

Nº 34  
261.



# Universidad Nacional Autónoma de México

*Facultad de Ciencias Políticas y Sociales*

LA RENOVACION DEL CINE MEXICANO A TRAVES DE  
PELICULAS DE "BUSQUEDA" REALIZADAS  
CON BAJOS COSTOS.

**T E S I S**

Que para obtener el Título de  
LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACION  
p r e s e n t a

**DARIEN MEJIA SANDOVAL**

Director de Tesis: Lic. Carlos Vega Escalante

México, D. F.

1992

**FALLA DE ORIGEN**



## **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.

## INTRODUCCION

El cine mexicano está sumido en una crisis que ha durado tanto que ya se acepta como normal, la gente ha llegado incluso a ufanarse de no ver cine mexicano y a añorar la "época de oro" del cine nacional lamentándose que no se pueda regresar a ella. Y claro que no se puede repetir el auge económico del cine de los cuarenta, porque sería necesario otra guerra mundial en la que intervinieran los países con una fuerte industria cinematográfica, que las demás industrias se declarasen en huelga y que desapareciera la televisión. El fenómeno es irrepetible, pero tampoco hay que hundirse en el pesimismo de la imposibilidad del cine de superar su crisis.

Sin duda no es nada fácil y por supuesto requiere tiempo. Para que la industria cinematográfica mexicana se revitalice hace falta responsabilidad de parte de todos los que intervienen en ella.

Si bien, las condiciones actuales de nuestro cine no son las idóneas, es necesario que la gente vuelva a creer en las posibilidades de su regeneración; que no dependen solamente de los recursos económicos, sino del talento y la creatividad de los cineastas.

Ultimamente se habla de la "renovación del cine mexicano".

Para algunos es un hecho y otros se muestran escépticos, pero más bien habría que decir que la renovación del cine mexicano no se da solamente por un cambio de política cinematográfica (podría decirse que esta renovación es el **slogan** de la política actual), sino que el cambio se da gradualmente; pero el proceso debe darse con pasos firmes, es decir, con propuestas de producción frente a la crisis, de tal manera que no se necesiten superproducciones para lograr películas que busquen el mejoramiento de la calidad (con todo lo subjetivo que el término abarca) de nuestro cine. Entendiendo que para poder producir en México un cine de calidad deben armonizarse todos los factores que lo hacen posible. Deben conjuntarse el talento artístico del grupo creativo con las habilidades y experiencia de los técnicos participantes en la producción.

El cine nacional ha sido objeto de un fenómeno inquietante, el público mexicano ya no quiere ver cine "hecho en casa", hay un nulo interés hacia su problemática; incluso dentro del ambiente de estudios de la Carrera de Comunicación de la FCPYS nuestro cine es menospreciado y se tiende al pesimismo cuando se habla de la posibilidad de su renovación. El darse por vencidos no me parece la mejor forma de proceder y me motivó a investigar los factores que puedan hacer que el cine mexicano salga adelante y así poder contribuir, sin dogmatismos, en la revalorización del cine nacional.

Para tal fin, se escogieron dos películas de reciente

producción: La tarea, de Jaime Humberto Hermosillo y La mujer de Benjamín, de Luis Carlos Carrera; considerándolas, dado que sus creadores pudieron lograr cintas de búsqueda tanto narrativa como técnica con bajos costos de producción, como ejemplos de mejoramiento del cine mexicano en crisis.

Resulta interesante que el proceso de renovación del cine nacional pueda darse a partir de las propuestas tanto de cineastas experimentados -como Jaime Humberto Hermosillo, que no se ha dejado intimidar por la crisis-, como de cineastas recién egresados de las dos escuelas de cine -como Luis Carlos Carrera (del CCC), que supo contar la historia adecuada a las posibilidades de la industria a la cual ingresaba-.

