvalcaba secretario general de la Sección de -- Técnicos y Manuales del STPC alentó a los participantes para que este mismo entusiasmo conque empiezan este Concurso, prosiga en cada uno de sus futuros filmes con el fin de dar una -- imagen nueva a nuestro cine. (**)

Isaac reconoció que los concursos de cine son elitistas, -- por el costo de las producciones y materiales que maneja.

Las existencias de financiamiento lo hacen muy difícil para los estudiantes de cine, ya que el cine cuesta.

El Estado esta ayudando en lo posible a los participantes, pero no puede ponerlo todo, éstos tienen que aportar una parte.

Piensa que la labor del participante está en sacar adelante su proyecto y buscar el financiamiento.

(*) El Nacional 12/abril/85 Sección 4 A. p. 12

(**) El Día 26/abril/85 Espectáculos p. 20

También informó que el Estado comprará algunas cintas. las de mejor calidad, después de una cuidadosa selección y pagará por cada una 10 millones de pesos. (*)

Se pide a los productores privados por medios oficiales un mejor cine, su respuesta es que en tanto la distribución y exhibición del material nacional sea deficiente, de nada servirá mejorarlo.

El Estado tratando de resolver la crisis de la industria, realiza el Tercer Concurso de Cine Experimental, cuyos objetivos entre otros, es obtener un mejor material en cuanto a los temas y técnicas que aseguren su explotación comercial.

Aspira también dar oportunidad a aquellos cineastas de cualquier edad, que no han podido por diversas razones, ingresar a la industria profesional, lo hagan.

Se calcula que el actual Concurso de Cine Experimental dará un mínimo de producción de 15 películas. (**)

Muchas dudas han surgido entre los participantes al Tercer -- Concurso de Cine Experimental.

¿Cuál es la razón por la cual IMCINE, no garantiza la compra de todas las cintas participantes?

¿Si se abrirán las puertas, o por qué no se abrirán las puertas a los directores de fotografía y edición que sobresalgan del Concurso?

(*)	<u>Novedades</u>	27/abril/85	Espectáculos	p. 4
(**)	<u>Excélsior</u>	5/mayo/85	Espectáculos	p. 4 B.

¿Los concursantes podrán elegir los canales de distribución para sus películas?

¿Se contará con una segunda cámara, en caso de que falle la primera, para las cintas que se ruedan fuera de la ciudad o del estudio?

Estas y muchas otras son las dudas de los participantes. Para contestarlas se ha formado una comisión, con los representantes de los veinte grupos interesados y los organizadores del Concurso.

Se entregarán unas cartas de garantía que les aseguren diez mil pies de película a cada uno de los grupos integrantes.

Se anunció que ya fue terminado el rodaje de El padre Juan de Marcelino Aupart y Obdulia de Juan Antonio de la Riva. Que la próxima semana se iniciará la cinta Cuando corrió el alazán de Juan José Pérez Padilla y que la filmación de las siguientes será como sigue:

En junio: Calacán de Luis Kelly, Que me maten de una vez de Oscar Blancarte, Los panchitos de Arturo Velasco y Tanathos de Cristian González.

En julio: Golpe a golpe de Marcos López Negrete, Las señales de la tarde de Víctor Saca, El hombre de enmedio de Juan -- Manuel González y La boda de Raul Zermeño.

En agosto: El amor a la vuelta de la esquina de Alberto -- Cortés, Crónica de familia de Diego López, A lo mejor todavía de Daniel González Dueñas.

Septiembre: De Chile, de dulce y de manteca de Gloria Ribé, Guillermo Amador y Roberto Inclán, El ombligo de la luna de -- Jorge Prior y Extraños de Rafael Llano.

Octubre y noviembre: Manolo el Rocker de Gerardo Pardo y --
La decisión de Alejandro Pelayo.

En espera están Fantomas de Sergio Bustamante, Siempre te vas
 de Fernando Cortés, Fue en un cabaré de José Will y El estado de-
la mujer de Rafael Montero. (*)

Cristian González responsable de la cinta Tanathos declaró --
 que estaba congelada desde enero de 1985 por falta de presupuesto.
 La inversión para su realización es de 30 millones de pesos, - --
 IMCINE y Técnicos y Manuales proporcionan foros, equipos, labora-
 torio y 10,000 pies de película virgen. La productora Cine Unido
 es quien financia la película.

El tiempo de rodaje de la cinta será de 4 semanas con locacio-
 nes en el Estado de Hidalgo y el D.F. (**)

Empiezan a surgir problemas en el Tercer Concurso de Cine Ex-
 perimental. Varios productores que se habían comprometido a fi-
 nanciar algunas cintas, pretenden no hacerlo a pesar de las car-
 tas compromiso ya firmadas, actitud que altera las fechas de las-
 películas que debían entrar a filmación y deja sin trabajo a ele-
 mentos ya contratados.

Las cintas referidas son: Reflejos de Federico Weingartshofer,
Siempre te vas de Busi Cortés, Las señales de la tarde de Vic-
 tor Saca, A lo mejor todavía de Daniel González Dueñas y El hom-
bre de en medio de Juan Manuel González.

No obstante, algunas películas ya están en edición y otras --
 continúan rodándose. (***)

(*) ibidem 10/mayo/85 Espectáculos p. 4 B.

(**) Ovaciones 18/junio/85 p. 1

(***) El Herald 21/junio/85 Espectáculos p. 1, el nombre de Busi Cortés
 se maneja también como
 Fernando Cortés en algunos
 periódicos.

Siete películas del total de 24 participantes se filman en los Estudios Churubusco y ninguna lleva actores de renombre en su reparto.

Declaró el vocero del STPC Javier Castellanos y agregó que conforme vayan terminando las películas comenzarán otras, y se espera concluir con todas en el mes de noviembre.

Inmediatamente después se integrará el jurado que determinará los premios. Se tiene intención que sea este mismo año - en que se den a conocer los resultados del certamen, pero en - caso de retrasarse las filmaciones, la selección se realizará a más tardar a principios del 86. (*)

El Tercer Concurso comienza a despertar interés entre los organizadores.

El padre Juan realizada por Marcelino Aupart y producida - por Javier Meza, ha ocasionado esa curiosidad.

Es la única cinta del evento que han visto las autoridades, está en vías de terminación y su exhibición ha sido todo un -- acontecimiento. (**)

Las películas que se ruedan actualmente para el Tercer Con- curso podrán participar en festivales internacionales si son - requeridas.

Entre las 22 cintas concursantes se difundió la noticia -- anterior, concretamente se refería a los festivales de New York y La Habana.

(*) Ovaciones 26/junio/85 Espectáculos. p. 1

(**) El Nacional 26/junio/85 p. 3

Los participantes están muy entusiasmados por tener la oportunidad de realizar un cine distinto.

A pesar de lo apretado de los presupuestos, los filmes aparentan una inversión mayor al ser proyectados.

El Concurso representa una gran promoción a técnicos y artistas.

Arturo Velasco director de La banda de los panchitos realizó la película en 4 semanas y un día, es un tema social, realista, sobre la problemática de las pandillas juveniles. (*)

Son muchas las experiencias y sorpresas que se han obtenido con el rodaje de las cintas experimentales, los directores y actores de las películas Que me maten de una vez de Oscar Blancarte y Calacán de Luis Kelly informaron que dichos filmes se encuentran en postproducción; y los otros siete ya terminados.

Que me maten de una vez es una película de autor, consta de seis cuentos, cinco fueron dirigidos por Blancarte y uno por Juan Antonio Gámez, la cinta se filmó en locaciones del Estado de Sinaloa durante cinco semanas. Intervinieron muchos actores, principalmente egresados de escuelas de actuación y actores profesionales que no habían tenido experiencia estelar.

El material obtenido seguramente será muy aplaudido por el público internacional, es una película tradicionalista y costumbrista mexicana.

En cuanto a la cinta Calacán es una historia para niños que se desarrolla inspirándose en la obra de Posada y Rivera, inter-

vienen diversos elementos: animación de recorte, dibujo, técnicas mixtas con varillas e hilos y guantes, actuaciones y números musicales. Se buscaron técnicas para igualar a los títeres y actores en las locaciones y escenarios.

Son innegables las aportaciones conque este Concurso ha contribuido ya, a la cinematografía nacional. (*)

Es muy bueno que se haya instituido el concurso cada dos años; de esta manera no se perderán los logros alcanzados en la producción fílmica del país a nivel profesional.

Sobre todo en la promoción de nuevos elementos en todas las ramas, que casi nunca se lleva a cabo.

Arturo Velasco director de La banda de los panchitos piensa que para él es muy importante el tomar parte en este evento, que de otra forma a él y a otros participantes les hubiera sido muy difícil, sino imposible encontrar una tribuna profesional.

Los problemas que se presentaron se deben principalmente a la falta de continuidad del evento en el tiempo.

Se espera que en un futuro tenga mejor organización y resultados y que estos concursos por ningún motivo deben dejar de hacerse, es la única forma de incorporar nuevos directores, técnicos y actores al cine profesional. (**)

(*)	<u>Universal</u>	12/abril/86	Espectáculos
(**)	<u>Uno más Uno</u>	13/abril/86	Sección Cultural

Raúl Busteros egresado del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos opinó: "desde el mismo concepto de con curso, que estimula la competencia, me parece errado. Creo - que cuando termine el evento todo seguirá igual que antes, -- porque no hay una política de producción clara..." (*)

Se ha manifestado una gran unión entre los diferentes -- grupos de participantes, afirmó Cristian González, responsa-- ble de la cinta Tanathos que por diversas causas ha tenido -- problemas en la filmación.

Ha sido ayudado por los realizadores de otras de las cin tas participantes, en forma desinteresada, habiéndole propor-- cionado incluso película virgen que les había quedado. (**)

Juan Antonio de la Riva realizador de Obdulia historia - ubicada en un ambiente provinciano, filmada en Guadalajara -- con la colaboración del Centro de Cine y Crítica de Occidente que dirige Jaime Humberto Hermosillo, opina: que no hablaría de competencia al referirse al evento, sino más bien a la - - oportunidad de hacer cine profesional.

Habrán ganadores y perdedores, pero es un foro para que - los participantes manifiesten sus inquietudes. (***)

De las 24 películas inscritas sólo 13 serán filmadas.

Los derechos de explotación de las cintas en el extranjero la retendrán los mismos productores. El Instituto Mexicano de

- (*) El Herald 24/julio/85 p. 2
 (**) Excélsior 10./agosto/85 p. 8 F.
 (***) ibidem 20/agosto/85 p. 11 C.

Cinematografía se compromete a adquirir la mitad de las cintas, - si es que los productores de las mismas quieren venderlas.

Hasta marzo del próximo año se darán a conocer los resultados del Concurso, y las películas terminarán de rodarse en noviembre. En la última semana de febrero deberán quedar listas las copias, publicidad y trailers de las mismas.

Después de conocerse los resultados en marzo del año entrante, la programación se hará de acuerdo a éstos, los ganadores tendrán prioridad para su exhibición y tendrán una corrida normal.

Si los productores no desean que COTSA distribuya su película, pagan los servicios de filmación y pueden llevarla al exhibidor - que más les convenga. Igualmente será hasta entonces cuando se - puedan sacar al extranjero, aunque los trámites de venta pueden - iniciarlos desde ahora. (*)

Los participantes se encuentran preocupados por una serie de - incógnitas que desean les sean aclaradas:

- 1.- Fecha de terminación del Concurso
- 2.- Nombres de las personas que integrarán el jurado que de- terminará cuál película es la ganadora.
- 3.- ¿Quién o quiénes decidirán cuáles películas participan- tes en el evento serán adquiridas por el Instituto Mexi- cano de Cinematografía.
- 4.- ¿Cómo recuperarán su inversión?
- 5.- ¿Cómo serán distribuidas y exhibidas en las salas nacio- nales las cintas ganadoras?

Los organizadores deberán refrendar su apoyo a los realizado- res para que éstos recuperen la inversión, explicándoles como se

hará la distribución y exhibición de las cintas.

Marcelino Aupart está confuso porque le dijeron que tendría que pagar alrededor de 4 1/2 millones de pesos por servicios y ahora le dicen que son más de seis.

Se planteó que el Instituto de Cinematografía debería exhibir en el extranjero las cintas conjuntamente con el fin de abrirles mercados, y organizar un festival de cine para que éstas se exhibieran.

Concluyeron que: ha habido muchos aciertos de los organizadores que han demostrado su preocupación por ayudar a los nuevos cineastas y al cine mexicano. (*)

Jenny Kuri Coordinadora General del Tercer Concurso aclaró las dudas de los participantes.

Aunque el IMC no tiene recursos, cumplirá con sus compromisos, contraídos en la convocatoria con los experimentadores.

Los plazos se han ampliado y la fecha límite para entregar los trabajos es el 31 de marzo, sin más prórrogas.

En abril las cintas se exhibirán en una sala de la Cineteca Nacional para el jurado calificador, la decisión de éste será inapelable.

No es posible informarles en este momento, quienes serán los integrantes del jurado, pero asegura que serán gente reconocida y respetada dentro del medio.

A través de la dirección de comercialización el Instituto, dará a conocer qué películas adquirirá, aclara que no es un compromiso de los productores venderlas.

La recuperación de las cintas será mediante la exhibición, terreno que es poco conocido por los cineastas en general.

En la última cláusula la convocatoria señala que los filmes no terminados pasarán a propiedad del Instituto y del STPC para recuperar la inversión de estos organismos.

También explicó que se han concedido más facilidades que las asentadas en la convocatoria, con más equipo, rollos y el pago de salarios a los trabajadores que prestan sus servicios a los participantes.

Entiende la preocupación de los directores que presionados por los productores, desean recuperar su inversión, les recuerda que "el cine es un negocio a largo plazo".

Habló también de la negativa según su director Arturo Velasco, de que la película La banda de los panchitos participe en los festivales de New York y La Habana, como falsa. La cinta aún no está terminada ¿Cómo quiere que concurse?. (*)

Faltan de filmarse cinco películas de las doce que se eligieron para tomar parte en el Tercer Concurso de Cine Experimental.

Se inscribieron 42 trabajos de los cuales el comité eligió 22 y finalmente sólo se realizaron 12.

Las películas tanto las de los tres primeros lugares como las nueve restantes serán exhibidas en los cines de Operadora de Teatros, tres meses después de la premiación. (*)

Actores de gran trayectoria artística, se proyectarán internamente con su participación en papeles protagónicos.

Lo anterior fue expresado por el actor Juan Antonio Llanes, - que ha tenido en estas cintas a pesar de trabajar constantemente su primera y más importante participación estelar, y todo gracias al evento. (**)

Siete de los proyectos del certamen se encuentran en postproducción, en preparación hay cinco para rodarse en octubre y noviembre.

"Este Concurso busca la superación o alternativas en el aspecto creativo del cine (escritores, directores, actores) ha sido -- visto con buenos ojos por los sectores de la Industria que a fin de cuentas se nutrirá de ellos".

El STPC ha facilitado su desarrollo, además controla su fuente de trabajo que son los Estudios Churubusco, no se puede participar en un filme sin pertenecer a este Organismo, (directores, - actores, guionistas, músicos) sólo pagando desplazamientos, sumas muy considerables. El STPC no ha puesto objeción a los participantes y les ha brindado su apoyo. (***)

(*)	<u>El Herald</u>	10/octubre/85	Espectáculos	p. 1
(**)	<u>Excelsior</u>	10/octubre/85	Espectáculos	p. 4-B
(***)	<u>El Nacional</u>	12/octubre/85	2a. sección	p. 3

Oficialmente se dijo que sólo 11 trabajos participarán en el evento.

Los realizadores han calificado su actuación como "muy importante" se trata de cintas con carácter profesional, que serán comercializadas y tendrán segura su recuperación.

Recordaron que en los concursos anteriores se usaron equipos pequeños (con excepciones) y la difusión de los trabajos fue mínima.

Representa una búsqueda para lograr un cine de calidad con un costo mínimo, que encuadra dentro de la producción independiente, con un financiamiento adecuado.

Estos actores, técnicos, guionistas y directores difícilmente, hubieran logrado una participación importante en cintas profesionales.

El objetivo del certamen que es la promoción de nuevos valores, se ha logrado con creces, con la obtención de 11 excelentes trabajos.

Estos equipos al recuperar su inversión podrán destinarla a otras producciones, para lo cual IMC ofrece las mismas facilidades y servicios para que no interrumpan sus carreras.

"El cine mexicano se debe realizar con más entusiasmo y talento que con dinero". (*)

"El cine experimental será una opción para mejorar la industria fílmica. Claro, no es una panacea, pero podría lograrse mucho si se le apoya ampliamente". (**)

(*) Excélsior 22/octubre/85 Espectáculos p. 4 B.
 (**) El Nacional 30/octubre/85 Sección 2a. p. 3

Diez nuevos directores han surgido del Tercer Concurso de -- Cine Experimental. A nivel profesional es una promoción de gran trascendencia que realiza IMC y el STPC en el presente año.

La interrupción de estos eventos impidió, que realizadores - de los anteriores fueran mejor reconocidos, no obstante sus - -- obras perduran.

Se dice que de ahora en adelante, efectuarán estos certame-- nes, cada dos años, que desembocará en una mejor organización y que los concursantes continúen su actividad, conjuntando nuevos filmes.

De las 24 películas inscritas son diez las finalistas:
El padre Juan de Marcelino Aupart, Obdulia de Juan Antonio de - la Riva, Cuando corrió el alazán de Juan José Pérez Padilla, -- Calacán de Luis Kelly, Que me maten de una vez de Oscar Blan-- carte, Tanathos de Cristian González, La banda de los panchitos de Arturo Velasco, Amor a la vuelta de la esquina de Alberto Cor-- tés, Crónica de familia de Diego López y El ombligo de la luna de Jorge Prior.

Todos los participantes en la dirección de las películas son noveles, con excepción de Juan José Pérez Padilla, muy conocido en la industria como productor.

Juan Antonio de la Riva director de Obdulia ha sido muy co-- mentado por su primer largometraje Vidas errantes, su actual par-- ticipación le brinda una nueva oportunidad. (*)

Promotores y cineastas participantes después de dialogar con Sergio Véjar, persona clave en la organización del evento conclu-- yeron: que era necesario el planteamiento de sus dudas, y pro-- blemas originados durante el rodaje.

Se nombró una comisión para tratar con el nuevo titular IMC, Enrique Soto Izquierdo, la exhibición comercial de las diez cintas y un calendario de las fechas.

Las tres mejores películas se sabe serán distribuidas por COTSA, pero las otras siete no hay ninguna garantía, por lo que se pedirá el apoyo para éstas.

Las películas del Concurso deben tener una mejor oportunidad de recuperación, pues son muchos los que aportaron, su trabajo y dinero, entre ellos los sindicatos.

Demandan una reconsideración en los tabuladores de servicio de los Estudios Churubusco, ya que cuando se lanzó la convocatoria hace 16 meses, éstos eran accesibles y en la actualidad se han disparado enormemente.

Se necesitan copias de cada una de las cintas para la presentación en el Concurso y para publicidad, y por su alto costo la mayor parte de los grupos no pueden financiarlas.

El apoyo en la sección de directores para los triunfadores es total, y su ingreso como socios no representará ningún problema. Los siete restantes también podrán trabajar mediante una carta compromiso de la empresa que los contrate.

Técnicos y Manuales no abrirá sus puertas a nuevos elementos como fotógrafos y otras especialidades, lo que realmente es de lamentar. (*)

Alberto Cortés afirma que en la forma en que se realice la exhibición y distribución de las películas residirá la experimentación. Si se les va a lanzar con la publicidad adecuada, o se les va a promover, pero lo más importante es conocer si el público va a apoyar estos filmes.

A los participantes les interesa que sus películas -- las exhiban en toda clase de cines, en las épocas de mayor asistencia del público, es decir, que no sea en vacaciones o durante las fiestas de navidad, etc.

Para su grupo el mejor premio es haber participado y hacer la cinta, que de no haber sido así, por su alto costo, no la hubieran podido filmar. (*)

Hoy termina el plazo para la entrega de los trabajos que serán revisados por el jurado y la premiación se efectuará el 28 de abril, después se exhibirán como una muestra en la Cineteca Nacional.

Se informó que de aquí en adelante se apoyará a los cineastas con proyectos de realización experimental, aunque no exista a la fecha un concurso.

A partir del 17 de abril se efectuará una muestra en la Cineteca Nacional de las películas participantes en el Concurso. (**)

COTSA financiará el cine experimental, que cambiará de concurso a institución, como una dependencia del Instituto Mexicano de Cinematografía. Además el Sindicato de

(*) ibidem 18/marzo/86 p. 7

(**) ibidem 31/marzo/86

Trabajadores de la Industria Cinematográfica, también prestará su ayuda.

Para empezar se financiarán diez historias, por el sistema de adelantos a cuenta de exhibición, después sólo aportará el 50% del costo de las cintas efectuadas por ese sistema.

El proyecto está en estudio en IMC pero es muy probable su aprobación. (*)

Se inició la exhibición para los miembros del jurado, desde el 9 de abril hasta el martes 15 se proyectarán en la sala Chaflán en las instalaciones de IMC en Calzada México Coyoacán esquina Carrillo Puerto.

El público también tendrá la oportunidad de verlas del 17 al 27 de abril en la Cineteca Nacional en tres horarios: 16:30, 18:45 y 21:00 horas.

La premiación se efectuará el día 28 de abril a las 8:00 de la noche, asistirán personalidades del cine, así como los participantes del evento y será presidida por el titular del IMC, Enrique Soto Izquierdo. (**)

Los jueces serán: Pedro Armendariz, como presidente, Arturo Ripstein y Gerardo de la Torre, como escrutadores.

También forman parte del jurado: Diana Bracho, Servando González, José María Fernández Usafin, Gonzálo Martínez, Miguel Barbachano Ponce y Jaime Kuri.

(*)	<u>El Nacional</u>	11/abril/86	Espectáculos.
(**)	<u>Cine Mundial</u>	12/abril/86	

Las tres mejores películas serán premiadas con una mención, - además del pago de servicios a la mejor y una parte a las dos -- restantes. Se premiarán además: el mejor actor, actriz, coactor, coactriz, argumento especial para cine, guión o adaptación, fotografía, edición, sonido, música, ejecución musical y ambientación.

No podrá el jurado declarar desierto ninguno de los premios, - asentados en la convocatoria.

Las cintas participantes son: Amor a la vuelta de la esquina, basada en El astragalo de Albertine Sarrazín, Alberto Cortés es su realizador.

Calacán producida por "Emulsión y Gelatina" dirigida por - - Luis Kelly.

Crónica de familia dirigida por Diego López.

Cuando corrió el alazán producida y dirigida por Juan José Pérez Padilla.

Obdulia producida por Arturo Villaseñor y dirigida por Juan - Antonio de la Riva.

El padre Junn dirigida por Marcelino Aupart.

Que me maten de una vez dirigida por Oscar Blancarte.

La banda de los panchitos dirigida y producida por Arturo Velasco. (*)

El próximo jueves se inicia la proyección de las cintas en la Cineteca Nacional. Al evento concurren diez largometrajes con diversos estilos y temas. Diez grupos que aportaron dinero y tra-

bajo más como una inquietud cultural que comercial. Como los anteriores certámenes, éste tiene por objeto "refrescar con estilos, temas, personal y modos de producción a la industria cinematográfica". (*)

En el Concurso participaron 450 cineastas, 45 por cada película.

Su culminación es la exhibición comercial de las cintas participantes, declaró Luis Kelly director de la película - Calacán proyectada el viernes en la noche en la Sala "A" de la Cineteca Nacional.

Se trata de un filme para niños, lleno de colorido, fantasía y tradición, costó sólo 18 millones de pesos, pero contó con el entusiasmo y fervor de los participantes.

Actores y técnicos aportaron su trabajo e IMC otorgó créditos en equipo y laboratorio. El apoyo financiero lo aportaron "Emulsión y Gelatina", "Dasa Filmes", "Fonoimagen producciones", la compañía teatral "La troupe" y el Sr. Emilio Ebergenyi.

Es una cinta experimental porque se basa en una forma diferente de producción y la perspectiva estética propia. El tema es creado a través de las tradiciones culturales de nuestro pueblo inspirándose en Guadalupe Posada y Diego Rivera.

Es un cine de "calaveras" que se mueven al ritmo musical, que cumple con dos conceptos: educar y divertir. (*)

Al hablar con el director y participantes de la cinta Que me maten de una vez dicen que: uno de los objetivos de este filme fue colaborar en el universo de la cultura - - -

(*)	<u>Uno más Uno</u>	12/abril/86	Espectáculos
(**)	<u>Universal</u>	13/abril/86	Espectáculos

mexicana, con el tema de la muerte, arraigado en nuestra tradición y tratado por grandes maestros.

Una de las actrices del filme habla al respecto y coincide en que la muerte es tratada en él, en forma muy especial, en los seis cuentos de que está constituida la cinta.

Al participar en la película, siente que ha colaborado, aunque sea modestamente en el rescate del cine mexicano tan desprestigiado.

Afirma que existen diferentes formas de hacerlo y el participar en esta clase de eventos es una de ellas. (*)

Pasaron muchos años para que el Tercer Concurso de Cine Experimental se llevara a cabo, causa principalmente de la política a puerta cerrada de los sindicatos y las dificultades de producción y financiamiento. La intervención directa de algunos cineastas como Sergio Véjar y Alberto Isaac lo hicieron posible de nuevo.

Inicialmente se inscribieron 54 temas, cumpliendo con los requisitos de la convocatoria 24 y de éstos sólo diez lograron terminar venciendo las dificultades sobre todo de índole financiera.

Lo más importante fue que en las películas logradas se advierte una variedad temática, estilos diferentes en el manejo escénico y en las técnicas que enriquecen al cine mexicano moderno. (**)

En la cinta Calacán intervienen 40 muñecos construidos para el filme con diversas técnicas. Son marionetas y títeres, hechos con varilla, guantes, hilos, guiñol, técnicas mixtas, etc.

(*) Uno más Uno 14/Abril/86 Sección Cultural

(**) Excelsior 14/Abril/86

Fueron diseñados y elaborados por la compañía teatral "La troupe" en un lapso de ocho meses.

La película será exhibida el 19 de abril en la Cineteca y según su director Luis Kelly, esta sala no es la apropiada para presentar una película de niños y para el gran público, se debe pasar en una sala grande.

Entre las dificultades que sufrieron al filmar la cinta está la de haber rodado algunas tomas con una cámara sin registro, pero éste y otros problemas se solucionaron por haber preparado su rodaje durante dos años.

Lo experimental propuesto por el grupo es estar en la pantalla, hablar de color, de forma, que significa hablar de nosotros mismos, de nuestros problemas, buscar nuestro tiempo, dice Kelly.

Se filmó en escenarios naturales de la ciudad de México, Santa Fé de la Laguna y en Michoacán.

Destaca que los trabajos de diseño se iniciaron año y medio antes del rodaje: ambientación, color, escenografía, creación de personajes, vestuario, maquillaje, utilería y títeres, para lo que realizaron más de 300 dibujos previos a los definitivos. (*)

El actual Concurso de Cine Experimental se da veinte años después que el primero y dieciocho que el segundo, las condiciones en que se desarrollan los mencionados eventos son distintas a las presentes.

En la mitad de los años sesenta la situación del cine mexicano era tal, que la sección de Técnicos y Manuales del STPC se avocó a buscar la forma de romper con la política de puertas cerra-

das para la incursión de nuevos cineastas y que según muchos era la razón del cine que se hacía entonces. El premio más importante era ser admitido dentro del Sindicato y facilidades para exhibir el material en los circuitos comerciales.

De esos concursos surgieron cineastas de la talla de Alberto Isaac, Gurrola e Ibañez.

Los productores comerciales son muy cuidadosos con sus inversiones, siguen el modelo estadounidense, que les asegura la asistencia del público, esta imitación la hacen con unos cuantos pesos. Los resultados son cintas baratas y mal hechas, que se exhiben en cines de tercera y que son la causa que los mercados naturales las rechacen.

Las condiciones en que surge el Tercer Concurso de Cine Experimental son distintas, la política a puertas cerradas ya no es tan severa, pero la situación del cine mexicano es aún más grave. Uno de los problemas de los sesenta fue encontrar un productor que respaldase a los realizadores, ahora es el mismo problema. Lo que se demuestra en estos eventos es que el productor es fundamental para la realización de un filme, ya sea un capitalista o el Estado, el cine cuesta dinero.

Las películas participantes en los certámenes anteriores nacieron dentro de la crisis del medio. Crisis económica, que tuvieron que sortear, y también la censura cinematográfica.

Las películas del actual Concurso, a pesar de estar bien logradas técnicamente, adolecen de una crítica política, social o económica, aunque reflejan su problemática individual, pero el punto de vista es muy limitado.

Fueron filmadas en 1985 con actores noveles en su mayoría, ~

producidas por cineastas, pequeñas compañías y la ayuda de IMCINE el Sindicato de Técnicos y Manuales. (*)

Esta tarde se inicia la exhibición de las diez cintas participantes. La primera cinta en proyectarse será Obdulia de Juan Antonio de la Riva, y así se hará durante nueve días más, una cada día hasta terminar, el día 27 con El ombligo de la luna de Jorge Prior. El día 28 se otorgarán los premios en la misma sala del citado lugar.

De los 24 guiones inscritos, 14 no pudieron resolver sus problemas económicos.

Las películas concursantes se rodaron en 35 mm.

Excepto Juan José Pérez Padilla, en general son gente joven, que reunió el dinero para hacer su filme, el costo aproximado de cada uno fue de 20 a 25 millones de pesos, más los servicios de los Estudios Churubusco calculado en unos 15 millones.

Una de las garantías para los ganadores es que sus películas serán explotadas comercialmente. Hay también la posibilidad que IMC, adquiera cinco de las mejores películas. (**)

El participar en este evento es una oportunidad de hacer cine, cine artístico y comercial, que recupere al público de la clase media, afirmó Diego López.

Toma parte con el filme Crónica de familia que presenta una situación social desde su punto de vista, de ciertos sectores -- que detentan el poder político y económico.

(*)	<u>Excélsior</u>	16/abril/86	Espectáculos
(**)	<u>Uno más Uno</u>	17/abril/86	Sección Cultural

Aunque el certamen ha tenido algunas fallas, ha provocado el interés de la comunidad cinematográfica, específicamente referido al apoyo de los Estudios Churubusco y sus trabajadores.

El director de R.T.C. Jesús Hernández Torres como consecuencia del éxito del evento, dará un apoyo al cine experimental como algo establecido. El Estado va a aportar el 50% entre servicios y capital para la producción. Se demostró que hubo calidad y el costo de las películas fue mucho más bajo que en el cine comercial, lo que facilitará la recuperación.

El dos de mayo se darán a conocer los premios del Concurso. (*)

Se inició la exhibición de las cintas participantes con una nula promoción y sin ninguna presentación por parte de los promotores. La falta de tiempo podría ser la excusa, pero podía haber habido una prórroga, con el fin de promocionarlo, por los medios de difusión que el Estado tiene a su alcance.

Parece como si el Concurso abochornara a los organizadores, que programan de esta manera la exhibición, es más, sólo la programan un día, sin dar la oportunidad para que el público se entere y acuda a verla, aunque se dice que las cintas serán exhibidas en los circuitos comerciales, lo que significa algo muy diferente.

Obdulia filmada en 1985, producida por la cooperativa Kiriam, la Universidad de Guadalajara, Resonancia y el Centro de Cine y crítica de Occidente (que tomó parte en la cinta --

Doña Herlinda y su hijo realizada por Jaime Humberto Hermosillo) La historia cuenta como la cándida Obdulia es explotada por sus parientes. El guión es de Arturo Villaseñor, el director demuestra su gran habilidad en el manejo del tiempo cinematográfico. Este es su segundo largometraje. (*)

Hoy sábado en la sala 4 Arcady Boytler de la Cineteca Nacional, a las 21 horas se presentará la cinta Calacán participante en el Concurso. (**)

Igual que en 1967 el cine mexicano toca fondo. A la clase media no le interesa ya el cine mexicano. Un puñado de jóvenes desea ingresar en sus filas para componerlo, y el Instituto Mexicano de Cine, promueve un Tercer Concurso Experimental con el fin de apoyarlos.

No obstante el panorama es distinto, el cine de hace 20 años estaba influenciado por las cintas rancheras, tenía sus películas de aventuras, sus cintas cómicas y sus películas emulando a las italianas. Se convocó el Primer Concurso de Cine Experimental con el afán de hacer un cine propio y diferente del que se estaba produciendo, surgieron importantes cineastas, (los más talentosos desaparecen, Gámez, Gurrola, Ibáñez). Dos años después se organiza el Segundo Concurso del que poco se obtuvo sobresaliendo sólo la cinta Juego de mentiras de Archibaldo Burns.

En 1984 ante la crisis del cine, el gobierno convertido en promotor de un cine emergente se le ocurre un Tercer Concurso, como una alternativa.

Después de dos sexenios y medio de ineficacia cinematográfica, se da oportunidad a jóvenes egresados de las escuelas de

(*)	<u>Excélsior</u>	19/abril/86	Espectáculos
(**)	<u>El Nacional</u>	19/abril/86	Espectáculos

cine del país, que restringidos por la censura, presentan temas poco eficaces.- Las películas que se logran son diez, que se filman en las peores condiciones.

"Los concursantes llegan a una zona de desastre y cada título es objeto de grillas inmensas por cuenta de un jurado tan poco afecto al cine experimental".

Dos películas son buenas: El amor a la vuelta de la esquina de Alberto Cortés y Crónica de familia de Diego López.

Promete La banda de los panchitos de Arturo Velasco, y hay buenos comentarios del filme El ombligo de la luna de Jorge Prior. (*)

En la Cineteca Nacional se exhibe la muestra de los diez trabajos presentados por los participantes, aunque se ha visto deslucida por la mala proyección de las cintas.

La primera cinta proyectada Obdulia de Juan Antonio de la Riva, en sus tres funciones se proyectó oscura y con un sonido pésimo, que repercutió en el ánimo del público.

También la cinta Cuando corrió el alazán de Juan José Pérez Padilla que se exhibió en la sala 4, estuvo constantemente fuera de foco.

Los integrantes de los diez grupos, entre los que se cuentan técnicos, actores y directores, manifestaron su inconformidad, por el trato que se ofrece tanto al público como a ellos, responsables directos de los trabajos. (**)

(*)	<u>Uno más Uno</u>	20/abril/86	Sección Cultural
(**)	<u>Excelsior</u>	20/abril/86	Espectáculos

El padre Juan toca un tema difícil y polémico. Expone los conflictos de un sacerdote, físicos y psicológicos, como ser humano y como religioso, explicó el director del filme Marcelino Aupart.

La cinta se hizo en 23 días y fue la primera que se terminó. Las locaciones fueron en una iglesia de Tlalpan, el presupuesto de 42 millones de pesos además de las facilidades técnicas proporcionados por IMC y el STPC. Es la primera vez que Aupart -- dirige un largometraje.

Dice haber tenido una muy buena experiencia, con personas - muy profesionales entre los nuevos valores así como con actores de reconocido prestigio. Es además una oportunidad para los es-
pectadores de apreciar filmes de temas variados con calidad y -
mensaje. (*)

Cuando corrió el alazán. Película de humor involuntario. Es la primera película como director de Juan José Pérez Padilla, -
trata un tema supuestamente sobre la Revolución Mexicana.

En la cinta existen una cantidad de incoherencias. Se con--
funden los tiempos narrativos. Los diálogos son largos y rebus-
cados que conducen a chistes que los asistentes festejan. Los
actores de experiencia salvan sus personajes gracias a su desen-
voltura cinematográfica. (**)

El Tercer Concurso de Cine Experimental tiene lugar veinte años después que el primero. Para las autoridades es una forma de realizar diez filmes con el costo de uno, para los cineastas la única manera de hacerlos.

(*)	<u>El Día</u>	20/abril/86	Espectáculos
(**)	<u>Excélsior</u>	20/abril/86	Espectáculos

A pesar de todo es una de las cosas válidas efectuadas por IMCINE desde su fundación y puede ser que llegue a desaparecer como consecuencia de arrasar con todo lo que proyectó o inició el funcionario anterior.

Obdulia fue la primera película que terminó de rodarse y - la última en terminarse. Su director Juan Antonio de la Riva ya tenía otros trabajos entre ellos Vidas errantes (1984). El guión de Arturo Villaseñor se aleja de lo que de la Riva había hecho en sus anteriores películas de largo y cortometraje. Pero un director tiene que trabajar también objetivamente.

La cinta tiene una duración de una hora quince minutos, -- los personajes son endebles, las situaciones producto de cargas simbólicas que se agravan por la actuación inexperta de algunos actores.

No obstante, a medida que se desarrolla el filme va sur -- giendo un estilo, todavía tímido pero personal, anulando el me lodrama, tiende a sugerir en lugar de decir, usando el "fade" como un enlace cinematográfico.

El director cita a la primera película de la historia del cine, la de los hermanos Lumiere que filmaron a los obreros a la salida de la fábrica y la repite con lujo de detalles.

La música de Antonio Avitia es muy buena. La fotografía - de Cuco Villarías también es aceptable aunque la película que se proyectó es la primera copia y no tenía corrección de luces. (*)

En 1955 en un periódico apareció una carta anónima anun -- ciando la defunción del cine mexicano, a los 60 años de edad.

Escritor anónimo que describe como se fue muriendo y momificando sus venas por las que corría la sangre de las películas de la -- época de oro, el cerebro se había fosilizado de tanto usar el -- sombrero de charro y su corazón y pulmones estaban llenos de tequila.

Como respuesta a esta y otras protestas el grupo Nuevo Cine, formado por José de la Colina, Jomi García Ascot, Salvador Elizondo, Carlos Monsivais, Emilio García Riera hace una serie de proposiciones: "abrir las puertas a una nueva promoción de cineastas, oposición a toda censura, libre exhibición de un cine independiente, fundación de un instituto de enseñanza cinematográfica, apoyo y estímulo a cineclubes, formación de una cineteca, -- existencia de publicaciones especializadas, estudio e investigación del cine mexicano, apoyo a grupos de cine experimental, etc." Por otra parte, el gobierno a través del STPC convocó en 1964 al Primer Concurso de Cine Experimental que aporta doce películas. Entre ellas el mediometraje La fórmula secreta de Rubén Gámez y Tajimara de Juan José Gurrola, surgiendo directores como Alberto Isaac, Salomón Laiter, Juan Ibañez, Carlos Enrique Taboada. Escritores como: Juan García Ponce, Carlos Fuentes, Juan Rulfo, -- José Emilio Pacheco, Gabriel García Márquez. Músicos como: Manuel Enríquez y Joaquín Gutiérrez Heras. Estrellas como: Pixie Hopkins, Julián Pastor, Claudio Obregón, Julissa, Enrique Rocha, Jacqueline Andere, Enrique Álvarez Félix, Lourdes Guerrero.

En (1966-1967) la sección de Técnicos y Manuales del STPC organizó el Segundo Concurso de Cine Experimental. Se terminaron siete filmes, entre ellos: Juego de Mentiras de Archibaldo Burns basado en un cuento de Elena Garro El árbol, El ídolo de los orígenes inspirado en una narración de Julio Cortázar y El periodista Turner de Oscar Menéndez, en el reportaje México bárbaro de John Kenneth Turner.

En este evento el primero y cuarto lugares quedaron desiertos, el segundo lugar correspondió a El mes más cruel de Carlos Lozano Dana y el tercero a la cinta de Archibaldo Burns Juego de Mentiras.

Este Concurso sin duda inspiró al vigoroso desarrollo del cine independiente y los aciertos cinematográficos del sexenio Echeverrista: (1970-1976) "reacondicionamiento de estudios y laboratorios, fundación de productoras estatales: CONACINE y CONACITE I, a cargo del STPC y con sede en los Estudios Churubusco y CONACITE II a cargo del STIC y con sede en los Estudios América. La fundación del Centro de Producción de Cortometraje, para la transmisión de contenidos educativos a nivel masivo y técnica documental y a la vez dar oportunidades de desarrollo a nuevos cineastas, la adquisición de Operadora de Teatros y Cinematográfica Cadena de Oro, para ofrecer al Cine Nacional un mayor tiempo de pantalla en salas decorosas y bien ubicadas. Creación de la Cineteca Nacional (17 de enero 1974) con la finalidad de rescatar, cuidar, preservar, difundir, nuestra memoria fílmica: inauguración del Centro de Capacitación Cinematográfica (Julio de 1975) para formar técnicos capaces de lograr una elevación artística de nuestro cine. Promoción de una nueva generación de cineastas: Jorge Fons, Felipe Cazals, Hermosillo, Arturo Ripstein, Julián Pastor..." La semilla para la creación de un nuevo cine estaba plantada.

A pesar de ello el sexenio de López Portillo (1976-1982) no prosiguió en el camino trazado, realizó una serie de medidas -- que no ayudaron a su desarrollo: la clausura del Banco Nacional Cinematográfico, el regreso de los productores privados, el tiempo de pantalla concedido al cine extranjero, la costosa producción de tres o cuatro películas dirigidas por extranjeros y como remate el incendio de la Cineteca Nacional, el 24 de marzo de 1982 en los finales del sexenio, consecuencia de falta de -- previsión y negligencia de las autoridades.

Al desastre surge una respuesta de la sociedad, se desarrolla un vigoroso cine independiente, grupos como: Cine Códice, Cine -- Testimonio, Cooperativa de Producción Río Mixcoac, cineastas independientes como Ariel Zúñiga, Joskowicz, Oscar Menéndez, Eduardo-Carrasco, Margarita Suzán, la intervención literaria de sindicatos avocados a la producción cinematográfica (SUTIN), y desde luego la copiosa producción realizada por los centros de enseñanza: Universidad Veracruzana. María de mi corazón, Hermosillo (1979) UNAM, Ora sí tenemos que ganar, Raúl Kamffer (1980) CCC, Polvo vencedor del Sol, Antonio de la Riva (1981) CPC, El niño Fiden-
cio, Nicolás Echeverría (1982) y otras muchas más.

Ahora no se puede anunciar el obituario del cine mexicano -- aunque se encuentra herido y lo acompañan "ficheras mal habladas" y "pelados sublimados", "braceros", "polleros", "burritos" y -- -- "traileras".

Para subsanar la situación el Instituto Mexicano de Cinematografía y el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica, lanzaron la convocatoria para el Tercer Concurso de Cine Experimental que está por concluir. (*)

La película La banda de los panchitos ha dado mucho que hablar y siempre es interesante conocer la verdad.

"Fue muy difícil la filmación de las escenas, tuvimos que convivir con los verdaderos "panchitos" y otras bandas, para darnos cuenta de su problemática y poder transmitirla".

No todos los días se puede mostrar una realidad tan dura con objetividad.

El director y todos los participantes en el filme tuvieron --

que poner todo su esfuerzo para obtener una película de calidad sin contar con recursos suficientes. (*)

Que me maten de una vez participante en el Concurso, tiene grandes deficiencias narrativas de realización, ambientación, argumento y guión. Dirigida por Oscar Blancarte en 1985 y filmada en escenarios naturales en Sinaloa, con actores conocidos como Ferrusquilla y Humberto Cabañas que reciben su primera - oportunidad estelar.

Se trata de seis episodios que va contando un trovador ciego, en cada sitio a donde llega.

En el primero un alienado quiere seducir a una bella mujer, en su locura la confunde con una burra, recibe la burla de los campesinos, enfurecido apalea al animal hasta matarlo y luego se suicida.

El segundo episodio cuenta la crisis existencial de una actriz de teatro, entrada en años.

El siguiente episodio narra las peripecias de un doctor de 58 años que el día de su cumpleaños descubre su homosexualidad.

El episodio que sigue aborda el origen ancestral de los aztecas.

Otro episodio narra como unos marineritos tratan de rescatar el cadaver de su padre, del velorio que realiza la "otra mujer".

El último es una historia de amor entre un peón de la hacienda y la hija del patrón.

Es una cinta que "desaprovechó la oportunidad del Concurso - para revitalizar al Cine Mexicano". (*)

El padre Juan otra de las cintas presentadas, aborda la problemática de un sacerdote que se ve "tentado" por el sexo por la forma de vestir de sus feligreses femeninas. Recurre a las autoridades eclesiásticas para que le autoricen prohibir la entrada a la iglesia a quien vista inconvenientemente, pero no es apoyado. Presa de fantasías heróticas, pasa un tiempo en un sanatorio, al cabo del cual regresa con los demás sacerdotes y no pudiendo vencer su problema, opta por el suicidio.

Aupart narra esta anécdota tratando de denunciar el mundo de la religión y el sexo, pero sólo consigue una aproximación superficial y cae en las mismas trampas de las cintas que abundan en el cine mexicano. (**)

Las películas que han destacado en el evento son: Crónica de familia, El amor a la vuelta de la esquina, Tanathos, El ombligo de la luna y La banda de los panchitos, pero en las otras cintas también se puede apreciar aciertos en la producción y dirección.

La muestra concluyó ayer y la importancia del evento está en que se apreció "un cine trascendental por la originalidad temática y los aciertos generales de los ya mencionados cinco filmes".

La opinión del público en general es que por fin en México se ve un cine diferente, con nuevos estilos de la narrativa en imágenes "propias", con las fallas naturales de aquellos que -- por primera vez realizan un largometraje profesional.

(*)	<u>Excélsior</u>	25/abril/86	Espectáculos
(**)	ibidem	26/abril/86	

Se recogieron opiniones de los asistentes, algunos dijeron que lo más importante fue que abordaron temas sociales en forma realista.

Una socióloga asentó que las cintas no ofrecen concesiones, temáticas, técnicas o artísticas.

Muchas películas de la muestra movieron la emoción del espectador cumpliendo su función artística.

Otros asistentes opinaron que la calidad de las películas está por arriba de la acostumbrada en las cintas mexicanas.

Al hablar de el filme El amor a la vuelta de la esquina un espectador dijo que era un tema difícil pero que el director lo resolvió muy bien.

Alberto Cortés y su equipo lograron una película de interés en muchos aspectos: dirección, actuación, fotografía, edición, ambientación, musicalización, etc.

Crónica de familia dirigida por Diego López es una cinta -- con un tema realista tratado con un estilo personal, que seguramente será de interés internacional.

El ombligo de la luna de Jorge Prior trata un tema de ficción.

Tanathos de gran interés para los espectadores dirigida por Cristian González. Aunque el relato no es lineal es comprensible y su estructura no entra dentro de un determinado género.

La banda de los panchitos es un cine de reflexión hacia una realidad social, la juventud marginada de una gran ciudad.

Los directores de este certamen necesitan nuevas oportunidades, para no quedar en directores de una sola obra. El "oficio" es muy importante, para que estos cine experimentadores cuajen. (*)

Alberto Cortés es el director de El amor a la vuelta de la esquina egresado del CUEC, el entusiasmo demostrado por el STPC e IMCINE, debe seguir firme y apoyar la difusión de las películas mexicanas que lo merezcan.

El público tendrá oportunidad de ver, en el conjunto de las películas, temas diferentes a los que se ven en el cine industrial y hará que el público mexicano, cambie la idea que tiene de las cintas que se ruedan en este país.

Declaró además que deberían haber concedido como premio a los concursantes ganadores que el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica abriera las puertas a sus técnicos y artistas.

La cinta por él dirigida El amor a la vuelta de la esquina retoma un tema muy usado en el cine nacional, pero le da un tratamiento diferente, actualizando el tema y aplicando los avances en el lenguaje cinematográfico. (**)

El ombligo de la luna fue la última cinta que se proyectó en la Cineteca Nacional, de las participantes. Dirigida por Jorge Prior, pertenece al género de la ficción, traslada al espectador al futuro, en la que parece ser una peregrinación azteca en busca de una nueva ciudad. No presenta una tesis filosófica, ni trata de reivindicar los orígenes del país, es solamente una diversión, en que se juega con lo que podría suceder en el futuro, de como actuarían sus personajes.

(*) Excélsior 27/abril/86 Espectáculos

(**) El Heraldo 27/abril/86 Espectáculos

Al preguntársele en qué consiste la experimentación de esta cinta, así como de las otras nueve del evento comenta: "El término confunde" -reconoce- Prior. Se convoca a un concurso de esta naturaleza porque no se le puede llamar cine profesional a lo -- que nosotros hacemos por estar fuera de los sindicatos. De acuerdo con sus estatutos cine "profesional" es el que hacen ellos, - no tenemos por lo tanto el acceso, mas que permitiendo que se -- nos catalogue de esta manera. Pero creo que el Sindicato y el - Instituto Mexicano de Cinematografía, así como la industria privada, han reconocido finalmente que nuestro cine independiente - es necesario para renovar al sector en su totalidad. (*)

La película Tanathos dirigida por Cristian González aborda el tema de la muerte.

Es un tema socorrido, desgraciadamente el guión de este filme no es cinematográfico y sus resultados en pantalla son incoherentes. Narra los extraños poderes de una joven que desafía la muerte exponiéndose a grandes peligros, escapándose de ella por una inexplicable facultad.

La realización de la cinta es floja de principio a fin, con situaciones de caricatura y diálogos sin ningún interés. La película se queda en un intento fallido. Constante que ha prevalecido en las películas de este evento. (**)

El Tercer Concurso de Cine Experimental fue descuidado por las autoridades en la etapa de la exhibición. Las películas fueron proyectadas sin publicidad y con el sonido y la proyección - misma deficientes.

Es necesaria una buena exhibición y publicidad para las cintas que resulten triunfantes.

(*)	<u>Uno más Uno</u>	27/abril/86	Sección Cultural
(**)	<u>Excélsior</u>	27/abril/86	Espectáculos

Este evento es la única posibilidad que tienen los participantes de ingresar al cine industrial y una de las pocas oportunidades de cambiar la técnica y la temática de las películas mexicanas que desde un tiempo a la fecha explotan temas morbosos, corrientes, y en general de muy poca calidad.

Se perfilan como triunfadoras, según comentarios de los asistentes: Amor a la vuelta de la esquina de Alberto Cortés, Crónica de familia de Diego López, Los panchitos de Arturo Velasco y Calacán de Luis Kelly. El resultado se dará a conocer esta noche a las 21 horas en la Cineteca Nacional. (*)

A pesar de la crisis económica que atraviesa el país y los problemas y deudas contraídas por los cineastas participantes, el esquema de producción con que se realizaron los filmes puede ser un modelo, para obtener proyectos fílmicos de calidad, a un costo muy por abajo, del que se maneja en las producciones normales.

Es muy importante que se respeten las bases del Concurso en cuanto a la adquisición, distribución y exhibición de las cintas concursantes, a fin de que este estímulo no se convierta en deudas que arrastren los realizadores.

Se invirtió como promedio en cada película 20 millones de pesos, 15 millones en la aportación del trabajo de los técnicos y 12 millones de laboratorios y créditos por equipo de los Estudios Churubusco.

Lo más importante para los concursantes ahora que las cintas han sido terminadas, es amortizar las deudas que contrajeron. Los premios son muy importantes pues además de alivianar su deuda, la exhibición de las cintas triunfadoras será en el mismo --

orden de los premios. El primer lugar se exhibirá en tres meses, la del segundo en cuatro meses y la del tercero en cinco meses - después de la premiación. Las cintas restantes seguirán un orden con la misma lógica. (*)

Se exhibió La banda de los panchitos en la muestra que se presenta en la Cineteca Nacional. Se tomaron muchas medidas de seguridad, se temía que pandillas que se identificaran con la cinta invadieran la sala y causaran escándalo.

Arturo Velasco, realizador del filme narra un inframundo en que muchos jóvenes luchan por sobrevivir e integrarse a la sociedad, donde su única salida es unirse a pandillas para ser reconocidos como seres humanos, aunque para lograrlo se enfrenten a la violencia, que las familias y la sociedad ejercen sobre ellos. (**)

Las películas ganadoras de los tres primeros lugares fueron: El amor a la vuelta de la esquina de Alberto Cortés, que narra una historia de amor y desolación en una sociedad de concreto: el D.F.

El segundo lugar correspondió a Crónica de familia de Diego López. Además de la anécdota que relata un hecho trágico, aborda la sustentación del poder de ciertos grupos políticos y su forma de vida económica en este país.

Arturo Velasco con La banda de los panchitos es el ganador del tercer premio, una historia de jóvenes que crecen en un mundo de miseria, desprecio y violencia. Su respuesta ante esta situación y su forma de ser notados. (***)

No obstante haber prometido las autoridades un gran despliegue de publicidad para las cintas terminadas, su proyección en -

(*)	<u>La Jornada</u>	28/abril/86	Cultural
(**)	<u>Excélsior</u>	28/abril/86	Espectáculos
(***)	<u>La Jornada</u>	29/abril/86	Espectáculos

una sala de la Cineteca, (la cual cuenta con una de las peores proyecciones y sonido de la ciudad de México) se ha hecho en silencio. La asistencia del público a pesar de esto ha sido buena, lo que demuestra el interés de una porción de espectadores por el cine nacional.

Es una hazaña que este grupo de jóvenes cineastas, haya reunido con amigos, familia, etc. una buena suma de dinero para producir diez películas.

Difícil será que recuperen su inversión por los hábitos e intereses creados, dudando que las cintas sean exhibidas, aún tratándose de las triunfadoras.

Es un gran mérito haberlas realizado, independientemente de ser o no fallidas, más aún cuando se logra una cinta como la de Alberto Cortés El amor a la vuelta de la esquina. (*)

Se entregaron los premios a las mejores cintas. El escenario de la entrega fue deslumbrante con asistencia de personalidades de la industria.

El amor a la vuelta de la esquina fue designada la mejor. El director Alberto Cortés obtuvo mención por su trabajo. También obtuvo premio a la mejor fotografía Guillermo Navarro y Gabriela Roel estrella de la cinta, el premio a la mejor actriz.

El segundo lugar fue para Crónica de familia, tuvo tres premios, mejor argumento de Diego López, mejor guión de Juan To var y el segundo lugar del Concurso.

El tercer lugar fue para La banda de los Panchitos y Mario de Jesús actor de la misma obtuvo el premio del mejor actor.

Enrique Soto Izquierdo informó que estas tres películas serán exhibidas comercialmente en un lapso no mayor de tres meses, y junto con Sergio Véjar entregaron un diploma especial a las diez cintas participantes.

Calacán cinta de corte infantil recibió cinco diplomas: mejor ambientación para Luis Kelly y Mario Mendoza, mejor música para Luis Guzmán, mejor ejecución de la música para Eduardo Díaz Muñoz, mejor sonido Hugo Rodríguez y la mejor edición para Luis-Kelly.

La mejor coactuación femenina para Gabriela Araujo por la cinta Tanathos y el de coactuación masculina para Ernesto Schwartz por El ombligo de la luna. (*)

La visión de jóvenes marginados, que llenos de violencia, habitan la ciudad de México, buena música y fotografía. Buen trabajo de las bandas: "Panchitos", "Musgos", "Bucks", "Pitufos"... La dirección interesante, apuntes de mi cuaderno, miércoles 9 de abril, después de haber visto La banda de los panchitos de Arturo Velasco hábil director egresado del CUEC, perteneciente a la generación del "68", escribe Miguel Barbachano y continúa diciendo:

El jueves asistí a la proyección de Cuando corrió el alazán cinta fallida sobre un tema de la revolución al estilo de los grandes realizadores mexicanos: Fernando de Fuentes y Emilio Fernández.

El día once con gran emoción presencié El amor a la vuelta de la esquina, excelente fotografía, ambientación, discreta edición, y la destacada presencia de Gabriela Roel en el papel de María.