La experiencia de Hermosillo y Carrera pueden ser recuperadas por los directores que pretendan con sus realizaciones, formar parte del proceso de renovación, de ese "nuevo cine mexicano en potencia" y valoradas por aquellos que han perdido el interés en nuestro cine.

## **I. UNA VISION SOBRE LA CRISIS DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA MEXICANA (1976-1988)**

La crisis de la industria cinematográfica mexicana no es un fenómeno nuevo. Desde el final de la Segunda Guerra Mundial, el cine mexicano perdió los privilegios que le permitieron un lugar destacado durante el período bélico, y los años subsecuentes fueron difíciles para esta industria. La suerte de nuestro cine depende de las políticas sexenales, de la voluntad del Estado para que se desarrolle.

Durante el sexenio echeverrista (1970-1976) se abrieron las tradicionalmente puertas cerradas de los sindicatos, lo que permitió un alentador debut profesional de numerosos directores (Ripstein, Cazals, Leduc, Hermosillo y Fons entre otros); se inauguró el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) y la Cineteca Nacional, hubo muchos filmes interesantes. En conjunto había una política sustentada en el apoyo concreto a una producción de signo creativo autoral.

Emilio García Riera escribió en La Jornada (16 de octubre de 1984): "El cine mexicano vivió su mejor época, su momento culminante en la década pasada. Dígase lo que se diga, la gestión de Rodolfo Echeverría al frente del Banco Nacional Cinematográfico (BNC), de 1971 a 1976, con su virtual -y forzada, en buena medida- estatización del cine, se tradujo en el mayor grado de libertad y de respeto a la iniciativa creadora de que hayan disfrutado en este

país los cineastas, aunque una derecha y una izquierda hipotéticas, para decirlo con eufemismos, hayan coincidido en denigrarla."

"El cine nacional recuperaba su prestigio en el mundo y se le discutía en todos los centros de ebullición fílmica."<sup>1</sup> Se vivía una época de esperanza, que se vino abajo una vez que inició el periodo presidencial de José López Portillo con su hermana Margarita López Portillo al frente de la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía

#### 1.1. EL SEXENIO DE JOSE LOPEZ PORTILLO (1976-1982)

La labor de la Sra. Margarita López Portillo, antes censora fílmica, fue de desmantelamiento de todos los avances conseguidos en la gestión de su antecesor. "Para empezar -apunta Francisco Sánchez, en su libro Crónica antisolemne del cine mexicano-, declaró que la suya iba a ser 'una gestión de tutelaje', como si los cinematografistas mexicanos fueran niños o débiles mentales, y anunció que su meta eran las películas aptas para toda la familia. Lo primero que hizo fue rodearse de gente de teatro ¡para que la asesoraran en cuestiones de cine!."

Retiró el apoyo estatal a los nuevos directores, resucitó prejuicios morales, intentó cerrar la escuela de cine (CCC) en 1978, acabó con el Banco Nacional Cinematográfico, endeudó de por

---

<sup>1</sup> Sánchez, Francisco. Crónica antisolemne del cine mexicano, México 1989.

vida a la Compañía Operadora de Teatros (COTSA), hizo secuestrar y torturar a 20 funcionarios (Fernando Macotella, director de Cinematografía; Bosco Arochi, director de los Estudios Churubusco; Carlos Velo, cinematografista y exdirector del Centro de Producción de Cortometraje; entre otros) acusándolos falsamente de un fraude por 4,500 millones de pesos; luego se dijo que sólo era por 50 millones y finalmente se tuvo que excarcelar a los inculpados sin que se pudiera probar nada en su contra y sin esclarecer el supuesto fraude.