El viernes otra cinta Que me maten de una vez de Oscar Blancarte, en la que el grupo "Circo, maroma y teatro" participó con constancia y amor. Destaca la labor de dos técnicos: René Cerón (sonido) y Sigfrido García (edición). Actuaciones acertadas como la de Ferrusquilla. Desafortunadamente es fallido el desarrollo temático, en que se muestra a la muerte obsesivamente y que es de una gran significación.

Tanathos proyectada ese mismo día recoge la misma preocupación, de que la muerte está muy cerca de nosotros.

Escribí: "Argumento que se aproxima a lo que podría ser considerado como una metáfora sobre el caos..." "No obstante excesos circenses confunden los conceptos".

El lunes 14 la proyección de un melodrama altamente fallido El padre Juan, la misma tarde una intensa cinta Crónica de familia en la que Diego López expuso el conflicto generacional. Mostró con gran conocimiento situaciones de las clases altas de nuestra sociedad.

Obdulia proyectada el martes 15, narra una interesante anécdota que desafortunadamente no encontró el camino para expresarse.

El día 19 ví Calacán en un gran esfuerzo a la vez que ingenio y laborioso por reconstruir nuestra identidad con los símbolos de la muerte. Es un trabajo organizativo bastante bueno (edición, corte y montaje) dirigida por Luis Kelly, que nos lleva hacia donde todos vamos, la muerte.

El lunes 21 asistí a El ombligo de la luna de Jorge Prior, también egresado del CUEC. De nuevo el tema de la muerte, en la narración el regreso hacia los orígenes de nuestra cultura. Desafortunadamente la organización narrativa no es buena y tampoco los diálogos. Tiene dos muy buenas actuaciones: Darinka Ezeta (América) y Ernesto Schwartz (Hernán).

El día 22 los miembros del jurado nos reunimos para la votación, que fue secreta, personal y escrita. Antes comentamos las tendencias del certamen en general: dentro de lo negativo, la falta de coherencia narrativa en casi todos los libretos.

Por otra parte casi todos los filmes tienen una buena y hermosa fotografía. Los profesionales ayudaron mucho a los participantes en los terrenos técnicos y de actuación. Los resultados del Concurso ya los conocemos. (*)

Los premios se entregaron en la sala número dos de la Cineteca Nacional, en un acto al que asistieron todos los sectores de la Industria, quienes se comprometieron seguir apoyando la libertad creativa del cine en el país, e impulsar la calidad de la producción a través de los apoyos hacia un cine trascendente.

José Estrada titular y representante del Comité Central del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica dijo que es un orgullo para esa organización que este evento haya llegado a su término, cumpliendo con los objetivos del mismo.

Los proyectos de los participantes se convirtieron en obras que quedarán como recuerdo de la labor creativa, de estos cineastas en la historia del cine nacional.

Hizo hincapié en la necesidad de realizar más y mejores películas y la gran aportación de estos talentos jóvenes que buscan superar la calidad de nuestro cine.

Pidió al Estado que apoye al cine tanto al experimental como al de los trabajadores y reconoció la unidad en el seno del STPC, que redundará en mejores posibilidades de producción, distribución y exhibición de las cintas nacionales.

Por su parte el titular de IMCINE, recordó que los dos anteriores concursos aportaron el surgimiento de nuevos cineastas, técnicos y obreros, así como la conciencia de un cine trascendente.

Es muy importante mayor número de cineastas interesados en la experimentación cinematográfica cuyo fin es la renovación. -- Las cintas del Concurso son un reflejo de la problemática social que vivimos y el Estado debe apoyar la libre expresión del cine en el país.

Afirmó que se apoyará la explotación comercial de estas cintas.

Entrevistados los ganadores de los tres primeros lugares del certamen, declararon que: "la adecuada distribución y exhibición de los trabajos dependerá su lógica promoción ante el público en general y la recuperación de las inversiones, las que significan nuevas posibilidades para todos de hacer más películas de interés

La mayor parte de los participantes, empezaron a tramitar el continuar filmando, que evitará que sean directores de una solacinta. (*)

Sopla un viento de renovación en nuestro cine, los participantes demostraron su talento, lo que aporta beneficios a nuestra industria. Al Sindicato y a las autoridades de cine corresponde -- darles apoyo para que nuestra industria cambie y aproveche las -- innovaciones de estos jóvenes. (**)

Enrique Soto Izquierdo titular de IMCINE dijo que el cine experimental conlleva a la apertura de nuevos caminos en el cine mexicano, y que éste no sea el patrimonio de pequeños grupos. Se -- comprometió a buscar formas para alentar este tipo de cine.

(*)	<u>Excélsior</u>	30/abril/86	Espectáculos
(**)	<u>El Nacional</u>	30/abril/86	

Por su parte José Estrada agregó que ojalá el cine experimental no fuera sólo un concurso, si no un estímulo permanente y -- que contara con un apoyo continuo.

Entre los asistentes estuvo Jesús Hernández Torres titular de RTC y muchas personalidades de la industria.

También fueron otorgados premios a técnicos y artistas por sus participaciones en las cintas del evento. (*)

IMCINE aportará el 50% de capital para el cine experimental y otro tanto el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica, informó Sergio Véjar, agregó estar en pláticas con Enrique Soto Izquierdo.

Invitarán a los productores privados a que inviertan, aportando ellos un 35% de ayuda inicial en foros, equipo, material humano y técnico.

Agregó que están pugnando para que estos concursos se realicen anualmente.

Pepe Estrada comentó que en caso de no tener respuesta adecuada de IMCINE, ellos mismos tratarían de aportar por diferentes medios la cantidad necesaria para ser socios mayoritarios de todas las cintas que tenga programadas este Organismo, esto no se podrá confirmar hasta el próximo viernes en que se firme el convenio. (**)

Se realizaron diez cintas que constituyen 10 puntos a favor del STPC, IMCINE y el cine mexicano. Haciendo un balance del -- evento reconocemos que independientemente de la calidad de las películas, todas las cintas merecen el primer lugar por el esfuer

(*)	<u>Ovaciones</u>	30/abril/86	Espectáculos
(**)	<u>Ovaciones</u>	30/abril/86	Espectáculos

zo y sacrificio para llevarlas a cabo por sus realizadores.

Como Don Alejandro Galindo dijo de ellas: "Estas películas fueron hechas con sangre". Motivo por el cual debería idearse -- una fórmula para que sus productores salden sus deudas y recuperen sus inversiones.

Las declaraciones de funcionarios de IMCINE y del STPC en el sentido de que se apoyará e incrementará la producción fílmica y los planes que existen para este fin, provocó que todos los ahí presentes al final de la ceremonia departieran amigablemente con la esperanza que la crisis del cine se afrontará con decisión y voluntad política.

Estas diez cintas, son diez ejemplos de voluntad creativa de como nuestro cine puede avanzar a pesar de la falta de recursos económicos. (*)

Hay promesas por parte de las autoridades de IMCINE y de STPC de renovar el cine mexicano, gracias al desarrollo y éxito del Tercer Concurso de Cine Experimental, que ha sido un estímulo a los nuevos valores, además de propiciar planes para continuar con la producción con los mismos lineamientos, ya que ha sido un éxito.

Enrique Soto Izquierdo, entre otras cosas dijo que "La vía experimental es por excelencia la vía de la renovación y el progreso -agregó-, y en este evento se tocan temas que constituyen las revelaciones del momento en que vivimos: la marginación de la mujer y de la juventud, que son testimonio de nuestro tiempo y de la libre realización cinematográfica del país, que el Estado apoya". (**)

(*) El Herald 30/abril/86 Espectáculos

(**) Novedades 30/abril/86 Espectáculos

Gabriela Roel ganadora como la mejor actriz por la cinta -- El amor a la vuelta de la esquina también galardonada como la mejor en el Concurso dijo que espera que las autoridades de cine se percaten de la labor que desarrollan los participantes de las películas experimentales, ya que lo que necesitan es apoyo más que concursos, pues para realizar estas películas, piden -- prestado, se endeudan y hasta venden sus cosas personales, para realizar una cinta que se proyectará dos horas en algún cine y que será vista por unos cuantos. (*)

Durante la premiación de las cintas participantes José Estrada representante del STPC al tomar la palabra dijo: que le gustaría que no hubiera más concursos sino un estímulo en general, añadió, "Queremos más películas y mejores contenidos", luego se refirió al Plan de Fomento al Cine Experimental.

También Enrique Soto Izquierdo habló de que es muy importante implementar una política en esta materia, pues se trata de un camino abierto para la promoción del cine mexicano, dijo también que se buscarán formas para impulsar al cine experimental.

Se comprometió junto con Sergio Véjar a buscar vías para -- que estos jóvenes se recuperen económicamente.

Luis Kelly se quejó porque las cintas para el público infantil son consideradas dentro del género chico y no pueden competir con las demás películas, quedando prácticamente fuera de la premiación, que no ayuda a su recuperación, ya que los premios -- consisten en que parte o el total de la aportación del Sindicato y los Estudios Churubusco, queden saldadas.

Después se prosiguió con el festejo. (**)

- | | | | |
|------|-------------------------|-------------|--|
| (*) | <u>El Sol de México</u> | 30/abril/86 | Espectáculos |
| (**) | <u>El Día</u> | 30/abril/86 | Espectáculos y <u>Uno más Uno</u>
Cultural. |

Calacán cinta producida por un grupo de jóvenes cineastas "Emulsión y Gelatina" al hablar de su película se entusiasman: muestran fotos, narran la historia...

Emplearon tres años en realizarla, su director Luis Kelly, explicó que la película ganadora de cinco premios (mejor ambientación, música, ejecución musical, sonido y edición) se llevó a cabo mediante una nueva forma de producción en la que actores, técnicos y administrativos aportaron su salario, IMCINE créditos de laboratorio y equipo. Financiaron la producción, es decir, los gastos "Emulsión y Gelatina", "Dasa Films", "Fonoimagen Producciones", la "Compañía Teatral La Troupe" y Emilio Ebergenyi.

Se narra la historia de dos niños que tienen muchas aventuras al tratar de descubrir y terminar con los planes de una organización que atenta contra la personalidad de los mexicanos y su cultura.

Se presentó en la Cineteca con un lleno total, gracias a la publicidad hecha por ellos mismos, porque IMCINE y el STPC que la había prometido, no cumplieron.

Su costo fue de veinte millones de pesos, se recurrió a parientes, se rompió la alcancía, se endeudaron.

Se quejan en primer lugar de que no cumplió la promesa de que se exhibirían con publicidad. El desinterés de las autoridades que organizaron el evento. No saber a que atenerse para pagar la deuda contraída y la falta de accesibilidad de los funcionarios, para una plática con el fin de esclarecer estas incógnitas.

Se preguntan el porqué se organizan concursos con bases que-

establecen recompensas que no se mantienen y se preguntan ¿qué harán estos diez participantes en el Concurso con sus diez cintas con un costo de 400 millones de pesos de dudosa recuperación? (*)

Diego López director de Crónica de familia se vió en la necesidad de vender bienes personales y hasta un cuadro de su abuelo Diego de Rivera para realizar su película.

Dice que hay que pelear por la libertad de expresión, pero mientras tanto hay que darse maña para expresar lo que uno siente, ya que la censura aún existe.

Se trata de una historia que describe dos familias, la una pertenece a una clase política de extracción campesina venida a más, la otra pertenece a los hijos de extranjeros que se dedican a sangrar al país y que no tienen conciencia nacional.

Actualmente los mexicanos miran hacia Estados Unidos, es un complejo del mexicano y algunas clases sociales, como la de esta película. Las contradicciones de la juventud es producto de matrimonios entre esta gente. La historia de la cinta se basa en un hecho real.

Añade que al Concurso se le llamó experimental porque son producciones que se realizan fuera de la Industria, de las que hacen los trabajadores sindicalizados por medio de los productores privados y el Estado. (**)

Alejandro Galindo dice que el Concurso es un grito de la gente que quiere expresarse y manifestarse. No está de acuerdo con su resultado, principalmente con la estructuración dramática de los diez largometrajes.

(*) Uno más Uno 30/abril/86 Sección Cultural

(**) ibidem

"La terminación de estas películas descubre que hay soluciones muy cómodas de cada tema y en mi opinión, son poco descriptivas".

Reconoce el esfuerzo al realizar estas cintas y el deseo de renovar el cine nacional.

Al margen de los aciertos, señala: que en general el error fue la falta de interés en la estructura dramática de sus historias.

Estos debutantes no siguieron los lineamientos para contar un guión en imágenes, las artes se basan en reglas para trascender.

Recomienda a estos jóvenes realizadores un esfuerzo en la confección de sus guiones, porque sin una buena estructura dramática, los guiones de cine pierden el ritmo y nunca sabrán el tiempo en que van a contar una anécdota. Es por esto que algunas cintas quedan o muy cortas o muy largas.

Una película debe tener una duración en pantalla de una hora y media o una hora cuarenta minutos y solamente algunos grandes directores han podido quebrar la regla.

En el cine la imagen es más importante que las palabras, las emociones son captadas por el nervio óptico y la falta de orden confunde al espectador.

El cine cuenta con grandes adelantos técnicos, pero en el -- "aspecto dramático si el hombre falla la obra se pierde".

Aconseja a estos jóvenes en filmes futuros tomar "en cuenta las reglas que conforman la estructura dramática para el cine al

márgen de las técnicas que se ejerzan en la exposición de estilos y formas de la narrativa en imágenes". (*)

Enrique Soto Izquierdo director de IMCINE tiene gran interés por el cine preprofesional, cree que en él radica el futuro del cine, de un cine de calidad, que sea del agrado del gran público.

Los pasados concursos no han redituado gran cosa, con algunas excepciones, como la de Alberto Isaac ganador del segundo premio con la cinta En el pueblo no hay ladrones en el Segundo Concurso Experimental. El piensa que la respuesta a la crisis del cine es más compleja.

El cine es una industria que da trabajo a miles de gente, el éxito de taquilla es muy importante. El cine experimental ayuda en algo, es una manera de expresarse de aquellos que aspiran a ser directores de cine. El director es el que manda en una película aún por encima de quien pone el dinero. (**)

A través de las cintas presentadas en la muestra de cine experimental se logra apreciar la lección bien aprendida de esta nueva generación de cineastas, su formación técnica, sus formas de producción, casi todos ellos se formaron en la práctica, en condiciones ínfimas y llenos de limitaciones. En 16 mm. sus historias tienen más anécdota, historia y contenido críticos -- aunque todavía inseguros, con el intento de contarla en un lenguaje cinematográfico propio.

Se puede saber dónde radica lo experimental de este Concurso? ¿en cómo producir en forma limitada o en la falta de estructura en los guiones?.

(*)	<u>Excélsior</u>	2/mayo/86	Espectáculos
(**)	<u>Novedades</u>	2/mayo/86	Espectáculos

Algunas películas fueron malas, no cumplieron con el rigor y calidad del cine industrial, cuando hay falta de recursos -- económicos se debe demostrar la capacidad para utilizar con -- imaginación todos los elementos al alcance del realizador.

No obstante las cintas triunfadoras tienen posibilidad de recuperar su inversión en los círculos comerciales.

Este Concurso no ha aportado nada nuevo ni en temática ni en técnicas de registro, que antes no hayan sido planteados -- por realizadores como Leduc, Hermosillo, Ripstein o Cazals. (*)

Por encima del resultado del evento, constato mi respeto a los realizadores, por su gran amor al cine al arriesgarse en -- esta aventura. En 1965 las cintas costaron en dinero y con la colaboración de artistas y técnicos alrededor de 250 mil pesos. En 1985 también con la colaboración de técnicos y actores entre 15 y 30 millones que fueron muy difíciles de reunir.

Además en 1965 el cine a pesar de su mal estado, no atravezaba la crisis que lo hace ahora.

Una panorámica a ojo de pájaro de las cintas es la siguiente: Cuando corrió el alazán de Juan José Pérez Padilla, su lugar no era en el evento, si acaso debiera haberse presentado en el certamen de hace veinte años. Que me maten de una vez de -- Oscar Blancarte, es un intento fallido de recuperación nacionalista. Calacán de Luis Kelly, con un tema también de recuperación de las tradiciones mexicanas, tiene un gran trabajo de preparación, el cual aplaudimos, no obstante, la cinta no logra -- cuajar.

El padre Juan de Marcelino Aupart, un melodrama que narra las obsesiones sexuales de un cura. Algunas veces cae en lo -- grotesco, trata de despertar la conciencia y golpear escandalizando, lo que no se logra.

La banda de los panchitos de Arturo Velasco, presenta un problema de gran fuerza, por él mismo y por el tratamiento cinematográfico. Las situaciones que se presentan no son resueltas ni definidas, los personajes quedan en el aire. Sin embargo la cinta refleja autenticidad, haciéndonos reflexionar sobre el problema juvenil. La secuencia de la pelea final es acertada.

Tanathos de Cristian González, tiene originalidad en el tratamiento del tema, los actores están bien dirigidos, el encuadre se nota con sentido y maneja bien el espacio. La obra no se logra pero deja ver un futuro cineasta. La fotografía de Juan Carlos Martín es muy buena.

En El ombligo de la luna de Jorge Prior falla la producción. La cinta ha sido realizada con imaginación pero no han tenido recursos suficientes.

Cuatro personajes buscan la tierra prometida, donde reinventar México. Los intereses de siempre, los terratenientes que están a la expectativa para que de ese México en ruinas sin época que nosotros sabemos de ahora, sacar provecho.

La cinta necesitaba importantes medios de producción. Hay imaginación, las ruinas del terremoto de septiembre están bien aprovechadas. La película muestra no lo que se consigue con los escasos recursos con que cuenta, sino lo que le falta.

Se nota un humor constante a lo largo del filme, raro entre los nuevos cineastas mexicanos.

En Obdulia de Juan Antonio de la Riva falla el guión, adaptación Arturo Villaseñor de su propia obra de teatro. Su clima es melodramático, lleno de diálogos y pretensiones alegóricas y simbólicas.

De la Riva en lugar de asumir el melodrama hasta sus últimas consecuencias lucha contra el guión y trata de hacer una película diferente, que acarrea una cinta plana y cuando impone su tono lo hace en forma despejada y limpia.

Destacan dos acercamientos, uno el de la noche de bodas y el otro la salida de los obreros de la fábrica "Lumiere" con plano fijo.

Quedan en este Concurso dos películas Amor a la vuelta de la esquina de Alberto Cortés y Crónica de familia de Diego López, - que son espléndidas.

Nos encontramos ante dos cineastas maduros, que saben para que es el medio cinematográfico, capaces de poner en escena, y - que comprenden la disposición del espacio cinematográfico como - el elemento principal de la expresión personal. (*)

Este evento desde su convocatoria dio lugar a un gran número de comentarios de todo tipo, desde los elogiosos a los destructivos.

Pero al margen de estos comentarios han surgido nuevos - - - cineastas que están en condiciones de realizar largometrajes.

Ahora creer que este Concurso, cambiará el cine, resulta infantil, tampoco se puede realizar, esperando que surja un Bergman. Lo que podemos esperar es directores nuevos que puedan y sepan - decir algo sobre algo.

Podemos comentar de las tres primeras películas de este evento que fueron proyectadas en la sala 4 de la Cineteca Nacional lo

siguiente: Obdulia de Juan Antonio de la Riva, narra en un contexto irreal y poco creíble. Presenta a Guadalajara la capital de Jalisco como un lugar donde los patrones son muy conscientes y consecuentes, y las colonias populares asépticas y decentes.

El patrón donde trabaja Obdulia es tan "bueno" que le sigue pagando su sueldo las dos veces que se accidenta y además apoya a Rebeca la hermana de Obdulia, cuando ésta delata al violador de su hermana.

El pleito de un joven enamorado de Rebeca y abusador de Obdulia con el padre de éstas es tan cordial que recuerda a los enfrentamientos en Una familia de tantas, Alejandro Galindo (1948) entre Fernando Soler y David Silva.

Los personajes de la cinta parecen estar muertos con excepción del padre de las jóvenes, Rebeca y el patrón.

La narración de la historia muestra pobreza visual y poca imaginación, situando a la cinta fuera del mundo contemporáneo, renitiendo constantemente moldes establecidos de comportamiento.

Cuando corrió el alazán María de Lourdes canta tres canciones y un grupo de actores, entre ellos Emilio Fernández, Tere Velázquez y Hugo Stiglitz, se colocaron frente a la cámara.

Calacán es una cinta infantil en la que las calaveras de azúcar pelean contra las calabazas de plástico, utilizando toda clase de efectos.

En este filme se abusa de los narradores, La acción de la película es comentada por una voz en off que además cuenta chistes de lo que pasa en imágenes. Da la impresión de un documental que

narra lo que pasa en un pueblo (está mal filmado y actuado) además es muy esquemático. (*)

Diego López ha realizado un estupendo trabajo en la cinta -- Crónica de familia independientemente de un segundo lugar que obtuvo en el Concurso. La cinta muestra un cineasta inteligente - que narra hábilmente y hace hablar sus espacios, mostrando un momento social. (**)

El jurado estuvo muy acertado principalmente en cuanto al -- primero y segundo lugar. El primero fue para El amor a la vuelta de la esquina de Alberto Cortés, pero pudo haber sido para Crónica de familia de Diego López, lo que sería igualmente justo. - - Ambas cintas sobresalen del conjunto de filmes concursantes. (***)

FICHAS TECNICAS DE LOS FILMES NO GANADORES

Obdulia

Producciones: Kinam, A.C. México, 1985
 Dirección: Juan Antonio de la Riva
 Guión: Arturo Villaseñor
 Fotografía en color: Leoncio Cuco Villarias
 Música: Abitia
 Edición: Luis Kelly
 Intérpretes: Verónica Niebla, Fabiola Araiza, Angélica Guerrero, Ignacio Guadalupe.

(*)	<u>El Nacional</u>	4/mayo/86	Suplemento p. 14
(**)	<u>Uno más Uno</u>	5/mayo/86	Cultural p. 22
(***)	<u>Universal</u>	5/mayo/86	Espectáculos

"El cine mexicano no es congruente con la realidad que vivimos. Debemos entonces, acercarnos a una semejanza con la vida actual, y no es porque a través de eso se anhele el mensaje, sino porque tengo interés en decirle algo al pueblo, para que el mismo busque sus soluciones... me limito así, por lo tanto, a mostrar de la manera más congruente la realidad". (*)

Calacán

Producción: "Emulsión y Gelatina", Dasa Filmes. México. 1985.
 Dirección y Guión: Luis Kelly R.
 Fotografía en color: Fernando Fuentes
 Música: Luis Ignacio Guzmán
 Intérpretes: Mauro Mendoza, Sylvia Guevara, Dora Montiel, Emilio Ebergenyi, Carmen Luna.
 Duración: 80 minutos.

"Los que participamos en este proyecto tenemos una perspectiva estética propia, no creada por nosotros sino aprendida de las tradiciones culturales del país que, sumadas con nuestra propia fantasía dan origen a Calacán, lo que nosotros proponemos como experimental es encontrarnos nuevamente en la pantalla, hablar de nuestra forma, de nuestro color... es volver a hablar de nosotros mismos, de nuestros conflictos... en fin, buscar nuestro tiempo, un tiempo mexicano.. (**)

(*) Juan Antonio de la Riva en Programa Mensual, Publicación de la Cineteca Nacional. p. 25

(**) "Emulsión y Gelatina" en Programa Mensual Op.Cit. p. 26

Que me maten de una vez

Producción: Sonia Linar, Grupo "Circo, maroma y Teatro" México, 1985.

Dirección y Guión: Oscar Blancarte

Fotografía en color: Oscar Torrero

Música: Joaquín López Chapmán, José Angel Espinosa "Ferrusquilla", José de Jesús Vargas, Isafías Asburn.

Edición: Sigfrido García.

Intérpretes: José Angel Espinosa "Ferrusquilla", Humberto Cabañas, Juan Antonio Llanes, Luis Caso, Sonia Linar.

"Nuestro anhelo es participar con un grano de arena, en el universo de la cultura mexicana en relación con la muerte. Tema doblemente difícil, ya que artistas de gran prestigio lo habían tratado magistralmente: Juan Rulfo, José Luis Cuevas, Posada, Eisenstein.

Al finalizar la película encontramos que nuestro anhelo de rescatar ciertas tradiciones sólo quedó en intento: pérdida de identidad, falta de sentido histórico. Coca cola, chicles y video rocks los encontramos en los lugares más apartados del país".(*)

Tanathos

Producción: Cristian González, Pia Una Corti Velázquez, María Luisa Medina Pulido, México, 1985.

Dirección: Cristian González

Fotografía en color: Juan Carlos Martín

Música: Edgar Sosa Corona

(*) Oscar Blancarte en Programa Mensual Op.Cit. p.27

Edición: Sigfrido García Muñoz
 Intérpretes: Nuria Bages, Ricardo Sánchez de la Barquera,
 Gabriela Araujo, Alejandro Rábago, Erika Crozco.

"Cuando vamos al cine, lo único que esperamos de una película es que ésta hable por sí misma, con la fuerza de sus imágenes y sus sonidos. Lo que nos comenta o escriba antes o después de verla sale sobrando". (*)

El ombligo de la luna

Producción: Universidad Autónoma Metropolitana
 Producciones Volcán, México, 1985.
 Dirección: Jorge Prior
 Guión: Juan Mora y Jorge Prior
 Fotografía en color: Mario Antonio Ruíz
 Música: Jorge Reyes.
 Edición: Juan Mora
 Intérpretes: Angeles Morín, Darinka Ezeta, Ignacio
 Guadalupe, Antonio del Rivero, Ernesto
 Schwartz.

"El ombligo de la luna es una película en un posible futuro de México. Una ciudad en crisis busca en sus raíces el terreno para comenzar de nuevo, asoleada por bandas, negociantes y catástrofes fuerza la mirada de sus personajes principales hacia ellos, a su vivencia.

Montados en una Harley-Davidson y una camioneta con la figura de la virgen de Guadalupe recorren el país en busca del paraíso Aztlán. El territorio, la mitología y la magia los envuelve y regresa a sus orígenes, al centro, al ombligo de la luna". (**)

(*) Cristian González en Programa Mensual Op.Cit. p.28

(**) Jorge Prior en Programa Mensual Op.Cit. p.29

Cuando corrió el alazán

Productor: Juan José Pérez Padilla. México, 1985.
 Dirección y guión: Juan José Pérez Padilla.
 Fotografía en color: Manuel Palomino
 Música: Chucho Zarzoza
 Edición: Rafael Ceballos
 Intérpretes: Ma.Teresa Sanders, Manuel Capetillo, Ma.
 de Lourdes, Hugo Stiglitz, Tere Velázquez.

"Ocurre un día antes de la toma de Zacatecas en San Miguel el Alto, Jalisco, y es un relato de los sucesos de ese día". (*)

El padre Juan

Producción: Cine Films, S.A. IMCINE, México, 1985.
 Dirección y guión: Marcelino Aupart.
 Fotografía en color: Luciano Almaguer
 Música: Ryazard Siwy
 Edición: Saúl Aupart y Enrique Hernández
 Intérpretes: Victor Junco (Padre Rodolfo), José Martí
 (Padre Juan), Jorge Victoria (Padre Jorge),
 Honorato Magaloni (psiquiatra), Rosita
 Bouchot (dama del bronceador).

Duración: 97 minutos.

"Ricardo, Ramón, Raúl, Jorge, Rodolfo, Obispo y Rigoberto, siete sacerdotes que pudieron ayudar al personaje central de la historia, pero únicamente se limitaron a sus propios compromisos sin llegar a profundizar en el problema del padre Juan". (**)

(*) Juan José Pérez Padilla en Programa Mensual Op.Cit. p.25

(**) Marcelino Aupart en Programa Mensual Op.Cit. p.27

IV LAS TRES PELICULAS GANADORAS

El lunes 28 de abril de 1986 culminó el Tercer Concurso de Cine Experimental con una ceremonia que tuvo lugar en la Cineteca Nacional en la sala Salvador Toscano y se entregaron los premios a los triunfadores.

Fue una noche de alegría y fiesta a la que asistieron las personalidades más destacadas de nuestra industria: el Lic. Soto Izquierdo director de IMCINE, José Estrada del STPC, el Lic. Jesús Hernández Torres titular de RTC, Fernando Macotella director de Cinematografía, Sergio Véjar, Hector López Lechuga. Los animadores de la ceremonia fueron : Gloria Mayo y Gonzalo Vega. También estuvieron presentes los miembros del jurado: Pedro Armendáriz (presidente) y los integrantes: Diana Bracho, Miguel Barbachano, Gerardo de la Torre, José María Fernández Usaín, Servando González, Manuel Esperón, Jaime Kuri, Arturo Ripstein y un gran número de invitados entre actores y amigos de los participantes.

Los premios fueron otorgados como sigue: Primer lugar a la película El amor a la vuelta de la esquina dirigida por Alberto Cortés que también obtuvo una presea por la mejor dirección. Gabriela Roel estrella de la película se llevó el premio por la mejor actuación estelar femenina y Guillermo Navarro el primer lugar por la mejor fotografía de la misma cinta.

El segundo lugar fue para Crónica de familia, película dirigida por Diego López, quien además obtuvo un premio por el mejor argumento y un premio más por el mejor guión junto con Juan Tovar y Juan Mora.

El tercer lugar lo recibió La banda de los panchitos cuyo director fue Arturo Velasco. En la cinta obtuvo el premio Mario de Jesús Morales por la mejor actuación estelar masculina.

A. La banda de los panchitos

FICHA TECNICA

Producción: Roberto Leycegui Producciones, México, 1985.
 Dirección: Arturo Velasco
 Guión: Arturo Velasco y Roberto Madrigal
 Fotografía en color: Donald Bryant
 Música: Federico Alvarez del Toro y el grupo Tri
 Edición: Carlos Savage
 Intérpretes: Los panchitos, los musgos, los bucks,
 los pitufos, Cláudia Sánchez, Oscar Velázquez.
 Duración: 90 minutos.

El director de la película dijo:

"Ser pancho significa fuerza y movimiento, posición ante la vida... ser pancho es la opción, la única opción para miles de jóvenes que ven en su interpretación a "la banda" el encuentro de su propia identidad es, además, su única defensa.

Esta es la historia de estos jóvenes, la de todos los días, en la represión, el desprecio, la miseria y la violencia.

Es el rock, la tocada, el bullicio, el cemento, "El pan - - nuestro de todos los días"...

Es el instinto constante de la muerte, es el reto a la vida, a la sociedad, a la ley.

Es el estar presente". (*)

(*) Arturo Velasco en Programa Mensual de Publicación de la Cineteca Nacional.
 Abril/86 p. 27

Descripción

Es una película bastante bien lograda, con los errores naturales de quien está aprendiendo el oficio y que además tiene que hacerlo pensando en la economía, retrata un tema social, las bandas de jóvenes, existentes en la ciudad de México.

Cuenta como viven y trata de explicar su problemática. Hay escenas muy bien logradas, por ejemplo la pelea final, otras que no corren con la misma suerte, por ejemplo: las dos ingenuas mayores que van a una fiesta no se sabe que pasa con ellas.

Esta película ganó el tercer lugar del Concurso, es una cinta que interesa al público, y lo impresiona, muestra una realidad de nuestra gran ciudad, la pobreza y hacinamiento de este sector de la sociedad. Es un filme como cualquier otro de corte comercial. Acaso experimental en el presupuesto con que se contó para el rodaje, haber usado actores no profesionales y el que muchos de sus técnicos realizaron sus primeros trabajos en este filme. No obstante el editor, es un hombre experimentado en el cine y quizás a él se deba gran parte del éxito de la cinta. Es también posible que el productor haya experimentado en cuanto a la aventura de poderla realizar por los canales comerciales de distribución. Pero en cuanto a técnica, movimientos de cámara, planos, tiempo, lenguaje cinematográfico, etc. es perfectamente convencional.

Notas periodísticas

En la cinta La banda de los panchitos se acusa a una sociedad injusta. Mucho se ha dicho de los "panchitos" y de los actos delictivos de que se les acusa, pero ¿hasta dónde llega la realidad y comienza la ficción?

"No fue fácil grabar las escenas tan reales que muestra la cinta. Fueron tres meses de estar conviviendo con los verdade--

ros panchitos y con algunas otras bandas para conocer de cerca su realidad y poder transmitirla a la sociedad. Fue una experiencia realmente inolvidable, tanto la convivencia con las -- bandas como la filmación en sí, dijo Arturo Velasco, director de La banda de los panchitos."

Es muy difícil ser objetivos al mostrar la realidad en que viven las pandillas en nuestro país. El director y el personal que tomó parte en el filme pusieron todo su empeño para lograrlo y obtener una película de calidad, sin contar con los recursos de otras sin trascendencia.

Cuenta la conducta de estos grupos, en la que "Los panchitos" llevan la batuta y son los más violentos, nos dice además las -- causas que impulsan a estos jóvenes a convertirse en delincuentes juveniles.

La mayor parte de los actores que intervienen en el filme, son pandilleros de verdad, esto para lograr más realismo en la cinta. El director narró cómo se llevó a cabo el rodaje del filme.

El joven Oscar Velázquez que interpreta el rol de "El maya", dice haber aprendido mucho al trabajar en la cinta. Cree que es muy bueno tratar temas juveniles como este del pandillerismo, -- que no se había llevado a la pantalla.

Afirma que al convivir con los verdaderos panchitos los conoció, y aprendió mucho de ellos, aunque estén marginados por -- la sociedad, son buenas personas, las cosas cambiarían si se -- les tendiera la mano. Piensa que la cinta refleja la realidad en un 90%.

Mario de Jesús Villers, otro de los participantes dice: "la película es un mensaje a la sociedad. No da soluciones, --

pero plantea un problema muy real, porque en México las pandillas proliferan y es bueno que sepan las causas que orillan a estos -- chicos a drogarse, a robar y a cometer tantos actos que van hasta en contra de sí mismos".

Prosigue diciendo:

"La pobreza, el hambre, los problemas familiares, la presión de las mismas bandas, pues cuando llega uno a un barrio nuevo, lo obligan a pertenecer a alguna banda porque si no te golpean, te roban tus cosas, te fastidian..." (*)

Se exhibió La banda de los panchitos cinta participante en el Tercer Concurso de Cine Experimental donde se presenta el inframundo de muchos jóvenes, sin opción para integrarse a la sociedad siendo su única salida asociarse a una banda, para legitimizarse ante los demás como ser humano, a pesar de tener que afrontar la violencia de la policía y la marginación de la sociedad.

Producto de matrimonios desavenidos, en sectores pobres de la ciudad, sufren el desprecio de la sociedad que los rechaza por su forma de vestir, peinar, hablar y actuar casi siempre con agresividad hacia ese mismo grupo que los margina.

Agrupados en pandillas muestran su fuerza que no manifiestan en problemas individuales, como por ejemplo al solicitar un empleo y si son rechazados, su frustración se torna en rabia contra algo invisible pero muy poderoso que aniquila a otros como él, -- con los mismos problemas u otros igualmente frustrantes.

Arturo Velasco, su director y autor del guión junto con Roberto Madrigal, revela que tiene sentido cinematográfico, aunque al referirse a los personajes son tantos que no se pueden definir, -- lo que acarrea una confusión dramática, que se podía haber evitado con una línea conductora.

Esto ocasiona que la cinta sólo sea comprendida por aquellos que están familiarizados con las bandas.

La cinta tiene el mérito de tomar la causa de los marginados sin concesiones, también su musicalización realizada por Federico Alvarez del Toro y la intervención del grupo Tri. Llama la atención la participación exitosa de "Los panchitos", "Los musgos", - "Los bucks" y "Los pitufos" bandas auténticas, que aunque parezca fácil tratar con ellos no lo es.

Se pueden encontrar otros méritos a la cinta, como ambientación, edición, etc. (*)

El tercer lugar en el Tercer Concurso de Cine Experimental lo obtuvo La banda de los panchitos "una película que intentó mostrar la problemática juvenil en la metrópoli, realizada por jóvenes entusiastas. Pero le faltó realización para conseguir sus objetivos: gustar y demostrar un buen planteamiento del problema". (*)

La banda de los panchitos, de Arturo Velasco tiene indiscutible fuerza, más por lo que significa el fenómeno real por sí sólo, que por el vacilante y a la vez caótico acercamiento cinematográfico. A la película de Velasco, como a la mayoría de las de este Concurso, les ha faltado guión. La construcción se dispara en todos los sentidos y ninguna de las múltiples situaciones planteadas es terminada o siquiera definida. Los personajes se quedan en el aire. Sin embargo, la película transmite un sentimiento de autenticidad, apunta elementos para el inicio de reflexión sobre la marginación y la violencia juvenil y las secuencias sobre la pelea final y su preparación tienen innegables aciertos". (***)

(*)	<u>Excélsior</u>	28/abril/86	Espectáculos
(**)	<u>El Sol de México</u>	30/abril/86	Espectáculos
(***)	<u>Novedades</u>	4/mayo/86	Suplemento

Entrevista con Arturo Velasco

P.- Quisiera que me platicaras de tu formación como cineasta.

R.- Todo comienza alrededor de 1958, cuando existe la euforia por Elvis Presley. Yo quiero ser un Elvis Presley cualquiera. En tonces me quiero meter a trabajar en el medio, me gustaba mucho el cine, la televisión, el teatro, y soy sobrino de Paco Malgesto. Lo fui a ver para que me diera oportunidad de trabajar con él, -- pero me mandó a estudiar a Bellas Artes, el director era Salvador Novo, me dieron una beca para estudiar en Bellas Artes, empecé en 1958, a los dos meses estaba haciendo mi primera obra de teatro, -- como actor y tuve de profesor a Fernando Wagner, Fernando Wagner un día me planteó la posibilidad de ayudarlo, iba a montar La - - muerte de Dantón y desde luego yo acepté. Empecé a trabajar como su asistente, estar junto a Wagner hizo que se me desarrollara el gusto por la dirección y que olvidara de sopetón la actuación. Me dediqué a la dirección, como ayudante de Wagner, viendo porqué ha cía las cosas, yo estaba poco preparado, había sido boxeador y -- aunque provengo de una familia culta y acomodada fui muy rebelde y a los trece años me salí de mi casa, empecé a viajar por todos lados, de aventón o como podía. Con Wagner tuve acceso a otro tipo de cosas, me obligaba a leer un libro y al día siguiente me preguntaba de qué se trataba y mis conclusiones de lo leído. Hicimos La muerte de Dantón, Cada quien su vida, una serie de obras de teatro. Me fue gustando mucho la dirección y a pesar de que me llamaban para actuar, normalmente no aceptaba pues prefería estar de asistente del maestro, al mismo tiempo él me daba oportunidad de actuar en sus obras (como una manera más de ganar dinero). Casi vivía en Bellas Artes, tenía un camerino allí y como me habían corrido de mi casa, allí pasaba la mayor parte de mi tiempo.

A través de la escuela de teatro conocí a Seki-Sano, él también me llamó como asistente en dos de sus obras, ya no alcancé a hacer más, pues murió... Pero mi guía era Wagner, entonces a él lo llaman para dirigir televisión y me lleva a hacer las primeras

telenovelas. Siempre llegaba a mi casa en las noches y me acostaba soñando con las grandes películas que iba a hacer, los grandes éxitos que iba a tener, los grandes "Oscars" que me iba a llevar y a los actores y actrices que iba a ocupar. Me tardaba una semana en hacer la película, me imaginaba como era, de qué se trataba y hasta escribía la historia y el reparto. Empecé -- ahí con la televisión, más tarde, me llamó Luis de Llano para dirigir algunos programas y al mismo tiempo lo hice con obras de teatro. Poco a poco esa unión con Wagner se fue separando, pues yo comencé a tomar mi camino y me gustó. También di clases de televisión, pero nunca se me había ocurrido estudiar cine, a pesar que me gustaba mucho, veía todas las películas. En una ocasión uno de mis ex-alumnos me llamó y me dijo que iban a poner una agencia de publicidad y me invitaban para trabajar con ellos y manejar el departamento de cine y televisión de la agencia. El primer trabajo que me asignaron fue filmar una serie de comerciales que se llamaron "Lo hecho en México está bien hecho" yo los diseñé y planeé. Pero no sabía nada de cine, es cierto que tenía mis conocimientos de televisión y eso te sirve mucho, es un apoyo, pero el cine lo desconocía. Así que contraté gente que sí supiera de cine y me pegué a ellos a ver que hacían, me percaté que no era tan diferente en aspecto de técnica y creatividad. Con ese pretexto me metí a estudiar cine, entré al CUEC a estudiar y me gustó muchísimo. Terminé la carrera, comencé a filmar una serie de documentales, y cortos que me gustaron, uno de ellos ganó un premio en un festival de cine de Chicago, después lo mandaron a Europa y no ganó nada. Hice después otra serie de documentales, el problema con este material en México es que una vez realizados no sabes donde pasarlos, así es que los empecé a vender en Europa.

Casi todos mis documentales trataban problemas y asuntos indígenas, zonas arqueológicas, cosas de México. Tuve acceso a hacer una serie de documentales científicos de tipo médico que me pedían grupos europeos, por ejemplo, sobre problemas del estómago -

en México, aquí me relacionaban con una serie de médicos mexicanos o europeos que venían al país. Así es como hice mis primeros trabajos, que me ayudaron a sobrevivir.

P.- ¿Cómo te interesaste en el problema del que hablas en tu filme?

R.- Es que se ha dejado mucho el problema urbano, después de un Alejandro Galindo que habló bastante del tema, no a habido realmente directores que lo traten y cuando se hace es a nivel alto o clases altas muy irreales. Películas de Cesar Costa o Angélica María donde presentan una sociedad que no existe, - donde no pasa nada trascendente, de cómo vivimos y cuáles son realmente nuestros problemas. Entonces ese tipo de situaciones la de los jóvenes marginados de la ciudad de México, (yo no -- los catalogo como delincuentes) para mí esto es bien importante. Una situación bien clara de un país que crece y que va teniendo cada vez más diferencias sociales, fue parte del porqué hacer - una película de los "panchitos"

P.- ¿Con qué problemas te tropezaste antes y durante la -- filmación de la cinta?

R.- Mira, realmente no fueron problemas, tuve mucha suerte, podríamos decir que uno era encontrar actores, para hacer la - película. Recurrí a la asociación de actores, hice "castings" (repartos). Muchos de los muchachos que llegaban allí no eran "panchitos", eran actorcitos que querían actuar, modositos, ga lanes, de todo te llegaba, pero no eran "panchitos". Es muy difícil hacer que un muchacho que no sea "panchito" que no sea - pandillero, que no sea marginado hable como ellos, se vista co mo ellos, piense como ellos. En todo el proceso de investigación con los "panchitos" y con distintas bandas (porque no sólo estuve con los "panchitos") vas viendo que este muchacho puede tener el "feeling" (sentido) que necesitas y el otro también. Enton--

ces dices: ya puedo armar mi cuadro de actores. Vámonos, vengan ustedes a trabajar y a ensayar. Trabajé con ellos mucho tiempo para primero deshinibirlos, de lo que es una cámara e ir conjuntando realmente una banda en que ellos se conocieran. Y ya no eran Jorge, Carlos o Luis, eran el "maya" el otro, etc. se integraron en banda antes de que yo empezara a filmar. Me llevó tres meses de ensayo con ellos, pero se integraron. Se cono cían y se querían como banda.

Eso fue uno de los pequeños problemas que se presentaron. Nunca tuve problemas a través, ni por la asociación de actores, que dio todas las facilidades: que yo usara la gente que yo qui siera, (el Concurso también lo contemplaba) etc.

Otro problema fue la inexperiencia de trabajar en cine. - Traes toda una información de documentalista en que a veces -- trabajas tú y tu camarógrafo solitos, otras ocasiones te vas - tú solo y te metes a la sierra y estás filmando a ver que sale. De repente encontrarte con un aparato de 34 técnicos, con unos equipos de luz que nunca habías llevado, etc. En los comerciales que había hecho, había equipos de luz importantes, pero no es lo mismo, es otra cosa. Ya sabes que tienes que hacer la -- escena en un lugar, que tienes que plantear un montón de tomas. Entonces mi inexperiencia se ve en la película, fallas, que son bien notorias, aunque el público en general no las nota, pero - uno y la gente de cine sí se da cuenta y también el problema -- que de pronto tenías que llevar actores.

Algunos actores son profesionales y entonces ese choque en tre unos y otros, era muy difícil de contemplar. Ese fue el tipo de problema con que me enfrenté.

De dinero no tuve problemas, la mayor parte de los compañe ros si tuvieron. Yo no tuve, porque, o hice muy buen plan de - trabajo y lo iba llevando al centavo, no fallé pero nada, no --

fallé ni un solo día y el presupuesto en vez de ser, como yo lo había planeado, pese a que me estaban subiendo los costos y el material subía y todo, quedé un poquito abajo de lo originalmente planeado. Entonces yo no tenía esos problemas. Mi productor llegaba y firmaba cheques y a todo el mundo se le pagaba, o sea hubo una buena organización. Alguna ocasión se presentó un problema con la cámara que no era todo lo buena que tu querías. -- Pero uno cuando hace documentales, está acostumbrado a trabajar, a veces haces un "dolly" (movimiento de cámara) con un sarape y alguien lo jala y entonces lo haces. Así que cuando tienes un "dolly" de verdad sientes que estás de maravilla. Entonces podrás tener carencias a nivel técnico, pero las sabes suplir, -- porque ya sabes un montón de cosas.

P.- ¿Qué significó para tí el Concurso?

R.- El Concurso fue la oportunidad a tener acceso a hacer el cine grande, a llegar a meterte a los sindicatos, a llegar a los Estudios Churubusco.

Siempre había tenido ganas de filmar en los Estudios Churubusco, lo había hecho con comerciales, pero no es lo mismo. Integrarme a este mundo del cine, entraba antes a los Estudios -- Churubusco, esperando que no me corrieran. Significó eso, integrarme a la producción de cine.

P.- ¿Crees que tu película recuperará la inversión?

R.- Sí, claro. Definitivamente aquí hay una cuestión. Mi película creo yo que es la más comercial de todas las del Concurso. Hasta ahora ha recaudado alrededor de 200 millones, si no es que más. Es la primera película en toda la historia del cine mexicano, independiente y de concurso que produce dinero. Entonces sí creo que recupere la inversión. Aunque yo todavía no veo ni un solo peso.

P.- ¿A tí te toca el 17%?

R.- Alrededor del 20%. No te roban. Lo que sucede es muy simple. Aunque uno pelea y todo, la realidad es que tienes que ser muy congruente. También si quieres entrar al cine grande, tienes que adaptarte al cine grande. El gobierno se lleva el 18% de cada peso, el exhibidor se lleva el 50%, con este porcentaje cubre STIC y sus gastos del cine. El distribuidor se lleva alrededor del 12%, y tu te llevas, es decir, el productor, se lleva el 20%.

Ahora que pasa con tu 20%, de ese dinero, tu, productor, tienes que pagar: copias (de películas), trailers y publicidad.

Nosotros calculamos que todo este gasto sea alrededor de 20 millones, entonces, lo que sucede es que para que saques tu inversión (mi película costó 42 millones, más 20 millones, son 62 millones) para que tu tengas estos 62 millones necesitan haber metido al cine en taquilla, 300 millones de pesos. Esto es para estar más o menos, cuando tu metes cuatrocientos millones, ya estás ganando dinero. Te empieza a dar dinero hasta el final, esto me parece un poco inmoral, porque ahora que llevo 200 millones, ya ganó el publicista, ya ganó la taquillera, el dueño del cine, ya ganaron todos. Todos han ganado dinero, excepto yo, yo soy el último en recuperar el dinero. Tu película la das a explotación a cinco años. En cinco años estos 400 millones se pueden convertir en 500 millones. Pero vas a empezar a recuperar un dinero, dentro de un año o dos años, un dinero devaluado. Viene una serie de cosas, que dices: Si hubiera metido mis 42 millones al Banco tendría mucho dinero para vivir muy a gusto. Sucede que tienes que pensar que tu producto, sea un producto de exportación, allí es donde te defiendes. Si vendes tu película en Estados Unidos, la vendes en Sudamérica, la vendes en Europa, vas recuperando dólares efectivos y hay canales de venta muy importantes, aparte de los cines, como son: videocassettes y la televisión. Puedes tener la recuperación de dinero muy fuerte y muy rápida y si tu te pones listo y tu película gusta, (eso es muy -

importante) puedes tener 200 o 300 mil dólares de golpe, líquidos.

Me preocupan los compañeros que hicieron mejores películas -- que la mía, pero que no son comerciales, pese a que son extraordinarias. Entonces ¿qué va a pasar con ellos?. Ellos si tienen menores probabilidades de recuperación que yo, o sea es terrible.

P.- ¿Volverías a participar en un evento de esta naturaleza?

R.- Sí, la verdad no creo que haya estado mal. No es todo lo bueno, ni todo lo bello que uno pudiera esperar, pero definitivamente si entraría a otro concurso porque es la posibilidad de hacer el cine que tu quieres hacer. Lo que tu quieres hacer y lo que tu quieres decir es muy difícil poder realizarlo, ya que llegas con un productor y le dices yo quiero hacer una película sobre esto. Te contesta que tu película está muy buena, pero que nadie la va a ver. Durante el tiempo que ha pasado desde el estreno de la película a la fecha, me he dado cuenta, si quieres -- vender, al mercado de Estados Unidos, o al mercado chicano, no te compran si no llevas a Vicente Fernández, o a los Almada. Si llevo por ejemplo a Patricia Reyes Espíndola, a López Tarso, etc. no les interesa, aunque tengas un reparto extraordinario, no es un reparto que va a meter público al cine. Ellos quieren ver a Cornelio Reyna y a esa gente. Entonces interesa, es terrible y te dices ¿cuál es mi salida para hacer buen cine? ¡pues los concursos!

P.- Qué aconsejas a los jóvenes que vienen detrás de tí, para que en caso de participar en los próximos eventos, sea más sencillo su camino, tanto para producir, como para recuperar el capital?

R.- Yo creo que uno de los puntos básicos es no estar pensando en recuperar el capital. Creo que los jóvenes que vienen -- atrás tienen que hacer cine. Ponerse a hacer cine a su manera, no copiando, ni a los europeos, ni a los norteamericanos. Hacer un cine que sea mexicano, que hable de México, que tenga sus cuestio

namientos bien personales y su manera de hacer cine, y aventarse a hacerlo, no hay otra. La única manera como podemos acostumbrar al público mexicano a ver cine, es produciendo cine mexicano. - Cine que hable de nosotros, el público mexicano, iba al cine, -- iba a ver a Joaquín Pardavé, a Pedro Infante, a Jorge Negrete, a Andrés Soler, a Fernando Soler. Un cine que hablaba de como vivimos los mexicanos, el cine post-revolucionario que hizo el Indio Fernández. De repente empezamos a caer en un cine insulso, falso, sin chiste. Se hacen una serie de películas de prostitutas y no porque diga yo "prostitutas", es mal cine. El Indio -- Fernández hizo una película muy buena Salón México sobre prostitución. El cine mexicano, ya lo dijo Alejandro Galindo "nació en un burdel y se va a morir en un burdel", se ha hecho mucho cine de prostitutas, de ahí se pueden rescatar muy buenos filmes.

Se puede hacer un cine extraordinario sobre prostitución, - el tema es lo de menos, la forma en que lo trates es importante. Ahora si estos muchachos vienen con sus ideas de hacer cine y hay como sucedió en el caso del Tercer Concurso de Cine Experimental, diez películas distintas, con diez temas totalmente distintos, - pues le das al público la opción de escoger el cine que quiere - ver. Antes veían el cine de Alejandro Galindo, o del Indio Fernández, o de Gavaldón, etc. ahora verán el cine de Diego López, de Alberto Cortés o de Arturo Velasco. Cada quien escoje, pero hay que darle esa oportunidad al público, de escoger el cine que le guste ver.

P.- ¿Qué conclusiones o cuáles son tus juicios respecto al evento?

R.- Yo creo que se portaron muy bien. Si analizamos las bases del Concurso y analizamos las promesas de los premios del mismo, nos damos cuenta que ellos han obrado bien, han obrado mejor de - lo que prometieron. Te prometían darte una cantidad de dinero - - para comprar tu película, y tu ya te las arreglabas. Ahora ellos

nos han dado unos anticipos por nuestras películas.

Prometieron estrenarlas en "X" tiempo, de alguna manera no se ha podido cumplir esto, aquí tiene que ver COTSA, pero están por estrenar nuestras películas en buenos cines y manteniéndolas el tiempo que sea necesario. Yo creo que no se ha fallado en lo prometido. Aunque siempre sales tu bailando en la cuerda floja al fin de cuentas, porque esto va a ser de alguna manera una medalla para los organizadores y para toda la gente que intervino en la organización del evento, pues si, definitivo, pero ¿qué otro acceso tienes al cine? Creo que han obrado bien, han cumplido con lo prometido, hablo de mi caso muy particular, ya que otros compañeros están en un problema, pues quien sabe cuando se les va a estrenar su película. Pero la mía se está exhibiendo y hasta en provincia le ha ido muy bien, entonces en mi caso particular no tengo ninguna queja. (*)

B. Crónica de familia

FICHA TECNICA

Producción: Compañía Productora Imaginaria, S.A., México. 1986.
 Dirección: Diego López
 Guión: Juan Mora, Juan Tovar y Diego López
 Fotografía en color: Arturo de la Rosa
 Música: Humberto Alvarez
 Edición: Juan Mora
 Intérpretes: Ernesto Gómez Cruz, Fernando Balzaretti,
 Martha Verduzco, Ana Silveti, Alfonso André.
 Duración: 100 minutos.

El director de la película dijo:

"Más allá de una historia de amor y del hecho trágico que relata, Crónica de familia es un acercamiento a ciertas formas de vida y de sustentación del poder de los grupos políticos y econó

(*) Entrevista hecha por Elsa Cárdenas. 10/diciembre/86.

nómicamente dominantes en nuestro país.

Temáticamente compleja exigió, a los que en ella participamos, de rigor en su tratamiento dramático como en su realización técnica y formal, pero sobre todo fue, en tanto proyecto.

Independientemente inserto en el marco de la industria cinematográfica nacional, la posibilidad de demostrarnos que "cuando se desea las cosas pueden ser de otra manera". (*)

Descripción

Ganadora del segundo lugar en el Tercer Concurso de Cine Experimental, es una cinta que plantea la desilusión de un joven de una clase que se ha enriquecido a raíz de la revolución y cuyos ideales y postulados se ven traicionados continuamente lo que provoca su conflictiva y punto de vista ante la vida. Esta es la razón por la que se comporta sin ningún interés u objetivo abusando a tan temprana edad del alcohol y las drogas.

Se relaciona con una joven que pertenece a una familia burguesa de un similar poder adquisitivo en cuanto a bienes de consumo y satisfactores de moda, como viajes, compras en el extranjero, casas en el mismo, etc. y cuyo padre se dedica a realizar grandes e inescrupulosos "negocios".

Estos hombres aunque de distinta extracción social, pertenecen a la misma clase económica, no se detienen ante nada, ni siquiera ante el crimen para obtener dinero.

Se trata de una cinta de denuncia de la actual sociedad, podría acontecer en cualquier lugar del mundo, pero concretamente se refiere a nuestro país.

(*) Diego López en Programa Mensual... Op.Cit. abril/1986 p.28

La película está bien planteada y muy bien contada y aparte de su forma de-producción fuera de la Industria, (en esto consiste su experimentación) no aporta ninguna otra fórmula nueva.