Margarita López Portillo trazó una política de producción cinematográfica que consistió básicamente en dos puntos fundamentales: "primero, importar cineastas para los proyectos de calidad y, segundo, poner el grueso de la producción autóctona en manos de la iniciativa privada."<sup>2</sup>

En cuanto al primer punto, la directora de Radio Televisión y Cinematografía (RTC) importó "con la idea de blanquear a nuestro prieto cine"<sup>3</sup>, al norteamericano Hall Bartlet, al soviético Serguéi Bondarchuk y al español Carlos Saura, obteniendo como resultado mucho dinero perdido y tres películas que desilusionaron: Los hijos de Sánchez (1978), de Bartlet, sobre la sociología de nuestra miseria; Campanas Rojas (1981), de Bondarchuk, sobre la vida del reportero John Reed y Antonieta (1982), de Carlos Saura, una

---

<sup>2</sup> *ibidem*

<sup>3</sup> *ibidem*

interpretación psicológica de los lugares comunes en torno a la inclinación mexicana por la muerte.

Respecto al segundo punto, este sexenio se caracterizó por el retorno de la iniciativa privada a la producción cinematográfica y el abandono casi total del Estado en este aspecto. Así la iniciativa privada acostumbrada a realizar películas a bajo costo, rápidamente recuperables y con un criterio pobre (en cuanto a la calidad), gozó a lo largo de la administración lopezportillista de grandes privilegios y ventajas. "Cine sencillo -se proclamaba-, sin complicaciones intelectuales que no interesan a nadie, apto para toda la familia y al alcance de todas las mentalidades. Es decir: churros."<sup>4</sup>

Así la mayoría de la producción se orienta al cine de ficheras y cómicos albureros, para enriquecer a directores como Víctor Manuel "Güero" Castro, Gilberto Martínez Solares o Miguel M. Delgado, este último, realizador de Las ficheras/Bellas de noche 2 (1976), cinta que dió nombre al género filmico por excelencia del lopezportillismo: el cine de ficheras, donde "todo cabía... sabiéndolo acomodar (sketches, encueres, albures, morcilla, muletillas con frases de publicidad televisiva)."<sup>5</sup>

Dadas las circunstancias, por la falta de perspectivas en la

---

<sup>4</sup> *Ibidem*

<sup>5</sup> Ayala Blanco, Jorge. La disolución del cine mexicano, México 1991.

industria, más que por verdadera vocación autonomista, se hizo mucho cine independiente en este sexenio. El caso de Jaime Humberto Hermosillo resulta ejemplar. Al ya no haber apoyo estatal, aún con el éxito taquillero de Amor libre (1978), cinta producida por Conacine, Hermosillo sabía que sólo conservaría su libertad creativa volviendo a realizar cine independiente. Así, aunque hubiera preferido filmar en condiciones industriales, Hermosillo realizó en forma independiente: Las apariencias engañan (1977-1978), María de mi corazón (1979) y Confidencias (1982). Ha sabido manifestarse por distintas vías de producción sin convertir a ninguna en indispensable. Se hace cine independiente cuando no se puede hacer del otro.

A principios del gobierno lopezportillista se anunció que, debido a la crisis económica de 1976, el Banco Nacional Cinematográfico no financiaría películas cuyo costo fuera superior a los siete millones de pesos, lo cual constituyó una limitante para los cineastas.

A fines de junio de 1977 se formó la Comisión Interna de Administración (CIDA) dependiente del Banco Nacional Cinematográfico, cuyo director general era Hiram García Borja. La CIDA se constituyó en un órgano asesor del director general en la toma de decisiones relacionadas con el programa de consolidación y planificación de la industria cinematográfica; pero a pesar de buscar la 'consolidación del cine nacional', las tres productoras

oficiales, Conacine y Conacite I y II, sufrieron un recorte de presupuesto y más tarde, en septiembre del mismo año, Margarita López Portillo anunciaría la desaparición de Conacite I, productora creada para la promoción y realización de películas entre el estado y los trabajadores, la cual se fusionaría con Conacine.