Es una cinta espléndida, en que la madurez de su director, mantiene al espectador en suspenso y cuyo final es impactante.

Notas periodísticas

Este Concurso recupera la cinematografía de la clase media nos dice Diego López director de Crónica de familia.

Su participación en el Concurso le da oportunidad de hacer cine artístico y comercial que recupere al público perdido.

Egresado del CUEC, autor de Niebla (1978) y un episodio de Historias violentas (1984).

En Crónica de familia Diego da su "punto de vista" sobre la realidad de nuestro país a través de ciertos sectores sociales quienes ejercen el poder económico y político. "Tomé un hecho real que reunía una gran conflictiva y a la vez reflejaba a estos sectores sociales".

Expresó que en la organización del Concurso no ha habido suficiente promoción y alabó el interés de la comunidad cinematográfica pues tanto los Estudios Churubusco como sus trabajadores, dieron todo su apoyo de acuerdo a sus posibilidades. Hizo hincapié en algunas fallas de IMCINE que hicieron perder la importancia del Concurso pues de 22 cintas, sólo se terminaron 10, perdiéndose la credibilidad y confianza.

Al hablar de su película expresó: "me propuse narrar bien una historia. El cine es un oficio que tienes que llegar a dominar y conocer las bases.

La película no es formalista en el sentido estricto, rígido del lenguaje cinematográfico. Más bien, hay un tratamiento realista, naturalista, que se refleja en la escena, los actores, - la iluminación, escenografía, etc. Hay un gran defecto en el cine: que no es verosímil lo que pasa. Yo intenté no caer en eso".(*)

..."La película de Diego López es, simplemente, una de las mejores que ha hecho la post-industria en lo que va de esta década, desde sus primeros shots sepulta para siempre los mitos - de Leduc, Cazals, Hermosillo y sus herederos. Sin duda no ganará el Concurso pero es un triunfo notable del cine puro". (**)

Ocupó el segundo lugar, para muchos de los críticos fue la mejor del certamen. Le dieron tres preseas: mejor argumento - - (Diego López), mejor guión (Juan Tovar) y el segundo lugar del Concurso. (***)

Miguel Barbachano relata sus emociones como espectador a -- propósito de los filmes proyectados en este Tercer Concurso. Al hablar de Crónica de familia dice: Diego López expone con bastante acierto el conflicto generacional, con sus consecuencias, asimismo sus vicios y virtudes, llevándonos al seno mismo de la alta burguesía de nuestra sociedad por caminos insospechados.

Coloca esta película como la triunfadora del Concurso, según su sentir personal y a Diego López como el mejor director, - el mejor actor Alfonso André por Crónica... y a Claudia Ramírez por el mismo filme junto con Gabriela Roel por El amor... y la mejor fotografía por Crónica..." (****)

(*)	<u>El Día</u>	17/abril/86	Espectáculos
(**)	<u>Uno más Uno</u>	20/abril/86	Sección Cultural
(***)	<u>Universal</u>	30/abril/86	Espectáculos
(****)	<u>Excélsior</u>	30/abril/86	Sección Cultural

El Lic. Enrique Soto Izquierdo, en la ceremonia de premiación se comprometió a tratar de encontrar fórmulas para alentar estos eventos en los que participan cineastas jóvenes que en ellos realizan verdaderas hazañas y José Estrada titular del STPC por su parte manifiesta la importancia que tienen éstos, en que la juventud no sólo platica sus ideas sino que las lleva a la pantalla. - Los jóvenes con sus ideas nos gusten o no, evitan el aquilosoamiento de la Industria y abren nuevos caminos. (*)

"Es un filme que retrata a la pequeña burguesía mexicana, corrupta y falta de valores en el cual participaron extraordinarios actores como Ernesto Gómez Cruz, Martha Verduzco, Fernando Balzaretto, Ana Silvetti y dos jóvenes valores de la actuación. (**)

Diego López afirma que para poder realizar la película tuvo que vender un cuadro de su abuelo Diego Rivera. Comenta la necesidad de pelear por la libertad de expresión, pues aún existe la censura.

En la cinta describe a dos familias burguesas, una de ellas pertenece a una clase política sin status social, la campesina que supera su condición, que se convierte en los nuevos políticos y nuevos ricos y otra que proviene de españoles (los criollos) que explotan al país, estas dos clases sin conciencia nacional.

En la época porfiriana el modelo era Europa, en la actualidad lo son los Estados Unidos, el "enorme complejo del mexicano y algunas de sus clases, como éstos de la película" y las contra

(*) Ovaciones 30/abril/86 Espectáculos

(**) El Sol de México 30/abril/86 Espectáculos

dicciones de la juventud proveniente de matrimonios entre estas clases.

Afirma que descubre a estas familias sin falsear la realidad, defecto que nuestro cine en afán de mostrarla provoca lo contrario, creando un abismo en la comunicación.

Su historia se inspira en un hecho real en la que le llamó la atención la motivación de los personajes y su planteamiento dramático.

Según su opinión el interés típico de esta clase social es el económico. Aludiendo que en la burguesía, la ética y lo humano se encuentran muy por debajo de este interés.

El Concurso convocado reúne diez cintas de variedad temática, muy interesante y con una excelente técnica que en ocasiones supera a la del cine estatal. Afirma que el nombre de "Experimental" que tiene el Concurso se refiere a que está realizado fuera de -- la Industria, de las cintas hechas por los trabajadores del Sindicato para el Estado y productoras privadas.

Añade que para él fue muy importante la realización del filme, ya que tiene un oficio y quiere "decir cosas". (*)

"... En rigor, este Tercer Concurso de Cine Experimental se reduce a dos películas: Amor a la vuelta de la esquina de Alberto Cortés y Crónica de familia de Diego López, sólo un par pero de películas espléndidas". Aunque no las comparamos con cintas de los concursos anteriores, si reflexionamos y las colocamos en su contexto, estas son superiores".

Estos jóvenes directores, son dos jóvenes maduros, que saben

para que es el medio cinematográfico y con la capacidad de usar el espacio cinematográfico, como el elemento principal de la expresión personal.

A la cinta de Diego López sirve de base el clásico Famille je vous haise (familia te odio).

Nos presenta la relación entre dos familias de la alta burguesía mexicana y los hijos de ambas.

Muestra también las relaciones entre el Estado y sus colaboradores así como los grupos privados de alto nivel económico. Es un retrato bastante fiel de este sector de la sociedad.

La cinta desemboca en tragedia que en lugar de separar a estas familias las une más por complicidad.

"Diego López enseña un raro sentido del espacio y una precisión notable para disponer y desplazar a sus personajes en el espacio-tiempo de la ficción. Todo en su película, hasta el más mínimo detalle, suena a cierto y para colmar las cosas nos deja sentir el 'placer de quien filma". (*)

En los últimos años de este siglo, la concepción de familia requiere aún de redefinirse.

En la película Crónica de familia su director Diego López ha logrado un espléndido ejercicio cinematográfico, que muestra la lucidez e inteligencia de este cineasta, que tiene una gran capacidad narrativa y logra dar cuerpo a los espacios cinematográficos que muestran un contexto social y cultural.

El cine de López retrata los hogares burgueses y su problemática unida a sus vicios y corrupción, paralelos a un sistema político y depredador.

Señala este mundo familiar cuya moral se resquebraja y - -
cuya utilidad pertenece al pasado...

En esta película los padres semejan a sus hijos aunque tímidamente y el infortunio tiene su eje en este mundo familiar.

El filme es vigoroso y anticomplaciente. (*)

Entrevista con Diego López

P.- Quisiera que me platicaras tu formación como cineasta.

R.- Mi afición por el cine la detecto en la afición que me transmitió mi padre, era un gran cinéfilo que inclusive llegó a escribir crítica cinematográfica en San Luis Potosí en los años 40. Ibamos con bastante frecuencia al cine, con mi padre me ligó una especial relación afectiva y aunque por las razones familiares no compartíamos el mismo techo, cuando lo veía y que - - casi siempre ibamos al cine lo hacía con mucho entusiasmo y - - eran momentos de felicidad, de una buena relación llena de afecto de compartir cosas. De algún modo yo siento que esto sea importante, no sé en qué grado.

Luego en la preparatoria, yo pensaba estudiar sociología, de hecho años después cursé cuatro años de la carrera en la UNAM pero al terminar los años de preparatoria, primero entré a trabajar durante unas vacaciones en una agencia de publicidad que hacía también programas de televisión.

Yo trabajaba como asistente de producción y ahí digamos tuve mi primer contacto con el medio, me gustó mucho, luego asistimos

a los cine-clubes de la Universidad, particularmente del Instituto Justo Sierra, conocido más bien como el Che Guevara, creo que también influyó aunque era yo muy joven, que participara de toda la convulsión social, ideológica estudiantil que causó el movimiento del "68". Porque esto se hizo presente en el medio universitario y nosotros como jóvenes preparatorianos participamos de él, de allí que no fue gratuito el que buscáramos ese tipo de medio, que tuviéramos esas inquietudes. Los padres de algunos de mis amigos colaboraban en esa afición al recomendarnos películas, citarnos autores, libros, alguien empezó, incluso yo lo hice desde el primer momento a incursionar en la fotografía y -- digamos que fueron muy dispersos pero al mismo tiempo como que -- definiéndose. Todo ello me llevó a tomar un curso de cine super-ocho en la Casa del Lago en el año 71-72 que derivó en mi participación en el Primer Concurso de cine de super-ocho de la ANDA, -- donde participé con la película Libe.

P.- En qué año fue esto?

R.- 72, el Concurso fue por junio de ese año, nosotros filmamos Libe en la semana santa de 72 y Libe ganó eso.

Me dieron oportunidad de dirigir algunos documentales a raíz de que gané este Concurso y entonces de la noche a la mañana, -- como que ya estaba yo muy metido en ese medio.

Al mismo tiempo al ganar el Concurso sirvió para que algunas amistades quisieran apoyarme en el desarrollo de esto del cine y junto con algunos amigos en particular Hugo Hiriarte, decidimos levantar un proyecto de un largometraje en 16 mm. Hugo y yo trabajamos durante algunos meses, diferentes ideas hasta que nos quedamos con lo que vino a ser el cuerpo sustancial del cual salió -- la película Niebla. Son tres historias sobre circunstancias extremas en el México del cambio del siglo, de 1900.

Originalmente eran seis historias de las cuales dejamos esas tres, yo tenía para entonces veinte años. Fue un inicio muy acelerado, me dí cuenta que tenía facilidad pero al mismo tiempo -- que este inicio tan prometedor entre comillas, se vió enfrentado a la realidad. Que sin la formación, sin la experiencia que un oficio tan complejo como es el cine, digamos fue una limitante -- muy concreta la que tuve que asumir y después de filmar Niebla -- en 73 y 74, porque filmamos la película en 73 pero hubo una re--filmación en 74, en medio de una serie de problemas personales -- pues me enfrenté a la ignorancia.

De hecho yo aprendí de alguna manera la complejidad del cine y que no era una cosa para estar jugando en el proceso de terminación de Niebla que llevó cuatro años, en medio de los cuales -- fui becado a Cuba, en 76 al ICAIC donde estuve como asistente de dirección de un largometraje y un documental.

Sobre todo salí de un mundo irreal en el que vivía, mi familia es de clase media, pequeña burguesía educada, donde de alguna manera era fácil tener al alcance no sólo un medio intelectual acrítico favorable a esta actividad sino el que resultara uno inteligente o el que resultara uno con cierto éxito. Eso aprendí que más que una ayuda fue necesario entender que puede haber X -- medios pero que uno existe en función del trabajo que realice -- por sí mismo, del esfuerzo personal que se concentre en un trabajo, no en otra cosa. Quitarme de toda esta ensoñación, obnubilación, fue duro, de maduración en la práctica que me marcó definitivamente. De ahí que estos cuatro años hayan sido fundamentales.

Entré al CUEC de 76 a 77.

Hubo ciertos factores que me ayudaron entre ellos que vino -- una señora muy conectada con la producción cinematográfica, en -- Alemania (Occidental). Ella vino al CUEC en 78 a dar un curso -- sobre La Mujer y el Cine Alemán, vió la película Niebla y me motivó a terminarla, de alguna manera fue el empujón para terminarla, y de ahí empecé a recuperar un poco el gusto por el cine. Lo

que había sido una carga se convirtió en algo más grato. Se terminó Niebla, tuvo ciertas repercusiones, sobre todo fue la satisfacción de terminarla, al mismo tiempo estaba yo estudiando sociología en la Facultad de Ciencias Políticas, nunca ha sido mi fuerte, pero estos semestres me sirvieron bastante para tener una mínima metodología, revisar una serie de cosas de la historia de México que había yo visto en Preparatoria. En fin, como que fue un repasón que no me cayó nada mal. Pero digamos que allí empieza un segundo periodo de mi formación, fue aceptar que había una ignorancia, que había una falta de preparación muy significativa y muy determinante en lo que estaba haciendo.

Acabó el CUEC, terminé Niebla, empecé a trabajar en video, que en aquel momento ya empezaba a ser importante.

P.- ¿Cuántos años después?

R.- dos.

P.- ¿Y en Cuba?, cuánto tiempo estuviste?

R.- tres meses.

P.- ¿Entonces empezaste a trabajar en video?

R.- Lo hice en 79 en Canal Once, y sobre todo está ya ahí el ejercicio profesional, porque si bien ya había sido yo asistente de dirección o de producción en la Industria en CONACINE, o de asistente de Alberto Isaac en Cuartelazo que se hizo en 75, no es lo mismo tener la responsabilidad de un proyecto ya sobre tus espaldas. Entonces digamos en ese sentido, la televisión fue importante, después del trabajo que realicé para el Canal Once, -- trabajé para la Secretaría de Pesca realizando una serie que se llamó De peces y pescados que era una serie de promoción del consumo del pescado, donde había tenido reportajes, básicamente el programa se realizaba en el estudio, pero también allí, además de la formación, de las tablas, de la experiencia, me dí cuenta de que a mi la televisión no me gusta, es un ritmo de producción -- que no va de acuerdo a mi sensibilidad, a mi tiempo, a mi ritmo. No es tanto que sea lento al trabajar, pero sí me gusta reflexio

nar mucho las cosas. Me siento muy lastimado, me angustio mucho cuando las cosas tienen que surgir en forma inmediata y donde - digamos su proyección y realización son igualmente efímeras.

Para mí eso ha sido un handicap con lo que siempre tengo -- que luchar en la producción de televisión y video. Esto es hasta el año 82, después formé una compañía de medios de comunicación, donde realizamos programas de radio, audiovisuales, llegamos a manejar impresos, también a cine-clubes, pues básicamente fue para ganarse la vida y una experiencia que en la actualidad me ha servido de mucho. Manejarse como un ser independiente -- responsable pues por el manejo de personal, salarios, al mismo tiempo por una imagen y por una capacidad profesional digamos - que no tiene ninguna protección más que el trabajo mismo, lo -- que demuestra tu capacidad. Esto duró aproximadamente dos años a partir de los cuales regresé a producir televisión ya en condiciones más idóneas en la Unidad de Televisión Educativa y Cultural de la SEP, allí llegué a producir cerca de 15 programas - de las series culturales, que se realizaron dentro de una técnica de un estilo más cinematográfico que televisivo donde había oportunidad de realizar investigación de entrar en contacto con el motivo, con el tema del programa, analizarlo, profundizar en él. Esto fue una formación importante porque ahí recuperé la - seguridad en tanto dirigir. Cuando dirigí el primer programa - en UTEC (Unidad Técnica Educativa Cultural) tenía yo tres o cuatro años de no estar dirigiendo formalmente, aún cuando en video lo había hecho pero no es lo mismo.

De allí me llamaron para hacer un episodio de la película. Historias Violentas en CONACITE II en el año 84 que fue mi debut en la Industria, junto con otros cuatro cineastas jóvenes egresados de las escuelas del CUEC y CCC. El episodio resultó de -- los mejor logrados dentro de que la película en sí misma era -- poco trascendente, esto sirvió para saber lo que era plantarse en un set de la Industria y darte a respetar y todo lo que impo

ne el oficio de director y lo pude hacer bien y eso me dio seguridad. Fui el único director que empezó a filmar a seis días de que había sido llamado.

En seis días tuve que levantar un reparto, conseguir locaciones, hallar vestuario, adaptar el guión. Hice dos adaptaciones, en fin, como que demostré mi carácter que es muy importante, que se puede hablar inclusive de valor, porque si te entra miedo, si te acobardas pierdes. Entonces no puede uno permitírselo cuando quiere uno dirigir, digamos que esa fue una prueba de carácter. Luego continué en UTEC trabajando hasta que me decidí a levantar el proyecto de Crónica de familia donde las satisfacciones fueron muchas. Cuando salió la convocatoria del Tercer Concurso yo había entrado al Centro de Capacitación Cinematográfica a tomar un curso intensivo en guión cinematográfico, entonces cuando sale la convocatoria, junto con otros amigos, nos motivó esta opción, no obstante decidimos una posición crítica ante el mismo, porque desafortunadamente como la mayoría de las cosas en este país, desde la convocatoria, el Concurso fue algo que no se llegó a madurar, que quienes lo convocaban no estaban del todo claros en qué perseguían. Había muchas contradicciones al interior, muchos intereses encontrados, etc. Nosotros analizamos desde que estaba mal planteado, que había errores de ortografía en la convocatoria, hasta que en lo fundamental había cosas muy poco claras, como era el modo de avalar la inversión en términos de recuperación de la misma. ¿Qué parte correspondía a los productores, cuál al gobierno, qué responsabilidad había de una y otra parte tanto en lo económico como en el resultado final. Hasta dónde iba a haber una censura? Pero de una u otra manera supimos conducir las cosas, hasta que se llegó a la convocatoria final que salió en enero de 1985, donde se mencionaba una cantidad en base a la cual se iban a comprar las películas, un porcentaje no menor del 50% del total que se realizara. La cantidad estipulada hablaba de seis y doce millones de pesos, para esto ya habíamos pasado una etapa previa de selección de los guiones, porque inicialmente

la convocatoria fue abierta por términos lógicos, que no se podía partir de criterios que de una u de otra manera iban a causar fricciones, problemas de enfrentamientos ideológicos y de otra índole. Entonces se dijo se abre el Concurso y se van a someter los proyectos que se presenten a un organismo formado por miembros del gobierno, por críticos, por otros cineastas, etc. que valuen la factibilidad de los proyectos.

De unos 50 proyectos que se inscribieron quedaron 43 más o menos, de esos fueron aceptados 21 que luego se ampliaron a 23, porque algunos no se presentaron dentro de las fechas estipuladas, estos 21 se consideraron factibles de ser producidos, los que demostraron una seguridad en el planteamiento, etc. Yo el guión de hecho lo empecé a trabajar en diciembre de 1984, y lo trabajé todo a lo largo de 85, tuve un primer tratamiento en febrero de 85, luego lo trabajé con Juan Mora en abril de 85, lo acabamos en julio o agosto. Ese tratamiento lo llevé con Juan Tovar, pues no me encontraba conforme, había sido mi maestro en el curso de guión, Juan se interesó, aunque muy crítico, como él siempre ha sido para su trabajo y para el de otros.

Hizo un tercer tratamiento que no llegó a terminar, porque enfermó, cuando llevaba cerca de 2/3 partes del mismo, y finalmente ya con todo encima, yo venía preparando propiamente la película ya desde abril-mayo de 1985 a nivel de buscar los protagonistas, los actores de reparto ya los tenía más o menos -- ubicados, igual las locaciones, el vestuario, etc. De ahí yo había fijado la iniciación de la película para septiembre, después para octubre y finalmente para noviembre en que se empezó a filmar. Este cambio en el inicio de la filmación se debió a los recursos con que contábamos. Para echar a andar el proyecto, junto con Juan Coronel, mi primo, realizamos una venta de cuadros en el mes de abril de 1985. Con lo que su venta generó, yo me pude mantener el resto del año que dejé de trabajar y pagar ciertas cosas básicas de la preproducción, ya en septiembre vino el problema que había que formalizar más las co-

sas y fue cuando recurrí a empeñar el cuadro de mi abuelo, (Diego Rivera) que finalmente me vi obligado a vender, tuve después que empeñar un segundo cuadro el cual estuve a punto de perder, pero con lo que me dieron de anticipo de la distribución de la película lo recuperé. El problema fue que inicialmente hubo varios ofrecimientos para producir la película, porque el guión gustó mucho, pero a la hora de la hora nadie lo hizo efectivo. Fue cuando primero recurrí al empeño, en lo que se definía uno de los productores quien a la hora de la hora no pudo estar en la película. Comencé un 18 de noviembre y ya para final de la semana, no tenía conque pagar la nómina, lo que me decidió a venderlo. La experiencia fue muy fuerte, tanto por dirigir un primer largometraje, ahora sí ya sin apoyos, sin poder hecharle la culpa a nadie, combinar el ser director y productor es muy difícil. O sea atender asuntos de dinero con asuntos de creatividad, pelearte con los actores y que el staff no te empiece a sabotear la producción, es algo que sólo estando adentro, uno conoce lo que eso pesa, lo que puede imponer. Pude soportarlo y con altibajos la película llegó a su terminación, dejamos de filmar parte de diciembre por las vacaciones y una serie de cosas, luego se interrumpió en enero la filmación y se reanudó en febrero, porque no estaba una de las actrices y después fue terminarla a marchas forzadas, porque el tiempo estaba encima. La terminación del Concurso inicialmente era para febrero, después se prolongó a marzo.

P.- ¿Salió conforme a tu presupuesto?

R.- No, me fui del presupuesto, tanto por mi forma de trabajar en los medios, como porque en última instancia la película resulta de las menos costosas. Una de las cosas en que no me limité fue en el número de pies rodados, no hay una contabilidad exacta, pero se filmaron cerca de 60,000 pies o más quizá y que para una producción independiente es muy alta, ya que en un largometraje quedan entre 10 y 11 mil pies. Quiere decir que yo filmé a cerca de seis por uno el standard, en la Industria es cuatro por uno, así que yo filmé un extra más. De cualquier forma era más impor-

tante que estuviera seguro lo que iba a editar, y sobre todo que todos los problemas de producción los iba a poder solventar en la edición, ya que hay muchas cosas que a uno se le pasan en la realización y si no se puede corregir en la edición, te estás perjudicando a ti mismo.

Como trato de ser riguroso en mi trabajo me di esa oportunidad y creo que resultó para mi bien. Tuvimos mucho menos problemas por cortar, generalmente con dos tomas buenas que era lo que yo generalmente buscaba, donde yo no tuviera duda por actuación, por movimientos, por lo que fuera. Esto te da mucha seguridad, cuando sabes que de un 80% de la película, tienes la posibilidad de corregir siempre problemas, de eje, de máquinas, de continuidad, de ritmo interno que cuando tienes dos tomas y no puedes hacer nada. Muchas veces eso no se toma en cuenta, no se valora pero el mantener la actuación en un mismo nivel de la representación de un actor sobre un personaje en un mismo tono, muchas veces es cuestión de edición.

P.- ¿Cómo te interesaste en el problema del que hablas en tu filme?

R.- Al conocer la anécdota en que está basada la película, que un adolescente de alta clase social entra a robar en casa de las amistades de sus padres aprovechando que éstos cenaban en la suya, y que fue sorprendido por el niño de la casa y finalmente muerto, por su propia pistola. Se me hizo un asunto que resumía y sintetizaba de una manera muy precisa los conflictos que se viven en ese estrato social, de descomposición familiar. Los vínculos afectivos, la falta de orientación de los adolescentes, de valores éticos, de principios más allá de los materiales y que ellos son víctimas de su propio medio. Ese fue el principio, lo demás fue decir bueno, hay que contextualizar ese medio. Pensé entonces lo que caracteriza a la burguesía nacional, una es el estrato de familia de tradición, gente de recursos, que han tenido educación por generaciones y demás. El otro grupo económicamente fuerte es

el de los políticos, que se han formado al amparo del sistema erigido a partir de la revolución, enriquecido ilícitamente, contraviniendo los postulados que le dieron sentido a esta lucha que -- son finalmente los que tienen el poder en la actualidad, que dominan al país y lo tienen en esta situación de crisis, sin que el pueblo tenga participación y es el que lo padece. Es por eso que en la película prácticamente no aparece, porque también la realidad es así, no quise profundizar en el asunto del despojo de tierras, porque eso es algo que sucede y que generalmente se da por hecho y luego vienen los juicios de 15 a 20 años, ahí están las comunidades y nunca les restituyen nada, etc. etc. Lo que está -- presente es lo otro, las injusticias, el abuso de autoridad, este poder "Kafquiano" que nunca sabe uno quien está detrás de las cosas, que fue antes o si ya fue, es la parte de historia que construí y luego que desarrollé junto con los guionistas.

P.- ¿Con qué problemas te tropezaste antes y durante la filmación de la cinta?

R.- Los organizadores dentro de todo dieron bastantes facilidades en la medida en que eran diez proyectos y que se hicieron -- más o menos al mismo tiempo, de que se sabía que no se iba a contar con los mejores recursos, dado que nos dieron las cámaras que generalmente no se utilizan, que el equipo de iluminación iba a ser el más pesado, que muchas veces a pesar de que el Sindicato -- concedió condiciones especiales para realizar las películas, de todos modos uno carga con una estructura industrial, aquilosada, viciada. Las dificultades empiezan cuando uno no puede conjuntar un equipo profesional 100%, aquí se intentó hacer pero siempre -- hay fallas, se tuvo que optar por la frescura en lugar de la experiencia que te iba a sabotear el trabajo. De repente yo llevé -- una Scrip (persona responsable de la continuidad de la película) que es una señora con mucha experiencia que ha trabajado para directores extranjeros de renombre y demás que de repente no encajaba en el equipo, que empezó a hacer grilla, a faltar con la -- disciplina del trabajo. No soy una gente autoritaria pero no -- discuto la autoridad. El cine es una actividad en donde exis-

ten jerarquías, muy específicas que sobre todo las han dictado la práctica del oficio y la experiencia. Eso yo no lo discuto, si la gente quiere trabajar que trabaje, sino, no tiene nada que hacer en un equipo donde yo parto de un respeto mutuo. Ese tipo de problemas siempre subsisten. Creo que sólo se pueden superar o bien cuando hay mucho dinero y puedes tener gente pagada, que si no -- responden las corres o cuando es un equipo que ha estado trabajando en forma conjunta y hay una armonía y hay un entendimiento y - un reconocimiento del trabajo mutuo que minimizan las rencillas y conflictos internos.

P.- ¿Qué significó para tí el Concurso?

R.- Significó un segundo lugar, la experiencia personal, -- para mí fue fundamental como seguridad, como reconocer mi capacidad o mis carencias. Pero aquí supe algo más sobre mi oficio cinematográfico. El que me enfrenté a un medio, ya sé que no es un -- monstruo, de que si se puede contra él, de que ya no me platican, yo ya conozco ahora si el monstruo desde las entrañas, ese es un paso muy importante. Soy también meritorio de "Directores" lo que es algo muy bueno.

P.- ¿Crees que tu película recuperará la inversión?

R.- El problema de la recuperación económica de un proyecto de esta naturaleza es un algo muy complejo, pero hay que revisar -- como está estructurada la Industria Cinematográfica Nacional y -- dentro de ella la parte que corresponde a la distribución y la -- exhibición, donde y esto sin lugar a dudas los intereses que predominan son los gubernamentales y los de los productores privados y unos y otros coludidos en función de hacer negocio en los términos mercantilistas más puros. Lo puedes saber en teoría, pero el vivirlo es muy distinto.

Digamos que esto ha sido una gran enseñanza de esta experiencia de ser el productor de la película.