En febrero de 1978, se instaló formalmente el Grupo Interno de Asesoría para el Estudio de Proyectos Cinematográficos, integrado por autoridades estatales de la industria, que se encargaría de estudiar y evaluar los argumentos cinematográficos, de los proyectos fílmicos que se presentaran "conforme a criterios de calidad e intereses culturales y sociales"<sup>6</sup>, es decir, censurar previamente a todos los guiones cinematográficos.

En agosto de 1978 se anunció el retorno de los créditos del BNC a la iniciativa privada dentro del marco de la 'Alianza para la Producción', propuesto por el presidente López Portillo. Se señaló que serían bienvenidas las coproducciones con una fuente importante de divisas. Esto significó un viaje a Europa de Margarita López Portillo en los meses de septiembre y octubre de ese año con el fin de realizar intercambios fílmicos y convenios internacionales con instituciones de Italia, España, Polonia, Inglaterra y la Unión Soviética; se importaron directores, se intercambiaron cintas, se firmaron convenios de cooperación cinematográfica y acuerdos para

---

<sup>6</sup> Rossbach, Alma y Leticia Canel. "Política cinematográfica del sexenio de José López Portillo". Hojas de cine, México 1968.

realizar coproducciones.

Se recurre al talento extranjero por ambición de prestigio y porque, según la concepción de quienes manejan el cine, es muy difícil conseguir ese prestigio en un plano internacional con los devaluados valores locales.

El retorno de los créditos del BNC duró poco, el 24 de noviembre renunció su director y el 28 se anunció la liquidación del organismo financiero y se nombró como director liquidador del BNC a Servio Tulio Acuña, al mismo tiempo fueron sustituidos los directores de: Conacite, Estudios Churubusco, Centro de Producción de Cortometraje, Películas Mexicanas, Procinemex y Centro de Capacitación Cinematográfica. Solo fueron ratificados los directores de Conacine, Estudios América y Operadora de Teatros. El cambio de funcionarios frenó el desarrollo de la industria cinematográfica y mantuvo a los trabajadores del medio, cineastas, actores, técnicos, etc., en la inseguridad de su trabajo.

Para Margarita López Portillo, la disolución del Banco Nacional Cinematográfico permitiría "el desarrollo cuantitativo y cualitativo en la producción y exhibición cinematográfica a partir de 1979."<sup>7</sup>

La liquidación del Banco Nacional Cinematográfico ocurrió en

---

<sup>7</sup> *Ibidem.*

17 días, y sus funciones las absorbería RTC obteniendo el apoyo de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público para financiar las producciones.\* La nueva forma de coproducción entre el Estado y la iniciativa privada no sería a través de créditos sino de financiamiento en un 50% con servicios, no con dinero, es decir les prestaría los Estudios Churubusco, los foros y los laboratorios.

En 1979 la iniciativa privada avanzó en el terreno de la producción filmica y el Estado retrocedió. Ante la paralización estatal de la producción, los miembros de la sección 45 del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC), los productores privados y Margarita López Portillo firmaron un convenio, en mayo de 1979, por el cual el sindicato ponía a disposición de los productores tres alternativas de rodaje -cada uno con una dotación diferente de trabajadores- para que pudieran escoger la que más les conviniera a sus intereses.

En junio de ese mismo año, Margarita López Portillo ordenó la liquidación de gran parte del personal que laboraba en Conacine, Procinemex y Estudios Churubusco, comenzando con los directivos de las dos primeras empresas.

Esta situación provocó que la Sección de Directores del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC)

---

\* El cierre del BNC, ordenado por Margarita López Portillo en 1978, no pudo concretarse, aunque, por supuesto, el organismo dejó de ser el centro rector de la actividad filmica nacional, que era lo que se pretendía.

declararan, en julio de 1979, una Asamblea Permanente frente a la estatua del Ariel en los Estudios Churubusco, como una forma de protesta por la incertidumbre de sus fuentes de trabajo y por la "carencia de proyectos para realizar un cine digno."<sup>8</sup>

RTC anunció entonces la reanudación de la producción cinematográfica en los Estudios Churubusco, se prometió proteger a las cintas nacionales ante las importadas y aumentar el número de películas por filmar y exhibir las que estuvieran enlatadas desde dos años antes. Pero no sólo eso; en ese mismo mes, 20 funcionarios y exfuncionarios de las empresas estatales fueron detenidos por agentes de la Policía Judicial Federal acusados de fraude cometido en el sexenio echeverrista, las detenciones fueron arbitrarias y anticonstitucionales, se hicieron antes de levantar denuncia alguna.

Para sustituir a los funcionarios detenidos, Margarita López Portillo nombró a Francisco Marín, director de Cinematografía; a Benito Alazraki, director de Conacine y a Eduardo de la Bárcena, director de Estudios Churubusco.

En 1979 los productores privados continuaron filmando melodramas de mojados, historias de cabareteras y comedias blancas y en febrero de 1980, gracias a la bonanza que tenían debido al

---

<sup>8</sup> Rosbach, Alma y Leticia Canel. "Política cinematográfica del sexenio de José López Portillo", Mojas de cine, México 1988.

apoyo estatal, crearon su propia Unión de Crédito de la Producción Cinematográfica, S.A. de C.V., con un capital de 40 millones de pesos y créditos de hasta 400 millones de pesos, equivalentes al valor total de la realización de cintas en un año. Esta Unión supliría los créditos que antes otorgaba el BNC, pero sólo los daría a las empresas que demostraran tener solvencia económica.

La producción privada se intensificó, sobresaliendo Televisine, que producía comedias y melodramas para todo público. Continuaron, por otra parte, con gran éxito de taquilla, las cintas de ficheras. En contraparte las producciones oficiales se redujeron al mínimo; supuestamente había una política estricta de austeridad, mientras la directora de RTC viajaba por Europa para seguir firmando convenios de intercambio filmico y coproducciones. Nada más en la coproducción México-Unión Soviética en 1981 Campanas Rojas, México invirtió 30 millones de pesos, cuando al principio del sexenio se impuso un tope de 7 millones de pesos.

Como culminación a todos los problemas, el 24 de marzo de 1982 las instalaciones de la Cineteca Nacional (en los Estudios Churubusco) quedaron destruidas por un incendio imprudencial por falta de mantenimiento "provocando pérdidas de vidas humanas nunca declaradas (el fuego ocurrió en pleno funcionamiento de las salas) y culturales irrecuperables."<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> García, Gustavo. "El cine de Gobierno. La muerte de un burócrata", Intolerancia num. 7, México, noviembre-diciembre 1990.

El sexenio terminó en desastre, pero "Margarita López Portillo se permitió declarar: ...hasta ahora puedo decir que están resueltos los grandes obstáculos heredados del cine nacional... La cinematografía mexicana, dijo, está salvada."<sup>10</sup>

A pesar de todo, en este sexenio se hicieron algunas cintas estatales interesantes como: El lugar sin límites (1977) y Cadena perpetua (1978), de Arturo Ripstein; Los pequeños privilegios (1977) de Julián Pastor; Nafragio (1977) y Amor libre (1978), de Jaime Humberto Hermosillo; Llámenme Mike (1978), de Alfredo Gurrola; El año de la peste (1978), de Felipe Cazals; El infierno de todos tan temido (1979), de Sergio Olhovitch, estas películas entre algunas más se ven como excepciones, casos individuales.