El recuperar la inversión en México es muy difícil de hecho una buena parte de las películas comerciales, hechas con propósitos comerciales explícitos, no lo hacen porque es un mercado que compite deslealmente, desventajosamente con el producto extranjero, porque por más que haya un público cautivo, lamentablemente un público analfabeta o sino de un bajísimo nivel cultural que el único atractivo, que su afición se inclina de una forma, porqué no le han permitido otros elementos de elección - por este cine de infima calidad enajenante, estupidizante, aún esas películas no se recuperan, con mayor razón una película - que sale fuera del sistema. Además la película, aquí se desvirtuó el sentido del Concurso donde alegamos que las películas - debían ser compradas, porque sabíamos que nos íbamos a enfrentar a un aparato que nos iba a comer que es el de la distribución y la exhibición, donde la experiencia mostraba que no sólo no íbamos a recuperar, sino que nos íbamos a hacer de más deudas, de allí que se estipuló por escrito en los datos del Concurso, que las películas iban a ser compradas. Entonces las películas se terminan y además empiezan manipulaciones acerca de cómo iban a ser los criterios para ver cuales se compraban, etc. Cuando se dijo: se van a comprar estas películas, las cantidades que mencionaron fueron las estipuladas un año y cuatro meses antes, con una inflación del 120% o más durante este período. Lo que sucedió al final fue que no nos compraron las películas, -- que nos dieron doce millones a las tres ganadoras de los tres - primeros lugares, por anticipos de distribución, pero nosotros cargando con los gastos por las copias, por la publicidad y por todas las cosas que nos quieran cargar, porque además no existe un sistema donde tu puedas controlar los gastos que luego te van a pasar la cuenta, sean reales. Lo que me dieron de anticipo y - lo que se gastó en publicidad y copias la película debe, treinta millones de pesos y si tu tomas en cuenta, que le toca al productor 20.8% del precio en taquilla, la película tendrá que meter - más o menos 160 millones de pesos, para que se paguen esos treinta millones, considerando que no se hiciera ningún gasto más a -

lo largo del período que tomara para recuperar la película. Es muy difícil que entre ese dinero, si entra de todos modos, yo voy a ver ni un sólo centavo más. Lo que más puedo aspirar es -- que la película deje de deber dinero. Dentro de esto lo menos -- importante es el sentido de que yo como persona física no lo deba, además estamos avalados por el Concurso, sino que se diera -- el lugar a las películas. Se habló en términos muy demagógicos, a las cintas no se les dio el lugar, ni antes ni después, ni se está dispuesto a reconocer que en México hay condiciones para -- realizar un cine diferente. Ellos quisieran que el único cine que se hiciera fuera la basura que realiza la mayoría de los -- productores privados, o los escasísimos intentos de cine Estatal que en la mayoría de los casos son productos deficientes su peditados a todas las necesidades determinantes, intereses que confluyen todo proyecto gubernamental.

P.- ¿Volverías a participar en un evento de esta naturaleza?

R.- Yo no, aunque seguiré haciendo cine privado, o que algún productor me llame a dirigir. La película debe recuperarse en -- el exterior, desafortunadamente todavía no se concretan los ofre cimientos que han habido de compra en el extranjero, digámos por ejemplo que se vendiera la película en Estados Unidos, yo recupe raría sino el 100% sí un 70% de la inversión. Lo que sucede es que siempre estamos en desventaja, no tenemos ni la experiencia, ni el manejo del medio, que es muy competitivo, donde generalmen te priva la capacidad económica, los intereses que el país pueda presionar. Brasil ha crecido en su cinematografía no sólo y en buena medida por la capacidad de sus directores, tiene grandes -- directores, guionistas, actores, etc., se han manejado como grupo, que llegan a los Festivales y pelean su participación unidos. Porque negocian sus ventas en paquete, aunque no conozco a fondo el fenómeno Brasileño, pero supongo que están mucho menos escin-- didos, que hay menos odios, que el problema de esa separación -- tan tremenda que hay en México entre gobierno y sociedad civil, que cada vez es mayor en nuestro país, allí no lo está.

Generalmente allá los gobiernos son unas estructuras de administración, de regulación, de ejercicio de la ley, etc. etc. aquí no, es para beneficio de unos cuantos, es para coartar, para censurar, para imponer, para corroer, corromper, etc. En última instancia hacer cine en México, no sólo implica formarse como cineasta, desarrollar un oficio, un conocimiento, una sensibilidad, una capacidad de enfrentar al medio, convertirse en un empresario, -- ser capaz de negociar y que no te perjudiquen al firmar un contrato.

P.- ¿Qué aconsejas a los jóvenes que vienen detrás de tí, -- para que en el caso de participar en los próximos eventos, sea -- más sencillo su camino, tanto para producir, como para recuperar el capital?

R.- Pienso que va a ser difícil que se repita una experiencia como la del Tercer Concurso, ya que fue positiva en el sentido que se hicieron películas, de que hubimos varias personas que conseguimos realizar un largometraje, que sirvió para que fuera -- su incursión profesional en la Industria. Pero al mismo tiempo -- fue tan difícil realizar cada proyecto, que van a tener que pasar varios años para que se vuelva a dar una circunstancia como la -- que propició el Concurso, tanto de parte de las autoridades como de parte de los cineastas que participamos en ese evento.

Si nos fijamos en la composición final del grupo, la mayoría somos gente que ya tenemos mucho tiempo haciendo cine, no somos recién egresados de las escuelas, el único, el más joven de los diez, es Cristian González, que tendrá 26 o 27 años, todos los -- demás rebasamos los treinta y somos gente con diez años dedicados profesionalmente al medio.

El que algunos jóvenes se planteen hacer cine profesional a este nivel, va a tener que partir primero de su experiencia escolar y lo que allí consigan hacer y el prestigio que consigan ob-

tener. Experiencia que les permita como a todos nosotros ir ascendiendo a ser asistentes de dirección de directores ya formados y que eventualmente les lleve a una oportunidad, lo que es muy difícil, porque las generaciones se han ido acumulando y la competencia es muy grande.

En mi generación habrá personas con capacidad para ser director, unos veinte o veinticinco, de los cuales los que tienen un trabajo profesional no llegan a diez y todos somos de treinta - - años para arriba. Los muchachos que vienen van a tenerla muy difícil no obstante con una ventaja con respecto a la situación que nosotros vivimos. La gente de mi generación ya está pensando en el cine en forma integral, ya no solamente en hacer la película - sino en un proyecto que está incerto en una industria y sobre todo que tiene que ser comercializable, redituable económicamente, recuperable toda la inversión. Esto sí va a cambiar la perspectiva de las cosas, porque cuando ellos estén preparados para realizar cine profesionalmente, nosotros habremos avanzado en infraestructura. Me refiero a que todos tendemos a formar nuestras propias compañías, a empezar a establecer lazos más allá de la amistad o del interés meramente profesional, a fortalecernos en lo -- económico para buscar la autonomía. Lo único que nos va a permitir hacer el cine que queremos, ya no se puede pensar que el cine mexicano de calidad va a seguir siendo auspiciado por el gobierno. Primero porque no tiene con que, segundo porque no les interesa, porque todo buen cine tiene que hablar de cosas que importan, de reflejar la realidad, y a ellos es lo que menos les interesa hacer y tercero porque las propias circunstancias nos van a rebasar. Es un sistema que se niega a renovarse, necesariamente hay que ir adelante de él y en lo particular en el cine yo pienso que tiene que ser de esta manera.

P.- ¿Qué conclusiones o cuáles son tus juicios respecto al - evento?

R.- Fue muy importante que este se realizara por el simple he

cho que se hayan realizado las diez películas, de que hayamos tenido la oportunidad diez directores de dirigir, de que hayan integrado equipos de trabajo que de una u otra manera siguen funcionando y nos hemos interrelacionado, contrario a lo que se podía pensar hemos mantenido la amistad y los vínculos del trabajo se han fortalecido. Hemos pensado en hacer una asociación de -- productores, para empezar a tener un lugar, tener presencia pública y que se nos tome en cuenta finalmente. Lo que no me parece bien es que las autoridades del cine se valen de este tipo de eventos para decir que hacen, cuando el mérito en un 80% es de quienes lo hicimos. Porque es obligación del gobierno fomentar la cultura, en este caso películas del cine, el buen cine, en ese sentido no está haciendo ninguna concesión. Luego nosotros fuimos quienes invertimos el dinero, el trabajo y quienes hemos padecido todos los contratiempos que este oficio conlleva.

Mucho más aquellos que no sólo no ganaron sino que sus trabajos son muy deficientes, porque hay que decirlo, la calidad fue muy irregular en el Concurso. En ese sentido si no encuentran uno u otros canales para expresarse críticamente hacia el sector cinematográfico oficial, todo queda absorbido, se regresa a la misma inercia, donde no sucede nada finalmente. Hay unos pocos proyectos donde se destinan todos los recursos, que justifican las palabrerías como dije antes, la tendencia desde un punto de vista y de algunos otros compañeros es independizarnos a ser autónomos y que con nuestros propios recursos hagámos el cine que nos interesa. Pienso que además esto nos va a ayudar enormemente a desarrollarnos profesionalmente, porque uno de los problemas de los cineastas que nos preceden es que no se han desarrollado por cuenta propia, sino que siempre al amparo del Estado. El caso de Ripstein y Cazals son los más notorios y su obra es tremendamente irregular, yo siento que después de muchos años de estar dirigiendo no tienen una obra congruente, ni estructurada, no han acabado de madurar, hay un desfase en ese sentido, no han acabado de definirse como cineastas. Cuando se ve uno -

obligado por las circunstancias a ser más radical, cómo se propone uno en organizar las cosas para llegar a ellas, llegar a realizarlas.

Se está trabajando por uno mismo antes que otra cosa, siento que para mí fue más útil, haber luchado tanto para hacer Crónica de familia que si me hubieran puesto todo. Porque antes que - - otra cosa tuve que enfrentarme a mi mismo y vencer temores, incapacidades, la falta de recursos... y a medida que lo fui haciendo, fui dándome cuenta de que era capaz y esto en todo caso fue la mayor enseñanza. (*)

C. El amor a la vuelta de la esquina

FICHA TECNICA

Producción:	Miguel Camacho. México. 1985.
Dirección:	Alberto Cortés
Guión:	Alberto Cortés y José Agustín
Fotografía en color:	Guillermo Navarro
Música:	José G. Elorza
Edición:	Juan Manuel Vargas
Intérpretes:	Gabriela Roel, Alonso Echánove, Leonor Llausas, Martha Papadimitrou, Juan Carlos Colombo. Actriz invitada: Pilar Pellicer.
Duración:	90 minutos.

El director de la película dijo:

"Una historia de amor y soledad en un ambiente de escenografía urbana, dentro de esa soledad de concreto del Distrito Federal. El amor es una indiscreción en la medida en que apenas lo conocemos. La prostitución como forma de vida por la vía de la promiscuidad de la carne y del roce de las emociones. El robo -- como la afirmación de la condición impuesta y goce de concluir -

(*) Entrevista realizada por Elsa Cárdenas. 10/Enero/1987.

con éxito un deseo prohibido, amando lo clandestino, sabiendo a ciencia cierta que la cárcel es el primer y último lugar al que se pertenece. El destino no es más que un momento de la cotidianidad. El destino es casi siempre... los muros de una prisión.

Amor en cualquier esquina/ mujer para el mal de soledad/ -
señora dígame si puede/ recordarme un momento/ la pasión de --
quien se da/ una vez se ama/ después la vida es sólo recordar" (*)

Descripción

El amor a la vuelta de la esquina película mexicana, ganadora del primer premio en el Tercer Concurso de Cine Experimental. Narra una anécdota común en el cine mexicano, pero tratada magistralmente, con veracidad y simplicidad que nos hace creer lo que estamos viendo. Cuenta la historia de una joven mujer dedicada a la prostitución, desde el momento en que escapa de la cárcel, hasta que es nuevamente aprehendida para regresar a ella. El tema podría prestarse al mal gusto, pero todo lo contrario es un filme muy bello. Las escenas eróticas y de desnudo son realistas y fuertes sin llegar a ser grotescas. En la cinta no sobra ni siquiera un cuadro, su ritmo es excelente, así como su fotografía, lo mismo podría decirse de su música. En momentos la película es poética y artística, como cuando la mujer canta un poema, o cuando está frente al mar en un atardecer. El filme no obstante el tema, nunca ofende al espectador y lo mantiene interesado hasta el final.

Destaca una excelente actriz, que desempeña su papel con gran acierto, en ningún momento se piensa que se trata de una debutante, su presencia y su madurez en la actuación, hace recordar vagamente a las grandes divas del firmamento filmico mundial. Los diálogos son apenas los necesarios, y la anécdota es contada, por las imágenes. Es una película muy bien lograda - -

por su director y merece el galardón que le fue otorgado. Esta cinta prueba una vez más que cualquier tema puede ser objeto de un buen filme, sólo es necesario talento para realizarlo.

Notas periodísticas

El título de la cinta de Alberto Cortés El amor a la vuelta de la esquina es muy sugestivo y se trata de una historia de -- amor, con un diferente punto de vista del México nocturno.

Su realizador considera que la experimentación será en como se realice la exhibición, distribución y publicidad que se les dará a las cintas y si estas serán apoyadas por el público.

Inversionistas que no tienen que ver con el cine respaldaron económicamente con unos veinte millones de pesos a Camacho y a Cortés.

Sus colaboradores Guillermo Navarro (director de fotografía), Sergio Zenteno (sonido) egresado del CUEC, María Navarro (asistente de dirección también del CUEC) y Claudia Arroyo encargada de producción, fueron un gran apoyo.

La protagonista Gabriela Roel en esta cinta recibe su primera oportunidad estelar.

Actúan también Alonso Echánove, Carlos Colombo, María Papadimitrou, Leonor Llausas y actuaciones especiales de Pilar Pellicer, Jaime Garza, Paul Leduc, Octavio Galindo, Julián Alonso.

"Es un largometraje ligero, de un solo personaje: María, con una serie de encuentros y desencuentros. María es un personaje clandestino por muchas razones, para la que no hay oportunidad de que se de una relación de amor pleno, por la soledad que impere a nivel individual en una gran ciudad como el Distrito Fede -

ral y que no da oportunidad a un encuentro serio. Por eso se dan encuentros y desencuentros".

Alberto Cortés dice de ella: "Una película improbable de una historia de amor poco probable".

Sigue la secuela de muchas otras filmadas en el cine mexicano como Santa y La mujer del puerto.

En la película se cuentan varias anécdotas, con una ambientación y diseño de producción particulares, enmarcados en un fondo musical escrito especialmente para el filme, así como algunos -- trozos populares ya conocidos, se tuvo un gran cuidado en la música pues México es un país musical.

La película tiene un color propio, colaboraron los escenógrafos: Jorge Coca Villegas, Carlos Herrera y Guillermo Espinosa. En la elaboración del diálogo se contó con la colaboración de -- José Agustín.

Dice Cortés que es una película ligera y que su tiempo es lineal, que ojalá el público la acepte ya que no se trata del cine a que está acostumbrado.

Manifestó que es muy importante las fechas de exhibición, - que no sea durante las fiestas o las vacaciones en las que el - gran público no asiste a las salas cinematográficas.

El mejor premio para Cortés y Camacho es haber podido realizar el filme, que gracias a las facilidades otorgadas por los organizadores del Concurso lo hicieron posible.

Esperan ganar algún premio y recuperar la inversión para seguir haciendo cine. (*)

El cine mexicano se hunde como sucedía en 1967 y al igual que entonces un grupo de jóvenes cineastas aprovechan las facilidades que brinda un concurso de cine experimental, se trata del Tercero. Según algunos esos tiempos pasados eran jauja -- comparados con la presente situación del cine.

Hace diez años cuando el modelo de cine imperante no daba más, convocaron a un Segundo Concurso. Con la misma mentalidad y siguiendo el mismo patrón se convoca el actual.

El panorama actual es muy diferente, Alberto Isaac le hereda a Soto Izquierdo, la realización del Concurso, después de -- quince años de una ineficacia sin precedente. El actual evento propicia la entrada a jóvenes egresados del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos que lograron realizar diez filmes en las peores circunstancias económicas.

Los participantes entran al desastre que provoca la grilla del jurado no acostumbrado al cine de este tipo.

Cortés logra un interesante personaje femenino el de María, protagonizado por Gabriela Roel ayudado por la labor del fotógrafo Guillermo Navarro. Alonso Echánove se le va de la mano y no logra sostener su rigor. Se le podría cortar a la película -- unos quince minutos de su relato. (*)

Piensa Cortés que las cintas Frida y Los motivos de Luz han provocado inquietud artística en los medios cinematográficos, y que a raíz del Tercer Concurso se desató un entusiasmo entre - -

exhibidores y distribuidores que no hay que dejar perder.

Estas películas tuvieron muy buena aceptación del público a pesar de su escasa publicidad, la asistencia se debió a la recomendación de la gente.

Espera que lo mismo suceda con el lote de las cintas de este Concurso que trata temas diferentes a los del cine industrial, siendo una opción para los asistentes al cinematógrafo, que quitaría la idea de que en México sólo se producen cintas baratas y de mal gusto.

Declara que sería muy alentador que el premio del Concurso fuera que el Sindicato abriera sus puertas a los participantes, tanto técnicos como artistas de la cinta ganadora. Espera que el STPC, tome en cuenta esta propuesta.

En su película retoma un asunto muy usado en el cine mexicano "la prostitución" tratada con un punto de vista diferente y con un lenguaje distinto. Ojalá el público la acepte, el día de su exhibición en la Cineteca se agotaron las localidades en las tres funciones. (*)

Cortés expresó: es "Una historia de amor y soledad en un ambiente de escenografía urbana, dentro de esa soledad de concreto del Distrito Federal". (**)

El Concurso se lleva a cabo en medio del silencio, sin promoción, sólo están enterados de su existencia unos cuantos. No obstante cuentan con una buena asistencia las salas en donde se proyectan las cintas, lo que prueba que el público, tiene interés en un cine diferente al que últimamente se le ha proporcionado.

(*) El Herald 27/abril/86 Espectáculos

(**) La Jornada 29/abril/86 Espectáculos

Es admirable que estos jóvenes cineastas hayan reunido entre amigos y familia de quince a treinta millones de pesos con el -- fin de invertirlos en sus cintas con una recuperación poco clara, por los malos hábitos y los intereses creados. Es dudosa incluso la exhibición de las cintas triunfadoras. El hacer diez pelcu-- llas es una hazaña, aunque las cintas sean fallidas, con más r-- zón cuando se trata de un trabajo estupendo como el de Alberto - Cortés en la cinta El amor a la vuelta de la esquina.

Egresado del CUEC (influenciado por Alfredo Josckowics). Su cinta de tesis El servicio es una adaptación de Grombowicz, es-- tá llena de interés, antes produjo una cinta en super-ocho - -- Amnesia adaptación de Benedeti. Trabajó después para UTEC e INI (Instituto Nacional Indigenista) entre esos trabajos se distin-- gue La tierra de los tepehuas realizado en 1982, por la que obtu-- vo el "Ariel" por el mejor documental en 1983. El amor a la vuelta de la esquina lo hace un cineasta maduro que cuenta su anécdota - en un tiempo y un espacio específico, por medio de imágenes y so-- nido.

La cinta se basa en la novela autobiográfica de Albertine Sa-- rrazín L'astragale (El astrágalo). Pero solamente como un punto de partida: una joven mujer escapa de la cárcel y al hacerlo se - lastima un tobillo, la recoge un trailerero, e inician una relación, él la lleva a una casa de huéspedes en donde ella lo espera hasta que la dueña de la casa la corre. Busca una amiga que trabaja en un cabaret y se dedica a la prostitución. Se relaciona con un -- hombre al que roba, con el dinero se da unas vacaciones, encuen-- tra de nuevo al trailerero del que cree estar enamorada, y a su ma-- nera es cierto.

Finalmente, la policía la vuelve a capturar para enviarla a-- la cárcel. Es una cinta que trata de explicar cómo esta mujer -- busca su verdad, en la prostitución, en el robo... Trata de en-- contrarse, en una ciudad cruel y fría.

Tiene una espléndida fotografía de Guillermo Navarro, la edición de Juan Vargas, la música original de José G. Elorza, además de música incidental, y música "de la ciudad" como la llama Alberto Cortés. (*)

El amor a la vuelta de la esquina triunfó en el Tercer Concurso de Cine Experimental que organizó el Instituto Mexicano de Cinematografía y el Sindicato de Trabajadores de la Producción - Cinematográfica. (**)

Guillermo Navarro fotógrafo del filme, fue premiado por la mejor fotografía.

Pedro Armendáriz integrante del jurado, dijo que hay jóvenes cineastas creativos salidos a la luz en este Concurso que darán un giro a la temática de los filmes y a la forma de realizarlos.

Es necesario que los sindicatos y las autoridades cinematográficas los brinden su apoyo. (***)

Alberto Cortés es el joven realizador que conquistó el primer lugar en el certamen, la premiación tuvo lugar en la Cineteca Nacional ante las autoridades del cine, en la sala Salvador - Toscano.

En la ceremonia se trató de estimular a los nuevos cineastas, y como un instrumento para la recuperación de los filmes ganados, se exhibirán en algunas salas de la capital.

(*)	<u>Universal</u>	29/abril/86	Espectáculos
(**)	ibidem	30/abril/86	
(***)	<u>El Nacional</u>	30/abril/86	

Antes de la premiación el nuevo Secretario del STPC José Estrada, se dirigió al público pidiendo un apoyo más fuerte al cine y a los realizadores, para lograr mejores películas, de las que podamos estar orgullosos. (*)

Gabriela Roel joven actriz que obtuvo el premio como la mejor del Tercer Concurso de Cine Experimental, pide apoyo para el cine en lugar de concursos. Dice que la gente joven sacrifica lo económico para lograr una mejor calidad y que por eso le gusta trabajar con ellos.

La joven actriz desempeña el papel de "María" personaje central en la cinta El amor a la vuelta de la esquina dirigida por Alberto Cortés.

El hacer cine con poco dinero es una gran motivación para los jóvenes y nos invita a tratar temas diferentes a los del cine comercial.

Espera que las autoridades se den cuenta del esfuerzo que realizan los participantes en este certamen. (**)

El Primer Concurso de Cine Experimental tuvo lugar en 1965, convocado por el STPC. De las películas planeadas alrededor de veinte, trece se terminaron. De los realizadores de este Concurso recordamos a Icaro Cisneros, Alberto Isaac, Carlos Enrique Taboada y Sergio Véjar.

El ganador del Concurso Rubén Gámez, nunca ha realizado otro filme.

(*) El Sol de México 30/abril/86 Espectáculos.
(**) ibidem

Dos años después en 1967 se llevó a cabo el Segundo Concurso de Cine Experimental, en el que fueron menos participantes, el -- primer premio se declaró desierto. En este certamen se realizó - Juego de mentiras de Archibaldo Burns.

La convocatoria para el Tercer Concurso tiene lugar en 1985, los promotores del certamen son dos triunfadores que tomaron parte en los anteriores eventos: Sergio Véjar y Alberto Isaac. Cuarenta proyectos se inscribieron y se terminaron diez.

Las cintas del Primer Concurso, que contaron con el apoyo de técnicos y actores tuvieron un costo de 250 mil pesos. Las del - Tercer Concurso con la misma colaboración costaron entre 15 y 30 millones de pesos.

En los años 1965 y 1967, los concursantes podían esperar más del evento que en la actualidad, pues la situación aunque mala, - era mejor que ahora.

El actual Concurso se puede reducir a dos películas: El amor a la vuelta de la esquina de Alberto Cortés y Crónica de familia de Diego López. Y aunque las comparaciones son malas, de acuerdo al contexto en que se dieron, estas son superiores a las logradas en eventos anteriores.

Sus realizadores son dos cineastas conocedores del oficio -- que saben para que sirve el medio cinematográfico.

La falla del Concurso es el guión. Desde el punto técnico-cinematográfico, los resultados son muy alentadores, también el trabajo fotográfico de Guillermo Navarro, Arturo de la Rosa, -- Leoncio Villerías, Juan Carlos Martín y el montaje de Juan de - la Mora y Juan Manuel Vargas. (*)

En El amor a la vuelta de la esquina, María abandona su hogar inhóspito para deambular por la ciudad de México, inconfundible Región más transparente descrita hace ya muchos años por Carlos Fuentes.

Cortés presenta "una visión desangelada de cierto modo de vivir, la megalópolis que nunca duerme... "La protagonista camina por la ciudad entre dormida y despierta, el paisaje urbano es muy convincente, perteneciente a esta época de los ochentas, -- aprovechado plenamente por esta mujer, que necesita satisfacer sus necesidades sin dar explicaciones a nadie, siendo su justificación ella misma".

"Rasgo de la época: ya no interesan las vidas ejemplares, -- las historias de profundo trasfondo sociohistórico, las situaciones morales".

El personaje vive el presente, pues su futuro no lo puede cambiar.

"Alberto Cortés introduce un tono nuevo en el cine mexicano (esto, lo más rescatable de Amor a la vuelta de la esquina, compensa ciertos defectos), elude continuamente el tremendismo sobre todo en la descripción del tan choteado México de noche, -- evita situaciones rígidas que obligan a los personajes a tomar -- decisiones. Por el contrario, concentra su atención (y la de -- un equipo de trabajo bien entrenado, acostumbrados a trabajar -- juntos en varias producciones de Televisión Educativa) en la -- construcción de un solo personaje, vector de la película, que -- obtiene así una presencia y una coherencia poco común en nuestro cine..." No se trata de un estilo nuevo, el cine de Tanner, -- de Wenders y del último Godard, manejan estas anécdotas pretexto. Alberto Cortés nos "propone un cine anticlimático", no autoritario. Un cine del tiempo presente en tiempo presente. (*)

Entrevista con Guillermo Navarro

P.- ¿Cómo te involucraste en el Tercer Concurso de Cine Experimental?

R.- Había tenido siempre una gran necesidad de hacer una película de largometraje y ficción, porque ha sido muy poco lo que se había podido hacer en mi carrera, en mi trayectoria profesional, es una medida reservada a un aparato sindical, un aparato que gobierna, que está bajo la jurisdicción sindical. Entonces ha sido una especie de prueba última, hasta no hacer cine de largometraje ficción, eres fotógrafo.

Esto va en dos sentidos, de ida y vuelta en la medida en -- que eso ha sido reservado a la situación sindical (estoy hablando de cine industrial).

En el cine independiente hay maneras de hacerlo, (lo que -- pasa es que este cine cada vez va teniendo menos espacio, en general fotografiarlo o no ya es un problema muy atrás. En las épocas en que se hizo cine independiente había oportunidades para que fotógrafos filmaran películas de largometraje. A mí generacionalmente esto no me tocó, entonces digamos hay fotógrafos -- como Tony Khun, Angel Godet, que son un poco mayores que yo, que sí ingresaron a ese mundo donde podían hacer cine de largometraje, sin tener que toparse a esta estructura industrial sindical. Este Tercer Concurso de Cine Experimental de pronto se plantea como una especie de paraguas jurídico o como lo quieras llamar, donde dan una licencia, a estas reglas tan severas, tan verticales.

La dinámica anterior a hacer una película de largometraje, se ve acelerada por esto, pero hay una opción, entonces hay que filmar lo que haya. Esto también entra en contradicción, no es el fruto de proyectos maduros desarrollados como se debe, - - -

sino que de pronto este paraguas le permitió a una serie de gente armar sobre las rodillas, diez películas o no, se cuantas se hayan terminado.

Era un poco así, tenemos un lapso de tiempo para hacerlo, -- acceso a un funcionamiento muy complicado que si se analiza realmente como proyecto económico el Concurso, el ganarlo no significa nada, de dinero o dejar de deber, tal vez, los productores te puedan explicar más de eso.