Además de ser pocas las producciones que valen la pena, hay una política de exhibición discriminatoria para el cine nacional y en la que el cine estatal se lleva la peor parte. Se le asignan salas inadecuadas, no tienen promoción, o si la tienen es a destiempo o equivocada. Tomás Pérez Turrent se refiere a lo anterior como "una aparente paradoja: el Estado exhibidor sabotea al Estado productor. Las películas se exhiben tarde y mal, su costo, más los intereses acumulados por el tiempo en que permanecen sin exhibirse, nunca serán recuperados ni siquiera en una mínima parte. Así el Estado demuestra y se demuestra que la producción es

---

<sup>10</sup> Rossbach, Alma y Leticia Canel. "Política cinematográfica del sexenio de José López Portillo", Hojas de cine, México 1988.

un pésimo negocio y que debe quedar en manos del sector privado."<sup>11</sup>

Por lo que toca a las compañías privadas, la que más produjo en estos seis años fue Televisine, filial de Televisa (poderoso monopolio televisivo transnacional). Inició sus actividades precisamente en 1977 con uno de los mayores éxitos de taquilla en los últimos años: El Chanfle, con Roberto Gómez Bolaños 'Chespirito'. Todo parece favorecer a esta empresa. Su poder le permite un mejor trato en la exhibición, posee los recursos necesarios, sus propios cuadros artísticos y técnicos, fuerza política, además Televisine es la única empresa que cumplió su pacto con el Gobierno de hacer un 'cine familiar' y sin embargo, no repitieron el éxito de El Chanfle más que con Lagunilla mi barrio (1980), de Raúl Araiza.

---

<sup>11</sup> "Notas sobre el actual cine mexicano" Hojas de cine, México 1988.

## 1.2. EL SEXENIO DE MIGUEL DE LA MADRID HURTADO (1982-1988)

El gobierno de Miguel de la Madrid encontró a una industria cinematográfica desmantelada. Pero había gente optimista, que alentados por el hecho de que el nuevo mandatario era paisano y amigo del cineasta colimense Alberto Isaac, albergaban la esperanza de que Isaac se hiciera cargo del cine en el sexenio que empezaba y vinieran tiempos mejores. Sobre todo suponían que la Dirección de Radio, Televisión y Cinematografía iba a desaparecer.

¡Cuál fue la sorpresa! al enterarse unos días después de comenzar su gestión, que Miguel de la Madrid mantendría sin cambio RTC, salvo por su director, el desconocido Jesús Hernández Torres. En la Dirección General de Cinematografía se nombró a Alberto Isaac, con la promesa de que en breve se crearía un Instituto de Cine a su cargo y mientras tanto, Isaac se dedicó a autorizar la exhibición de todas las películas mexicanas que habían sido prohibidas en los últimos meses del sexenio precedente. Fernando Macotela (uno de los detenidos en 1979) regresó a la Dirección General de Cinematografía en sustitución de Alberto Isaac.

El 25 de marzo de 1983 se decretó la creación de el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE). La única solución para la situación crítica del cine que se le ocurrió al gobierno de Miguel de la Madrid fue crear otra entidad burocrática, que junto con los recién nacidos Institutos de Radio y Televisión, serían "los brazos

productivos, ejecutivos, mientras la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía permanecería como órgano administrativo."<sup>12</sup> El IMCINE no tendría facultades autónomas. "Estaba claro: no había voluntad política para estimular al cine. Empezaba así la época del desencanto."<sup>13</sup>

El propio Isaac estaba indignado y habló de inmediato con el presidente y con el secretario de Gobernación. Se le tranquilizó diciéndole que el texto del decreto era sólo formalidad y que él tenía libertad de hacer lo que quisiera con el cine, aunque antes debería llevarse a cabo un foro de consulta nacional para establecer la política cinematográfica a seguir.

El foro se realizó en mayo de 1983, pero las conclusiones a que llegaron gente importante del cine y del arte y cultura en general se olvidaron y nadie hizo nada. Isaac era bloqueado por las secretarías de Gobernación y de Programación y Presupuesto en sus intentos de poner en marcha planes para incrementar la producción. El Instituto Mexicano de Cinematografía no podía dar coherencia al caos en que se encontraba la producción estatal, e Isaac presentó su renuncia. No se la aceptaron, asegurándole que todo cambiaría. Pasaron juntas, plazos, y Alberto Isaac tuvo que esperar hasta noviembre de 1985 para que aceptaran su renuncia - aunque fue en enero de 1986 cuando lo sustituyó Enrique Soto

---

<sup>12</sup> García, Gustavo. "El cine de Gobierno. La muerte de un burócrata", Intolerancia num

<sup>13</sup> Sánchez, Francisco. Crónica antílope del cine mexicano, México 1989.

Izquierdo- debido a que "en la misma fecha en que el ministro de Gobernación, Manuel Bartlett, proclamaba la eficacia de la política gubernamental en materia de comunicación, Isaac declaró a la periodista Nadia Piamonte (Uno más uno, 27 de noviembre de 1985): "Nuestro país no tiene ninguna política de comunicación."<sup>14</sup>

Cada quien defendió su punto de vista respecto a esto: según Francisco Sánchez, en su libro Crónica antisolemne del cine mexicano, para Alberto Isaac fue un alivio que le asignaran un sucesor. Por su parte, Jorge Ayala Blanco argumenta, en su libro La condición del cine mexicano, que Isaac fue destituido en vista de su ineptitud. Moisés Viñas, en su Historia del cine mexicano, determinó que Alberto Isaac renunció a su cargo por problemas de autoridad con la empresa exhibidora del propio Estado (COTSA). Lo cierto es que Isaac cerró su paso por IMCINE dirigiendo la filmación de Mariana Mariana (1987).

Entre las películas que la administración de Isaac produjo, se cuentan: El corazón de la noche (1983), de Jaime Humberto Hermosillo; Mexicano...tu puedes (1984), de José Estrada; El otro (1984) y El imperio de la fortuna (1985), de Arturo Ripstein; y Los motivos de Luz (1985), de Felipe Cazals, entre otras.

En un esfuerzo por fomentar la producción, en 1985 se llevó a cabo el "Tercer Concurso de Cine Experimental". De 24 proyectos

---

<sup>14</sup> *Ibidem*

aceptados, sólo se filmaron 10 para presentarse al concurso y únicamente surgieron con solidez Alberto Cortés con El amor a la vuelta de la esquina (primer lugar) y Diego López con Crónica de familia (segundo lugar), ambos egresados del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC). En un segundo plano Arturo Velasco con La banda de los Panchitos (tercer lugar).

Otras películas rodadas en esa época por grupos independientes, compañías privadas, equipos universitarios, fueron: ¡Los encontraremos! (1983), de Salvador Díaz, un documental sobre los desaparecidos políticos; Frida (1983), de Paul Leduc; Elvira Luz Cruz, Pena máxima (1983), de Dana Rotberg y Ana Diez Díaz; Doña Herlinda y su hijo (1984), de Jaime Humberto Hermosillo, entre otras.

En el cine comercial el taquillazo fue Lola la trailera (1983) de Raúl Fernández.

Al recibir el nombramiento como nuevo director del IMCINE, Enrique Soto Izquierdo, exdiputado por Chihuahua, manifestó a la prensa que no sabía nada de cine. "Añadió -según se pudo leer en La Jornada (20 de febrero de 1986)-, que sus películas mexicanas favoritas eran Viento Negro de Servando González y Nazarín ¡de Sergio Olhovich!. Evidentemente no sabía nada de cine."<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Ibidem

Soto Izquierdo fijó su postura ante el séptimo arte con estas palabras: "La realidad es de una riqueza infinita, que no podemos anular ni negar. Pero en las películas producidas por el Estado buscaremos una presencia mayor de aspectos y conductas positivas, que coincidan en lo esencial con los postulados de una sociedad libre y democrática...No fomentaremos la violencia, ni las desviaciones conductuales, ni buscaremos el mercado fácil del sensacionalismo cinematográfico. Queremos hacer cine para todos, y por lo tanto preferiremos hacer un cine que puedan ver y oír todos, y mejor si es todos juntos, la familia reunida."<sup>16</sup>