Estamos planteando dos dinámicas, una toda tu formación fuera de este ámbito, que reclama ya una película de largometraje en tu haber, sobre tus espaldas. En la medida que no hay manera de hacerla, eso es lo que te falta. De pronto puede crearse la otra pregunta: ¿porqué puedo yo, o de cuando acá, tengo yo que saber hacer esto? en otras palabras ¿porqué los que hicieron el cine experimental, en este Concurso tenían porqué, saber hacerlo? ¿en qué ámbito, en qué circunstancia, habíamos tenido la posibilidad de tener una experiencia previa y hacerlo?. Sucede que hay que recoger experiencias personales, caminos individuales, etc. etc. es por eso que los proyectos se arman un poco sobre las rodillas.

P.- ¿No son egresados de alguna escuela?

R.- No necesariamente, yo nunca entré a una escuela de cine.

P.- Y bueno, ¿dónde aprendiste fotografía?

R.- Eso es otro capítulo, es algo que me parece bastante grave desde el punto de vista así de la Industria. Todo está hecho para que tu te formes como puedas, durante muchos años el concurso era no saben, o sea nosotros somos los profesionales, los de afuera no saben hacerlo. Ahora un poco, este Concurso es probar que si sabemos.

El hecho que haya películas terminadas que se puedan ver, -- (no todas se pueden ver) pero las que se pueden ver, rompen --

un poco ese esquema. Efectivamente, tuvimos que pasar muchos años fuera filmando como pudimos.

En mi caso me tuve que ir fuera del país, para aprender... trabajar fuera, etc. Ingresar al mundo de la publicidad, por ejemplo, a falta de otro espacio. Yo paso la mitad del año haciendo comerciales, donde tengo acceso a equipo sofisticado, - presupuestos altos, por decirte algo, un comercial medio, de - los que estoy acostumbrado a filmar tres por semana, tiene más presupuesto que la película esta.

De pronto esto se anuda, y es, yo creo, un cambio muy importante, porque efectivamente tuvimos que hacer lo necesario, cada quien en su estructura y en su existencia individual, hacer las cosas, cada quien en su cajoncito, en su terrenito. Entonces sí y es hasta entonces, tenemos un poco de derecho a ocupar un lugar, algo que ya es un hecho de facto. Yo gané el premio de la mejor fotografía del Concurso, es un hecho, que soy merecedor digamos a una posición en la Industria, que puedo fotografiar una película de la Industria. Luego uno se enfrenta a cómo la misma recibe desde dentro esta situación.

Hasta el momento hemos hablado del discurso de la Industria, de lo que algunos dirigentes sindicales o institucionales pueden decir. Luego hay otra plataforma que es la realidad de la gente, de los señores que están defendiendo ahí su lugar y esperando ver que se tiene que hacer para que esto no entre y lo desplace, porque eso es realmente a lo que se reduce toda esta política. - De pronto los cuadros sindicales dejaron de desarrollarse, tenían su chamba segura, su lugar ocupado y no había quien desestabilizara ese ámbito.

Lo que pasa es que también es una necesidad interna, no una situación unilateral tener lo que ellos llaman "sangre nueva" -- para poder dar su servicio de proveer gente, para hacer las pelf

culas americanas que se hacen en México o las películas producidas por mexicanos. Se necesita gente, entonces se anudaron las dos cosas, digamos que es la suma de necesidades de ellos y nuestras. El desarrollo personal profesional sumado a eso a una necesidad de ingresar al Sindicato y poder hacer cine industrial y la del sindicato de que haya gente que pueda hacer películas bien.

El Concurso, el haber ganado el premio de fotografía sí me colocó en una plataforma, distinta respecto al Sindicato, sí crecí respecto a mi situación anterior. Esto me llevó a un acuerdo en que se me tiene prometido un permiso para hacer una película. Estoy en negociaciones con Nicolás Echeverría, produce CONACINE y el Sindicato ya se pronunció a favor de que se haga y que por parte de ellos no va a haber impedimento. ¿Qué implica esto? - Esto no quiere decir ser miembro del mismo es un permiso que me pone más cerca de ser miembro que antes, así empieza un período de hacer cosas... ellos me hablaron de operar un par de películas americanas, en fin, un caminito. Cuando un fotógrafo de la rama deje su puesto, no puede haber más fotógrafos de los que hay, existen una cantidad de plazas casi vitalicias y hasta que alguien deje ese lugar, otro puede entrar. El Concurso me colocó en una mejor situación respecto a la Industria, en un lugar donde puedo yo hacer otra película industrial y donde el Sindicato no ponga ninguna objeción en este caso.

P.- ¿Tuvieron problemas ustedes en cuanto a la filmación, adquisición de equipo, de material cuando estaban filmando?

R.- Parte de las circunstancias del Concurso era que los Estudios proveían paquetes de equipo y de laboratorio para cada proyecto.

Este proyecto casualmente usó mucho menos que otras películas, esta se hizo con menos de 30,000 pies de celuloide, que es algo así como la cuarta o quinta parte del negativo con que se

hace una película normal mexicana. Poco equipo, la hicimos -- austeramente cuidando muy bien cada encuadre, cada toma y no abusamos de eso. De alguna manera nos obligamos, el director y yo a tener una planeación excesiva de lo que íbamos a hacer. - Quiere decir que no llegabamos a una locación a trabajar una - escena, ya sabíamos que esa escena tenía "X" cortes y no con-- sentir esta primeriza inseguridad de querer siempre un shot -- más, una solución alternativa. Por eso es una película un po-- co más atada, editada, sabíamos al menos como filmarla, luego hubo muchos problemas por la dinámica de producción y la pro-- pia del director. Donde muchas cosas se iban a la deriva y - era el azar que las resolvía. No todo es planeación, creo -- que la película tiene muchos problemas, que buena parte de -- esos problemas se deben a que hay muchas discusiones y que -- nada más hay un momento para tomar decisiones si no se toman allí, se fueron.

Aún así se planeó y se hizo mucha tarea, de otra manera - hubiera sido desastrozo.

P.- Una vez que terminaron de filmar, ¿siguieron ustedes - como grupo unido, o el grupo se desintegró?

R.- Creo que siempre hay una red alrededor del trabajo de grupo de cine, que se da estrictamente cuando se hace la pelí-- cula.

P.- ¿Y cómo van a recuperar su inversión ahora que ya ter-- minaron la película? ¿Qué va a pasar?

R.- No la vamos a recuperar.

P.- ¿No la van a recuperar?

R.- No.

P.- Pero, los estatutos, la convocatoria dice que la pelí-- cula ganadora no iba a tener ninguna deuda y que una vez dados los premios, ustedes podían vender su película, llevársela, ne-- gociar con ella y que además COTSA se comprometía a exhibirse-- las dentro de los primeros seis meses en las mejores salas del

país.

R.- Estamos hablando en el mes de diciembre, la película se exhibió por primera vez en la Cineteca durante la semana del -- Concurso, me parece en abril. Pero no es sólo un problema de - las instituciones de cine...

P.- ¿Quién te va a pagar a tí tu trabajo?

R.- Bueno, se creó una empresa productora para hacer esta - película que se llama "Producciones Emil", este es un grupo de inversionistas que se juntaron alrededor del proyecto de Alberto, ellos tenían una "X" cantidad de dinero, para disposición de la película que acabó costando un poco más. De cualquier manera - fue más barata. Pero no todo es la deuda con las instituciones del cine. Las instituciones del cine quiere decir laboratorios, algo de equipo y ya.

P.- ¿La película se las regalaron, no?

R.- Kodak dio una parte y la otra parte había que comprarla.

P.- ¿Quién va a pagar eso?

R.- No pagarle la deuda a Churubusco, es una cantidad no representativa, si nosotros hubieramos usado muchísimo equipo, o - hubieramos tirado muchísimo material, la cifra respecto a Churubusco, sería importante. Hay una empresa que se hizo para la -- producción de esta película, hay una inversión de un grupo en di nero y luego una parte del total de esa empresa está representada por unos porcentajes que tiene Alberto Cortés, digamos que to da la parte de inversión en trabajo está representada ahí. Continental de Películas creo, es la distribuidora que dio un anti cipo por la exhibición, que en una buena medida se fue a los inversionistas y en otra a pagarle los salarios al Staff que son - los eléctricos, tramoyistas, etc., a la actriz, y se dieron unos pocos dineros a los que hicieron la decoración, asistentes de -- cámara, etc.

Hubo algunos salarios que se pagaron, se dieron anticipos du rante el rodaje, en general a todo el equipo de trabajo, mínimos de sobrevivencia de la semana de trabajo que eran del orden de -

25 o 40 mil pesos por semana. La perspectiva de cómo cubrir el salario de nuestro rol en la película, o como participantes de la propiedad de la misma, ver dinero por su venta, exhibición o explotación es un proyecto a muy largo plazo.

Si la película se exhibe con éxito en México, pasa además lo siguiente: hay que pagar copias, publicidad, manejo. Una vez -- que eso ingresa a la pantalla, la productora se queda con un porcentaje, creo que es alrededor del 17% del ingreso de taquilla, que lo pagan meses después, si a ello le metes inflación y tal, pues ya estás perdiendo, ese 17%, se va casi todo, a los inversionistas del proyecto. Queda la parte proporcional por ahí del 20% que, pasaría a cubrir nuestros ingresos. Tendría que ir una cantidad de gente a los cines verdaderamente descomunal, para -- que esa cantidad sea el 17% del ingreso total en taquilla, se -- pudiera pagar. ¿Cuántos cientos de miles de gente tendría que verla?. Además está producida, muy, pero muy por debajo de los costos normales de producción, condiciones de entrada que la gente no cobró por hacerla, porque tiene sus salarios prometidos a la explotación de la película que se hizo con pocos recursos, - esas películas no se van a poder recuperar. Es un problema mucho más global de la estructuración de los manejos del dinero en la Industria. Si una película así difícilmente se recupera, una en condiciones normales poco puede esperar. Entonces se tiene - que hacer este cine serie B, C, mexicano de churritos, prostitutas y de camioneros, para que efectivamente vayan cientos de miles de gente a verlo. Además, que normalmente son negocios que tienen, o son productores que a su vez son distribuidores, el -- ingreso lo tienen por varios lados, pero si tu estrictamente como productor quieres producir, pues tienes que plantearte, hacer una película donde la recuperación de tu dinero está basada en - el 17% del ingreso total de taquilla, que tiene que ser, un éxito absoluto.

P.- ¿Piensas que este Concurso es un éxito?

R.- Yo creo que el hecho que se haya llevado a cabo y que se hayan terminado diez películas, es un éxito.

P.- ¿Y si a tí te dijeran que volvieras a hacer otra película experimental, la harías?

R.- Sí.

P.- ¿Sí la harías, aún conociendo toda la problemática?

R.- Esa problemática ya la conocía. Saqué dos provechos de esta película: haberla hecho y haber sido premiado, además haber obtenido un permiso del Sindicato para hacer una próxima película Industrial. Esto es lo que yo personalmente saqué del -- Concurso.

P.- ¿Entonces tú piensas que el Concurso sí fue un éxito?

R.- Lo que pasa, es desde donde hay que ver eso.

P.-¿Desde el punto de vista de la Industria?

R.- Desde el punto de vista de la Industria yo creo que lo - que debería haber, no es necesariamente un concurso de cine experimental cada año o cada dos años. Simplemente debería haber -- condiciones de producción, más o menos permanentes, para que proyectos maduros se produzcan. No alrevesar la fórmula: ¡Ah!, hay paraguas jurídico, hay condiciones de crédito, entonces hay que producir lo que haya, lo que en 15 días podemos armar.

Lo que pasa es que lo otro implica una reestructuración más global de la Industria, que es volver a la Industria un negocio como cualquier otro. Democratizar estos nudos de exhibición, - que son los que hacen el negocio, son los caciques de la Industria.

Ha habido otros países que tenían situaciones quizá más cerradas que ésta, sociedades más apretadas, no sólo en términos de la cinematografía sino en términos de su vida social, de su vida civil. Han sido países... vamos, estoy hablando de España, de Argentina por ejemplo. El cine español hoy en día es - un cine bueno en general, industrialmente bueno. No es nada -- más que Saura sea muy buen director, hay ya muchos directores,-

fotógrafos... La Industria en general creció. Una de las razones fundamentales por la que esta Industria creció, además de que tenía cosas que decir y tiene talento en términos de lo que estamos hablando, es de que el cine se legisló a favor del cine. Una película de calidad, no tiene el 17% de ingreso de taquilla, puede llegar a tener hasta el 70%. Hay una especie de contradicción aparente, entre cine comercial es malo, cine de calidad no va nadie. Hay ya una mezcla de eso, el buen cine también puede ser comercial en términos no peyorativos, simplemente que el -- buen cine puede llamar a la gente que vaya y se siente y vea la película, esto es lo que ha sucedido... Si una película difícil temáticamente o la que tu quieras, de autor es buena, no tiene que tener cientos de miles de gente para que se pague, porque su cuota de ingreso está calculada en función a su calidad de es -- esfuerzo, etc.etc. Si uno quiere meter en un esquema, en un molde rígido, cualquier esfuerzo de producción en México, sucede efectivamente que el único cine que se puede hacer, es el que se hace en los Estudios América o en la frontera, acudir al mercado chicano, que nos paguen con dólares su nostalgia. El cine mexicano se tiene que poder pagar aquí en nuestras salas, contra lo que peleamos, es contra el tiempo de pantalla, contra el cine extranjero. El cine brasileño se paga en Brasil, el cine argentino se paga en Argentina, el cine español se paga en España. Entonces hay que legislar esto, se tiene que tratar a nivel de cámara de diputados y congreso, de los sindicatos. Aquí los sindicatos podrían jugar el rol de lo que es su esencia, defender su ámbito de trabajo, debería estar en el interés de los sindicatos que se hiciera buen cine y que se pagara aquí, ser un interés industrial de proyecto, de comunidad cinematográfica que está estructurada de manera que el cine no pueda, no tenga de donde salir adelante. No es nada más un problema de que haya por ahí un director con talento y pueda pegar una película y cruzar el Atlántico, llegar a Francia y tener éxito, estos casos verdaderamente de excepción no le resuelven nada a nadie, ni a ese director le resuelve nada, sólo lo saca, lo expone. Tiene que haber más re--

cursos... Cuando se habla de mejoras de producción, no se está pidiendo que nos regalen la producción, ni que nos regalen los equipos. Lo que se está pidiendo son condiciones de producción, que sea un negocio como cualquier otro, que la gente que puede intervenir, haciendo películas recupere su dinero como si estuviera invirtiendo en hacer zapatos o en cualquier otra industria. Esto no sucede en el cine, es un espléndido negocio, pero está muy mal repartido.

¿Cuál es nuestro rol en toda esta situación?, tenemos muy pocas oportunidades de filmar, normalmente con presupuestos muy castigados. Es una Industria orientada a dar servicios a la película extranjera, entonces las tasas de alquiler, las tasas de salario, las tasas de todo se acomodan a una economía irreal, no a la nuestra. Si tu quieres competir, como productor, ... estás fuera, la palabra ni siquiera cabe.

Si la Industria de la producción está orientada a eso, si Churubusco prefiere tener un contrato anual con De Laurentis -- para filmar Dunas que hacer cine mexicano, es que Churubusco -- también tiene que hacer dinero, tiene nómina alta, es una empresa que debe operar sanamente. Evidentemente no puede operar sanamente si los productores mexicanos o los intereses mexicanos no pueden intervenir ahí.

Esto se tiene que reestructurar, que legislar a favor del cine, ya pasó demasiado tiempo para que siga siendo un negocio de unos grupos, que además no han regresado a la Industria sus ganancias. Si quieres nosotros como cineastas jóvenes estamos heredando, se nos habla de una gran tradición de cine, nos sacan al Indio Fernández y a Don Gabriel Figueroa y a los grandes personajes del cine. Efectivamente heredamos una buena tradición cinematográfica, del quehacer cinematográfico, pero también una estructura financiera, corporativa, sindical que ellos crearon y que nuestros antecesores, la comunidad cinematográfi-

ca creó y que fue una relación muy unilateral, nos legaron una situación muy difícil de manejar, donde tenemos poco ámbito, - poco espacio para movernos.

P.- ¿Tú piensas que lo que había que hacer sería rehacer - toda la estructura, de la exhibición?

R.- Parece complicadísimo, pero es mucho más simple que la renovación industrial y el pago de la deuda, es mucho más simple. Es una Industria que recibe mucho dinero, que gasta menos del que recibe y sin embargo no hay las condiciones para - hacer negocios en esta Industria, como la hay en cualquier - - otra industria.

Me gustaría hablar un poco de la película, tiene virtudes, aciertos y muchos errores.

El balance es un poco así... Siento que la película es más grande que su historia. Que quedó un poco atrapada, que el techo le quedó muy bajo, que tiene propuestas narrativas interesantes, que se arriesgó en el lenguaje, que se arriesgó en la forma. Básicamente creo que sus problemas son de la narrativa de su contenido, de su guión, de su estructura, cómo contar -- esa historia, de cómo hacer que fuera espejo de las tantas cosas que se quieren decir en la película y de cómo a lo largo - de la filmación ni siquiera tienen que ver con un guión mal resuelto. Cosas de la propia dinámica, eso es algo muy importante que aprendí, que no tomar las decisiones a tiempo allí en - el rodaje, se lleva el proyecto. Creo que por ejemplo aunque - en ciertas áreas de la película, la participación de la dirección de arte fue muy a favor, no así en el caso de la actriz - Gabriela que a la postre fue desfavorable. El estar metidos - en esta dinámica, que lo más importante es que ella se vea bien y estrene un vestido nuevo cada escena... Es inexperiencia -- del director, de la actriz y de la dirección de arte, eso iba en contra del personaje, lo desdibuja, a pesar de que había un

tratamiento formal y de lenguaje para ayudar a ese personaje a desarrollarse, por otro lado lo estábamos desayudando. El contenido dramático de lo que sucede a esta mujer fuera o dentro de la cárcel, o de la cárcel de afuera, al enfrentarse a esta ciudad, se ve desdibujado con esta especie de obsesión de estrenar un vestido, de que se vea realmente guapa en cada encuadre. creo que es una contaminación muy seria, estos vicios -- del cine, en relación con la productividad y con el ingreso -- contaminan y se introducen en la temática. Herencia del cine y ésto sí ya no sólo es de aquí, una actriz tiene que verse -- guapa y tiene que lucirse, no importa qué historia esté contando.

¿Cuál es la intención inicial al contar una historia o hacer una película donde se cumplan este tipo de requisitos? en términos de la imagen, su diseño y tal, se plantea arriesgar, y por otro lado caímos en que temáticamente son esquemas bastante convencionales los que se asumieron allí. Yo creo que ese es uno de los problemas centrales de la película. (*)

Entrevista con Alberto Cortés

P.- Alberto, pláticame un poco de tu formación como cineasta.

R.- Empecé en el cine, e ingresé al CUEC alrededor de 1973, allí cursé cinco años. La escuela en ese tiempo no tenía buenos maestros, ni muy buenos planes de estudio, pero tenía una gran ventaja y era que podíamos filmar mucho. Eso básicamente me ayudó y ahí fue donde me fui formando. En la práctica y el contacto con otros muchos compañeros que tenían los mismos intereses que yo en cuanto al cine. Tuvimos muchas oportunidades de filmar, allí empezó digamos mi ejercicio cinematográfico, lo demás fue ir haciendo una que otra película y comenzar a entender que era lo que uno quería saber de esto.

(*) Entrevista hecha por Elsa Cárdenas.

16/diciembre/86.

P.- Tengo entendido que tu tesis fue El servicio con Blanca Guerra, un mediometraje, también realizaste otro mediometraje - - con el que obtuviste un Ariel La tierra de los tepehuas.

R.- La película El servicio no fue mi película de tesis, yo no hice ninguna película en el último año de la escuela, la hice como en tercer año o cuarto, no recuerdo, era una adaptación de - un cuento de Guido Grombowicz que se llama La escalera de servi - cio y quedó una película de una hora, allí actuaba Blanca Guerra, Martín Lasalle, Lucía Pallés y otros.

La otra que hice La tierra de los tepehuas es una película etnográfica sobre una comunidad de campesinos del noroeste del - estado de Veracruz, recrea la vida cotidiana de esta comunidad - tepehua y básicamente se lucha por conquistar la tierra. En dos momentos uno en 1940, cuando invaden unos terrenos y lo logran - con apoyo de Cárdenas, toda esa época mexicana y otro más tarde en el tiempo que yo la filmé, en 1982. También es una invasión de tierras, nuevamente una extensión del ejido que querían, to- da la película plantea este paralelo que surge entre estas dos - épocas y la lucha incesante por conquistar una tierra laborable.

Allí mismo en la escuela hice algunas cosas en super-ocho, una película sobre Judith y otra que se llamaba Vacío.

P.- ¿Entonces a grandes rasgos, esta es tu formación?

R.- Sí. Por otro lado realicé algunos documentales en la escuela, de corte político o películas que trataban sobre acontecimientos políticos muy concretos, eso me ayudó a tener una - práctica más sobre el documental y lo que uno quiere captar de una realidad.

P.- Alberto, ¿porqué escogiste este tema?

R.- En realidad no sé, me cuesta trabajo contestar una pre- gunta así, pero es un tema que me gusta, ya que bajo él se podría escribir la historia del cine nacional. El cine mexicano ha teni- do predilección por este tipo de temas: de prostitución, de la vi- da nocturna en la ciudad de México y todo esto. A mí básicamen- -

te me interesaba en un contexto como ese del Concurso de cine, en que las peléculas iban a tener oportunidad de una exhibición comercial, abordar un tema tan trillado en el cine nacional, -- tan mal llevado a la pantalla generalmente, aunque con sus grandes y honrosas excepciones. Poder llevar este tipo de argumento que es tan popular en este momento con "las ficheras", y que con los mismos elementos digamos se pudiera dar otro tipo de -- cine, de planteamiento, de discurso, de imagen. Esa era básicamente mi propuesta y el reto que tenía esta película. No sé si esto te contesta, pero francamente me interesaba hacer una película que tratase de la ciudad de México, sobre la soledad de -- una mujer, el desamor que implica vivir en esta gran ciudad, -- pienso que ésto, de alguna u otra forma está logrado en la película.

P.- ¿Con qué problemas te tropezaste durante la realiza -- ción de tu película?

R.- Yo no pienso que tuve problemas, para mí el cine es -- una experiencia gozosa. Los obstáculos o cada momento en el proceso de hacer una película, son todos superables. Había dificultades en un momento dado, quien fuera a armar un equipo, sobre todo pensando en que teníamos un presupuesto realmente mínimo, que en algunos casos el pago era casi simbólico las tenía. Los problemas eran poder conjugar dos tipos de experiencia. Una totalmente nueva para nosotros: la de incrustarse en alguna forma en el cine industrial, en las estructuras de hacer un cine -- dentro de la Industria de 35 mm., y la otra gozar realizandola. Eso fue lo que salvó a muchos de nosotros para llevar a buen -- término cada una de estas películas.

La experiencia que habíamos tenido bien o mal dentro del -- llamado Cine Independiente Mexicano, nos ha hecho poder sortear cualquier obstáculo con imaginación. Yo creo que la conjunción de esto, dio un buen resultado, independientemente de si las películas sean buenas o malas. Se hicieron diez películas de -- allí la mitad, son aceptables. Eso es una buena experiencia, --

que puede servir de punto de partida de que algo si se puede hacer en el cine mexicano, en este cine que está totalmente varado y ahogándose, que no tiene muchas posibilidades de salir adelante.

P.- ¿Tú planeaste tu película antes del Tercer Concurso, o cuando viste la convocatoria fue cuando pensaste en hacerla?

R.- Es una película o una idea de hacerla que ya tenía tiempo, la tenía en la cabeza desde que salí de la escuela y te estoy hablando de 1980.

Finalmente se dio oportunidad, al salir esto del Concurso, - nosotros fuimos los que propiciamos hacerlo junto con Alberto -- Isaac cuando el era director del IMCINE. Transformamos de alguna forma los reglamentos y estuvimos muy cerca de la organización misma del Concurso. Allí fue cuando presenté este guión -- que tenía, esta idea que hubo que reafinar, readaptar, pero en realidad era una idea ya vieja, eso fue meterle más pilas para poderla realizar.

El guión estaba terminado hecho por mí, basado vagamente en una novela de Albertín Sarrazín que se llama El astrágalo y la película recupera de allí una parte mínima de la anécdota, realmente lo que es la película, es muy diferente a lo que era la novela. José Agustín, entró como una asesoría del guión, se incorporó unas pocas semanas antes de que empezáramos a filmar, tuvimos un par de sesiones juntos y él más bien ayudó con su punto de vista y alguna corrección de diálogos.

El Instituto y el IMCINE ayudaron en algo que realmente a -- ellos no les cuesta dando servicios de los Estudios, que los tienen sub-utilizados. Su aportación, les convenía a ellos, que -- les utilizaran los laboratorios y nosotros lo hicimos de alguna forma. No era un regalo, era un préstamo, un crédito... finalmente el que ganara el primer premio no debería nada, el que ganara el segundo o tercero sólo debería una parte. En ese senti-

do su aportación es mínima, más bien era un apoyo político por parte de IMCINE y de Alberto Isaac que estaba al frente. Una forma de darle una salida a esto que sucede en el cine mexicano, que te encuentras con una industria nacional aquilosa y vieja, en todos sentidos: en el que casi todos los técnicos -- son hombres que ya pasó su época, también temáticamente y la forma de hacer y enfrentar el cine. Esto era como una salida política que veía Alberto Isaac en tratar de hacer un concurso y poder assimilar a todos estos jóvenes, (jóvenes entre comillas) pues todos los que participamos pasamos de los treinta años. Pero era como abrir una fisura, donde podían entrar todos los egresados de escuelas o autodidactas que andan rodando por ahí en el desempleo.

P.- ¿Crees que vas a recuperar la inversión?

R.- Yo creo que es muy difícil, sobre todo con las condiciones que hay en este momento. Con la explotación de las cintas en México, veo casi imposible. Creo que hay un sistema perfectamente planeado para que no sea así, a excepción de las películas sumamente comerciales que son de muy bajo presupuesto y están hechas para obtener un taquillazo efímero y basadas en -- ciertos actores muy populares. Pero en el caso de estas películas que una vez pasado el Concurso, ya no tienen ninguna contemplación por parte de las autoridades cinematográficas, sino que son unas películas más, dentro de todas las cintas que hay comerciales. Veo que es muy difícil porque el porcentaje que uno tiene de la recuperación económica es mínima y quienes vienen ganando aquí son las distribuidoras, los exhibidores y el productor de la película tiene poco menos del 20% del peso bruto -- en taquilla, por eso creo que es muy difícil recuperarla.

Tampoco las personas que pusieron el dinero lo recuperarán ni siquiera con el anticipo que nos dieron que fue mínimo y -- realmente fue una lástima. Una de las cosas que hicimos, todos los que entramos al Concurso de una u otra forma, fue traer dinero nuevo a la Industria.

En mi caso estos inversionistas, si hubieran recuperado mínimamente su dinero, sin pensar en ganar y lo hubieran recuperado - hace tiempo, (pórque estamos hablando de 30 millones de pesos que es lo que invirtieron ellos, que en más de un año que ha pasado, ya lo hubieran doblado en cualquier banco). Si así hubiera sido, inmediatamente lo hubieran reinvertido en el cine.

Este sistema tan aquilosado que hay en el cine nacional, lo único que hace es ahuyentar a estos posibles nuevos capitalistas o inversionistas cinematográficos. Para mí que es una lástima y un gran error político, por parte de las autoridades cinematográficas.

P.- ¿Volverías a participar en otro evento de este tipo?

R.- Pues no sé, yo dudo que se haga otro concurso de este tipo, no sé cuales serían las condiciones, en este momento no -- sabría decírtelo, francamente.

P.- ¿Qué aconsejas a los jóvenes que vienen detrás de tí, - para en caso que se volviera a convocar otro concurso ellos tuvieran menos problemas en la planeación, producción y recuperación de su dinero?. Con tu experiencia, con lo que tu has pasado, ¿qué les aconsejarías?

R.- Cuando se planteó este Concurso, nosotros intervenimos bastante en la organización de él y en establecer las bases, -- pero descuidamos algo muy importante que era la exhibición de - las películas. Nunca pensamos que fuera a salir Alberto Isaac del Instituto; esto dejó un poco desamparado al Concurso y a -- las películas. Creo que no tuvimos la visión de qué es lo que iba a pasar con las cintas una vez terminadas, teníamos lo que le sucede a cualquier cineasta joven, a cualquier egresado de - la escuela, que es una gran necesidad de filmar. Pero más allá de eso no tuvimos la visión de ver qué es lo que iba a pasar una vez terminadas y estrenadas las cintas comercialmente. Entramos a una dinámica que nos rebasó totalmente, que más que ayudar a una buena explotación de las películas, las ha perjudicado a - todas. Creo que allí había que incidir más, nosotros pudi---

mos crear una forma, un planteamiento nuevo de producción dentro de la Industria, hacer un cine industrial barato y posiblemente rentable, pero no vislumbramos la exhibición. El Concurso lo más experimental que tenía, era esta nueva forma de producir, deberíamos haber contemplado también la exhibición. Ahora sí, llamarle una exhibición experimental. Si se hiciera otra cosa de este tipo, había que incidir mucho más en eso. Lograr que se les diera un lugar aparte de todo este mercado comercial del cine en México y crear otros mecanismos, que hicieran rentables y recuperables las películas. Que pudieran llegar a sectores de la población que están tan acostumbrados a este cine comercial que se basa en artistas taquilleros del momento o temas oportunistas que estén en boga, como son el narcotráfico, los chicanos, etc. Que esas películas que no tienen estos elementos, también pudieran gozar de una exhibición que les favoreciera, que pudieran ser recuperables y que realmente llegaran a un público amplio. Yo aconsejaría que se hiciera una nueva instrumentación en cuanto a la exhibición, promoción y distribución de las cintas.

P.- ¿Cuáles son tus conclusiones respecto al Concurso?

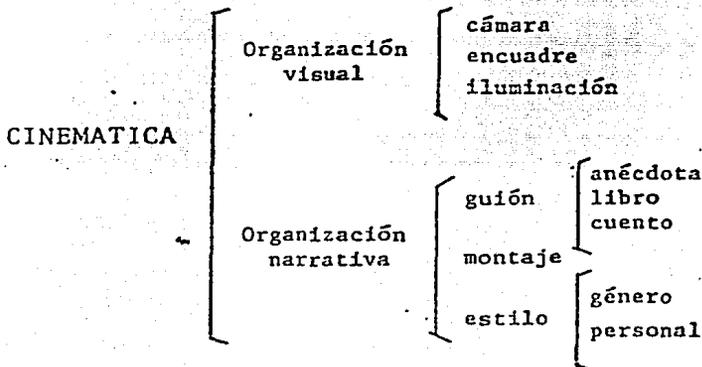
R.- Yo saqué del Concurso el haber hecho una película, haber podido llevar a la pantalla ciertas inquietudes o formas de pensar y hacer el cine. En darme cuenta de la otra fase del cine, de lo que es la exhibición, la promoción de una película. Lo difícil que es realmente concluir, la otra parte del cine, que no termina cuando uno acaba su película. Sino que viene toda esta guerra, con todas las mafias que existen en la exhibición. Son cosas que uno debe tener pensadas. Desde que hace la película, desde que la está pensando, o la está escribiendo. Esta es una gran experiencia, cuando yo haga otra cinta, tendré todo esto en la mente aún antes de empezar. En este Concurso o haciendo estas películas se lograron cosas o aportaciones novedosas, en la forma de producir los filmes. Ahora habría que pensar en meter toda la imaginación posible en saber como vamos a promover una película, cómo la vamos a exhibir mejor y que en eso consistiera la experimentación en todo caso. (*)

(*) Entrevista con Alberto Cortés, realizada por Elsa Cárdenas.

PERSPECTIVAS DEL CINE EXPERIMENTAL EN MEXICO

Conclusiones

El cine experimental es aquel que rompe o experimenta con la cinemática. La cinemática se refiere a la organización visual y a la organización narrativa.



el jugar con las formas convencionales es lo que podríamos llamar cine experimental. (*)

O es también aquel que ensaya nuevas formas de producir un filme, de presentarlo, realizar su publicidad y de algo importantísimo: intentar nuevas técnicas de distribución y exhibición.

Claro que lo que en un momento fue experimentación o innovación deja de serlo y se convierte en algo natural al ser absorbido por el cine comercial.

No hay un criterio universal unificado para definir al cine experimental, podríamos decir que cada cineasta tiene el suyo propio.

En los concursos realizados en México, básicamente la experimentación ha consistido, más que en un rompimiento de las leyes de la cinemática (excepto en contados casos) en una búsqueda por nuevas formas de producción, nuevos cuadros artísticos y técnicos, nueva temática.

(*) Entrevista con Miguel Barbachano Ponce, realizada por Elsa Cárdenas. Julio/1986.

Del Tercer Concurso de Cine Experimental se concluye que es importante:

La búsqueda realizada por los jóvenes cineastas para lograr un cine de calidad que encuadre dentro de la producción comercial o independiente, con un funcionamiento adecuado, que da oportunidad estelar a nuevos artistas, técnicos, guionistas y directores, y que además promueve estos nuevos valores en muestras y concursos internacionales.

Se logra así un cine trascendente a bajo costo basado en la creatividad y talento de sus realizadores y se deja constancia que con base en lo anterior es factible obtener en México, un cine profesional de alta calidad.

Una de las aportaciones más trascendentes del certamen fue la pluralidad temática y de estilos en el manejo escénico y proporciones técnicas, que aportan al cine mexicano moderno calidad internacional.

El efectuar este tipo de eventos a nivel nacional, renueva y levanta el cine mexicano.

Son películas experimentales las del Concurso en el sentido que se basan en una fórmula diferente de producción y una perspectiva estética propia de cada realizador. Al participar en este cine se colabora en el rescate del cine mexicano tan desprestigiado.

Lo experimental consiste en estar en la pantalla, hablar de color y forma, que significa hablar de sí mismos, de sus problemas, de buscar su tiempo.

Se demuestra también que el productor es fundamental para la realización de un filme y que estos certámenes son la única

forma de conocer a los jóvenes y talentosos cineastas noveles.

La libertad temática y artística es importantísima y también el que los cineastas resuelvan con ingenio e imaginación la falta de recursos económicos y problemas de filmación.

La realización de estos concursos ayudan al cine a salir de la rutina muy hecha de los productores, le da oportunidad para hacer un cine diferente y que el cine mexicano se encause por nuevos derroteros.

Estos eventos, son un buen camino para que los jóvenes -- puedan comenzar o proseguir una carrera fílmica y los cineastas que por diversas razones no han podido ingresar a la industria profesional lo hagan, lográndose la promoción de nuevos elementos en todas las ramas.

Sería ideal que no se interrumpieran estos concursos pues la falta de continuidad en el tiempo de su realización, constituye un problema.

Es además un foro para que los participantes manifiesten sus inquietudes y da oportunidad de participación a actores, técnicos, guionistas y directores que difícilmente lo hubieran logrado en cintas profesionales.

El cine mexicano se debe realizar con entusiasmo y talento más que con dinero y el cine experimental es una opción -- para mejorar la Industria fílmica si se le apoya ampliamente.

Es un problema la falta de productores, ya que el cine -- cuesta dinero.

Preparar convenientemente un filme ahorra muchos problemas y ayuda a solventar otros.

Las películas del Tercer Concurso están bien logradas, pero adolecen de crítica política, social o económica. Su punto de vista es muy limitado.

En la publicidad, exhibición y distribución de las películas del Concurso estará la experimentación.

Lo experimental sería la nueva forma de producir, pero también habría que contemplar la exhibición. Llamarle exhibición experimental e incidir más en ello.

Tratar de crear mecanismos aparte de los mecanismos comerciales para llegar a otros públicos, que las películas que no tienen elementos de ficheras, narcotráfico, chicanos, etc. la exhibición las favoreciera.

Crear una nueva instrumentación en cuanto a la exhibición, distribución y promoción de las películas.

Los realizadores de este Concurso se dieron cuenta de la otra fase del cine que es la ya mencionada.

El hacer una película no termina al concluir su rodaje ni después de musicalizada, editada, titulada y cortada, todavía queda mucho, muchísimo por hacer.

El cine experimental en México contempla un panorama muy poco alentador.

En un principio al calor de los premios se pensó en instrumentar un mecanismo vitalicio para favorecer esta clase de producciones, pero una vez terminada la euforia poco se ha dicho y ha caído aparentemente en el olvido.

En las entrevistas realizadas con los triunfadores del evento, piensan que no es probable que se lleve a cabo otro de esta naturaleza a corto plazo.

Las causas son: la crisis económica por la que atraviesa el país, la inflación, el costo de los materiales, las dificultades en la exhibición, la falta de productores dispuestos a una recuperación de su inversión a un término larguísimo.

Para que este Concurso fuera atractivo habría que instrumentar una nueva forma de exhibición, distribución y promoción por canales distintos a los de la exhibición comercial, que llegara a todos los públicos y que el negocio del cine fuera como cualquier otro.

Mientras un inversionista necesite años de dudosa recuperación de un capital que en un banco, sin ninguna molestia se dobla anualmente y con creces, es muy difícil que alguno quiera poner su dinero en un negocio que apenas conoce.

En cuanto a la promesa de un cine experimental vitalicio, con una aportación por parte de las autoridades del cine y los sindicatos de un 50% de su costo, como se planeó al final del evento, no se ha llevado a cabo.

Otra promesa la de promover el Concurso cada dos años, hasta el momento, tampoco se ha realizado.

A la fecha se han cumplido dos y medio años de que salió a la luz la convocatoria para el Tercer Concurso de Cine Experimental y un año que se otorgaron los premios del mismo. Sólo han sido exhibidas comercialmente las tres cintas triunfadoras, una de ellas Crónica de familia en una época muy desafortunada, durante las fiestas navideñas, en que la gente no asiste o va poco al cine. Recientemente se anunciaba el estreno de - -

Calacán una de las películas que no obtuvo ningún premio pero que hasta este momento sigue "enlatada" (sin estrenar) en cuanto al resto de las cintas, no se sabe cuando se exhibirán.

Diego López piensa que es muy difícil que se repita otra experiencia como la del Tercer Concurso de Cine Experimental, en que se lograron diez largometrajes, fue muy difícil llevar a feliz término cada proyecto y tendrán que pasar algunos años para que se presenten las circunstancias que lo propiciaron -- tanto por parte de las autoridades como de los participantes.

Las generaciones de cineastas se han acumulado y la competencia es muy grande, aunque para los que vienen atrás, cuando estén preparados para hacer cine profesionalmente se habrá -- avanzado en infraestructura, lo que les será de gran ayuda.

Alberto Cortés duda que se haga otro concurso de este tipo. En síntesis el resultado del Concurso: diez películas, diez estilos y la promoción de un gran número de técnicos que enriquecerán las filas del cine. Lo que significa un gran logro de los ochentas.

B A S E S

PARA EL TERCER CONCURSO DE CINE EXPERIMENTAL CONVOCADO POR EL SINDICATO DE TRABAJADORES DE LA PRODUCCION CINEMATOGRAFICA DE LA REPUBLICA MEXICANA Y EL INSTITUTO MEXICANO DE CINEMATOGRAFIA

=====

1a.- El o los participantes deberán entregar a la Secretaría de Cultura del Comité Central del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana, dos ejemplares del libreto a filmarse, para su aprobación.

2a.- El Registro de los Argumentos Cinematográficos, tendrá que hacerse anticipadamente en la Sección de Autores Cinematográficos del S.T.P.C. Un Comité de Aceptación, formado por elementos del S.T.P.C. y del Instituto Mexicano de Cinematografía, emitirá un fallo sobre los guiones tomando en consideración su valor de carácter experimental para ese Concurso, entendiéndose por experimentales los proyectos que contienen en la forma y contenido una búsqueda expresiva a juicio de dicho Comité.

El Concurso será de largo metraje con ochenta minutos de duración mínima en pantalla. En 35 mm., color o blanco y negro.

3a.- Quien vaya a fungir como productor o director deberá inscribir, en la Secretaría de Cultura del Comité Central del S.T.P.C. de la R.M., una lista completa del personal técnico y artístico que requiera su obra, acompañada de una carta firmada por ellos, en la que manifiesten su conformidad de colaborar hasta el final del trabajo, anexando un Convenio en que de acuerdo con los Contratos Colectivos de Trabajo de cada Sección, se comprometan a respetar los sueldos mínimos de Actores, Técnicos, Escritores, Músicos, Directores y Compositores que intervengan en la realización del film que participen en el reparto de utilidades en la explotación comercial de la película.

4a.- Se nombrará una Comisión Administradora, compuesta por representantes de las diversas Secciones del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana, quien vigilará el desarrollo del Concurso y estudiará cada uno de sus aspectos para su fiel interpretación y cumplimiento de estas Bases. Esta Comisión estará facultada para recibir, revisar los presupuestos y conocer el costo real de la película al terminar totalmente su producción, hasta la primera copia. Además solicitará informes mensuales de los Canales de Distribución del estado de cuenta de la exhibición de cada una de las películas comercializadas.

5a.- Podrán participar todos aquellos elementos profesionales que hayan desempeñado cualquier trabajo en las distintas especialidades cinematográficas o hayan estudiado o estén estudiando una carrera cinematográfica en algún instituto o centro acreditado en la República o en el extranjero, los que tendrán absoluta libertad para intervenir artística o técnicamente en la realización de las películas.

6a.- Cada grupo o persona representante deberá depositar en la Sección de Actores 8 días antes de iniciar la filmación de la película, las copias de los libretos, para su clasificación; en la inteligencia de que el reparto artístico deberá estar formado exclusivamente por actores, cuyo nombre no constituya una garantía o ventaja comercial, dado que el valor del film residirá precisamente en su concepción experimental.

7a.- La Secretaría de Cultura del Comité Central del S.T.P.C. entregará una vez aprobado el libreto y cubiertos los requisitos - una carta al representante del grupo, dirigida al Director del Instituto Mexicano de Cinematografía, a fin de que éste otorgue sin costo alguno al grupo experimental inscrito, las instalaciones y servicios de los Estudios Churubusco; en la inteligencia de que -- las personas que vayan a usar el equipo sean trabajadores respon--

sables del cuidado y manejo de los objetos que les sean proporcionados, cuyos posibles desperfectos serán de la absoluta responsabilidad del grupo.

8o.- Una vez finalizado el trabajo en su conjunto, el representante del grupo deberá reportarlo a la Secretaría de Cultura del Comité Central del S.T.P.C., quien recogerá la primera copia hasta que dé principio el trabajo de selección por el H. Jurado.

Por ningún motivo se permitirá el tiraje de copias extras, en tanto no se determine el nombre de las películas triunfadoras, por lo que el Comité Central del S.T.P.C. de la R.M., quedará como depositario de los negativos de las películas participantes.

9o.- El plazo de inscripción será de DOS MESES a partir de la fecha en que sea lanzada la Convocatoria y estas Bases, y el de filmación y terminación de películas será de SEIS MESES, contados a partir de la clausura del período de inscripciones.

Los grupos participantes deberán razonar, en un escrito, el sentido experimental y de búsqueda del proyecto que presentan y los resultados que se persiguen.

10a.- Este concurso de cine experimental se llevará a cabo cada DOS AÑOS.

11a.- Todas las películas hechas dentro de las bases de este concurso tendrán la autorización sindical del S.T.P.C. y de las autoridades cinematográficas para su explotación comercial, con el objeto de recuperar el costo de su producción, cumpliendo en este caso con los Desplazamientos y Prestaciones Sindicales correspondientes. Las ganancias en caso de que éstas hubieran sido correspondientes serán al grupo experimental inscrito en el Concurso directamente por

los canales de distribución y exhibición, con informe al Comité Central del S.T.P.C. de la R.M.

El Jurado dará su veredicto un mes después de haber sido recibidas las películas concursantes terminadas en el Comité Central del S.T.P.C. o el Instituto Mexicano de Cinematografía.

12a.- Los salarios del personal que haya intervenido en la realización de los films se empezarán a pagar como sueldos diferidos inmediatamente después de que se inicie la explotación de la película, exceptuando los gastos y porcentajes de Distribución, Publicidad, Estudios, Laboratorios, etc. En caso especial de que la película recibiera alguna cantidad como anticipo, éste será repartido a prorrata entre el grupo que realizó el film.

13a.- Todos los sueldos se pagarán de conformidad con las clasificaciones y Contratos Colectivos de Trabajo de cada una de las Secciones que integran el S.T.P.C.

14a.- Queda prohibido el uso del material de stock para la música de fondo, la cual deberá ser compuesta y grabada originalmente para cada película.

15a.- Por cada película que se filme en el Concurso, el Comité Central nombrará un Delegado que vigilará los intereses de los trabajadores participantes, de todas y cada una de las Secciones dentro del mismo personal que participe en la realización de cada film, y llevará una bitácora de la marcha de la producción y la entregará al Comité Central cada cinco días.

P R E M I O S

1er. Lugar: a).- TROFEO y DIPLOMA para el grupo participante y compromiso de la empresa C.O.T.S.A. de exhibir la película tres meses después de entregadas las copias y tráiler. La exhibi

bición comercial será en sus mejores salas de todas las plazas que controla, durante una semana como mínimo, para continuar con su explotación normal.

b).- El Instituto Mexicano de Cinematografía cederá el costo de las instalaciones y servicios de los Estudios Churubusco, en caso de que el grupo ganador haya hecho uso de ellos.

c).- Las ganancias que se obtengan de la explotación de la película serán para el grupo triunfador y les serán entregadas a través del Comité Central del S.T.P.C. de la R.M.

2o. Lugar: a).- TROFEO y DIPLOMA para el grupo participante y compromiso de la empresa C.O.T.S.A. de exhibir la película cuatro meses después de entregadas las copias y trailer necesarios. La exhibición comercial será en sus mejores salas de todas las plazas que controla, durante una semana como mínimo, para después continuar con su explotación comercial normal.

b).- El Instituto Mexicano de Cinematografía cederá el 75% del costo de las instalaciones y servicios de los Estudios Churubusco, en caso de que el grupo de este 2o. lugar haya hecho uso de ellos.

c).- Las ganancias que se obtengan de la explotación de la película serán para el grupo triunfador y les serán entregadas a través del Comité Central del S.T.P.C. de la R.M.

3er. Lugar: a).- TROFEO y DIPLOMA para el grupo participante y compromiso de la empresa C.O.T.S.A. de exhibir la película cinco meses después de entregadas las copias y trailer necesarios. La exhibición comercial será en sus mejores salas en todas las plazas que controla, durante una semana como mínimo.

b).- El Instituto Mexicano de Cinematografía cederá el 50% del costo de las instalaciones y servicios de los Estudios Churu-

busco, en caso de que el grupo ganador de este 3er. lugar, haya hecho uso de ellos.

c).- Las ganancias que se obtengan de la explotación de la película serán para el grupo triunfador y les serán entregadas a través del Comité Central del S.T.P.C. de la R.M.

d).- Los miembros premiados en el concurso en las diferentes especialidades, serán admitidos en las Secciones: AUTORES, ACTORES, COMPOSITORES, DIRECTORES y FILARMONICOS, siempre y - - cuando no tengan antecedentes de faltas graves en las Secciones.

La Sección de Técnicos y Manuales dará un trato especial a los triunfadores en las ramas de su Sección.

Todas las demás películas que concursaron y no obtuvieron premios serán programadas con oportunidad en los cines de - - - C.O.T.S.A. La distribución en el exterior del país quedará a criterio del grupo que hizo la película.

El Jurado otorgará otros premios a la revelación artística masculina y a la revelación artística femenina; a la mejor adaptación, al mejor argumento escrito especialmente para el cine, a la mejor fotografía; al mejor sonido, a la mejor música; a la mejor edición, y otorgará un premio especial a la mejor Dirección. El Premio Especial del Jurado quedará al criterio del mismo. Se otorgará un premio especial a los integrantes filarmónicos por - la mejor ejecución de la música.

De ninguna manera el Jurado declarará desierto ningún premio.

La propiedad de la película una vez saldadas sus deudas con el instituto y el S.T.P.C. (organizadores de este concurso) será

del grupo que la realizó.

Las películas que no se terminaren, por cualquier circunstancia perfectamente comprobada, pasarán a ser propiedad del -- Instituto y del S.T.P.C. de la R.M. para recuperar la inversión a que dio lugar.

México, D.F., a lo. de noviembre de 1984

POR EL INSTITUTO MEXICANO
DE CINEMATOGRAFIA

DIRECTOR GENERAL

ALBERTO ISAAC

POR EL S.T.P.C. DE LA R.M.

SECRETARIO GENERAL

SERGIO VEJAR

"LA DECISION DEL JURADO SERA INAPELABLE"

B I B L I O G R A F I A

- Ayala Blanco, Jorge., La aventura del Cine Mexicano
México. Ediciones Era. 1968. 454 p.
- Ayala Blanco, Jorge., La búsqueda del Cine Mexicano
México. Editorial Posada. 1968. 559 p.
- Ayala Blanco, Jorge., Falaces Fenómenos Filmicos
Tomo 2. México. Editora Universidad
Autónoma Metropolitana. 1981. 364 p.
- Barbaro Humberto. El Cine y el Desquite Marxista del Arte
(trad. Joan Giner) Tomo I. Barcelona.
Edit. Gustavo Gili. 1977. Colección
Punto y Línea. 174 p.
- Barriga Chávez, Ezequiel., El Cine Independiente en México
UNAM. Ciencias Políticas y Sociales.
Tesis México. 1985. 172 p.
- Cohen Seat, G. y Fougeyrollas, P. La influencia del Cine y
la Televisión. México. Fondo de
Cultura Económica. 1967. 169 p.
- Enzensberger, Haus Magnus. Elementos para una Teoría de los
Medios de Comunicación. 2a. Edic.
Barcelona. Editorial Anagrama. 1974.
74 p.
- Feldman, Simón. La Realización Cinematográfica
México. Editorial Gedisa Mexicana.
1983. 205 p.
- Fleur Melvin L. De. Teorías de la Comunicación Masiva
(trad. Negrete Adolfo, A.) Buenos Aires.
Editorial Paidós. 1970. 251 p.
- Flores G., Alejandro. Director Cinecompendio. Anual.
1971-1972. México. Editorial Posta.
1972. 199p.

- García Riera, Emilio. Historia del Cine Mexicano. México. Secretaría de Educación Pública., 1986. 356 p.
- García Riera, Emilio. Historia del Cine Mexicano. Epoca Sonora. Tomo IX. 1964-1966. México. Editorial Era. 1969. 580 p.
- Gómezjara . Francisco, A. y Selene de Dios, Delia., Sociología del Cine. México. Editorial Sep. Setentas., Diana., 1981. 182 p.
- Goldmans, Annie. Cine y Sociedad Moderna. Madrid. Editorial Fundamentos. 1972. 208 p.
- Gubern, Román. Historia del Cine. Tomos 1 y 2. Barcelona. Editorial Lumen. 1979. 2a. Edic. Tomo 1, 372 p., Tomo 2, 237 p.
- Intolerancia. García Gustavo, Luna Andrés y Mier Raymundo: Decadencia y Caída del Cine Mexicano. Bimestral. Enero-Febrero. Edit. Laud. 1986. pp. 23-37
- Nuevo Cine. 3, Año 1. Elizondo Salvador: Cine Experimental., Ago./61. Art. p. 4-9
- Poloniato, Alicia. Cine y Comunicación. México. Edit. Trillas. 1984. 66 p.
- Presencia de Norman McLaren en la Segunda Muestra Internacional de Cine. Una publicación de Cineteca Nacional. Dirección General de Cinematografía. Secretaría de Gobernación. Noviembre 2 a Diciembre 5. México. 1972.
- Programa Mensual publicación de la Cineteca Nacional. García Tsao, Leonardo. Jefe de publicaciones. Mensual. Abril/8 Tinta Negra Editores. México, D.F.
- Ruy Sánchez, Alberto. Mitología de un Cine en Crisis. México. La Red de Jonas, Premiá Editora. 1981. 109 p.

- Sadoul, Georges. Historia del Cine Mundial.
Trad. Florentino M. Torner. México.
Edit. Siglo XXI. 1984. 828 p.
- Shoijet Weltman, Celia y Aschentrupp Toledo, Roberto.
Cine y Poder. UNAM. Ciencias Políticas
y Sociales. Tesis México. 1983. 223 p.
- Tudor, Andrew. Cine y Comunicación Social.
Barcelona. Edit. Gustavo Gili. 1975.
288 p.
- Véjar Sergio. Programa Mensual publicación de la Cineteca
Nacional. Abril 1981. Tinta Negra. Edit. México, D.F. 31 p.

... Hemerografía (Revisión y recopilación)

El Día

31 de enero de 1985 al 30 de abril de 1986

Director: Socorro Díaz

México, D.F.

Excélsior

17 de agosto de 1984 al 2 de mayo 1986

Director: Regino Díaz Redondo

México, D.F.

El Heraldó

30 de octubre de 1984 al 28 de abril de 1986

Director: Lic. Oscar Alarcón V.

México, D.F.

El Sol de México

30 de octubre de 1984 al 30 de abril de 1986

Director: Mario Vázquez Raña

México, D.F.

La Jornada

30 de octubre de 1984 al 3 de mayo de 1986

Director: Carlos Payán Vélver

México, D.F.

El Nacional

12 de noviembre de 1984 al 30 de abril de 1986

Director: Mario Escurdia

México, D.F.

El Universal

12 de abril de 1986 al 5 de mayo de 1986

Director: Lic. Juan Francisco Ealy Ortíz
México, D.F.Novedades

8 de febrero de 1985 al 4 de mayo de 1986

Director: Romulo O'Farril Jr.
México, D.F.Ovaciones

9 de febrero de 1985 al 30 de abril de 1986

Director: Fernando González Parra
México, D.F.Uno más Uno

24 de enero de 1985 al 5 de mayo de 1986

Director: Manuel Becerra Acosta
México, D.F.

Entrevistas:

- Aviña Rafael (investigador cinematográfico)
Cineteca Nacional
Jueves 10/Julio/86. 1.30 p.m.
México, D.F.
- Barbachano Miguel (director cinematográfico)
"El Parnaso" librería y café.
Julio 3/86 12 p.m.
Coyoacán, D.F.
- Cortés Alberto (director de la cinta El amor a la vuelta de la esquina).
"Sanborn's San Jerónimo.
Miércoles 18 de marzo/87. 10 a.m.
- García Riera, Emilio (virtuoso del cine y escritor cinematográfico).
Café "Los Geranios"
Julio 12/86. 12 p.m.
Coyoacán, D.F.

- Larson, Samuel. (investigador de la Cineteca)
Cineteca Nacional
Julio 10/86. 10 a.m.
México, D.F.

- López Diego (director y guionista de la cinta
Crónica de familia.
"El Parnaso" Café y librería.
10 de enero de 87. 5. p.m.
Coyoacán, D.F.

- Madrigal Roberto (colaborador en la cinta
La banda de los panchitos
Entrevista por teléfono.
Mayo 22/86
México, D.F.

- Méndez, Manuel (investigador cinematográfico de Canal Once)
agosto 18/86
entrevista por teléfono
México, D.F.

- Navarro Guillermo (fotógrafo de El amor a la vuelta de
esquina)
Su oficina. San Francisco No. 518
Martes 16 de Dic./86
San Jerónimo, Lídice. México, D.F.

- Velasco Arturo (director y guionista de la cinta
La banda de los panchitos
Estudios Churubusco, camerino 114, pasillo "B"
miercoles 10 de Dic./86. 11 a.m.
México, D.F.

- Véjar Sergio
Asociación de Directores
Octubre 10/86 12 p.m.
México, D.F.