Salió un cineasta y entró a la dirección del Instituto un administrador político que congeló casi todos los proyectos de producción iniciados por el IMCINE. Y quizá como ningún proyecto llenaba sus expectativas, el Instituto de Cine produjo en forma cabal, durante la gestión de Soto Izquierdo, sólo cuatro películas, dos de ellas programadas desde la etapa de Alberto Isaac: Mariana Mariana (1987), basada en la adaptación que hiciera Vicente Leñero de la novela de José Emilio Pacheco "Las batallas en el desierto" y dirigida por el mismo Alberto Isaac y Esperanza (1986-1988), una ambiciosa coproducción entre México y la Unión Soviética que dirigió Sergio Olhovich; mientras que El último tunel y El jinete de la divina providencia fueron proyectos de Soto Izquierdo.

---

<sup>16</sup> *Ibidem*

De lo apoyado por Soto Izquierdo, la película más ambiciosa fue El último tunel (1986-1987), de Servando González. Después de hacer pública su preferencia por Viento Negro, del mismo director, decidió filmar con 20 años de retraso su continuación, hasta con el mismo protagonista (David Reynoso). Para Jorge Ayala Blanco "El último tunel resume toda una política sexenal respecto al cine: favoritismos, demagogia gris, humillación consentida, reptilismo menesteroso...El último tunel tiene el maloriado privilegio de ser el perfecto exponente fílmico del sexenio delamadridista, el sexenio de la cruenta crisis económica, el sexenio del caos oscilante, el sexenio de la renovación inmoral, el sexenio del narcotráfico institucionalizado, el sexenio de la monumental atonía, el sexenio de la falsa epopeya inflacionaria, el sexenio de la 'gubernalidad menguada y arrinconada', el sexenio del autoritarismo como don celestial del macho desentendido. En efecto, todas las esperanzas sexenales se fueron por un túnel sin salida, el último tunel del sistema."<sup>17</sup>

Por otra parte, Soto Izquierdo decidió que la inactiva empresa Conacite II produjera El jinete de la Divina Providencia, en 1988, dirigida por Oscar Blancarte, sobre las aventuras de un bandido generoso de Sinaloa, estilo Robin Hood.

Todas las políticas y los programas de Estado por revitalizar la industria fílmica fracasaron rotundamente. El Estado implantó,

---

<sup>17</sup> Ayala Blanco, Jorge. La disolvenca del cine mexicano, México 1991.

en octubre de 1986, el Plan de Renovación Cinematográfica con los siguientes objetivos: mejorar las salas de exhibición y hacer respetar el artículo 2, fracción XII, de la Ley de la Industria Cinematográfica que impone a los exhibidores la proyección del 50% de sus funciones con cine mexicano. Pero la situación continuó igual, para lo único que sirvió esta medida fue para liberar los precios de entradas a los cines.

Mientras tanto, los directores se organizaron para promover proyectos filmicos y crearon el Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica y el Grupo de Apoyo al Cine Mexicano (GACIM). Para el Fondo, la idea era tener al gobierno como un agente promotor y coproductor minoritario y multiplicar a los inversionistas; lo anterior dió resultados como el primer largometraje industrial de Alejandro Pelayo: Días difíciles, en 1987. El Fondo agrupaba a directores muy cercanos al gobierno como Ripstein, Cazals y Pastor y "quienes se acercaran a él tendrían más posibilidades de filmar que los del Grupo (GACIM), miembros del cine universitario o independiente (Lilian Lieberman, Velasco, Blancarte, Miguel Barbachano, Reyes Bercini)."<sup>18</sup> Algunas películas, producto de la relación del Fondo con IMCINE, fueron El secreto de Romelia (1988), de Busi Cortés, egresada del CCC; El costo de la vida (1988), de Rafael Montero, egresado del CUEC y Esperanza (1986-1988) de Sergio Olhovich.

---

<sup>18</sup> García, Gustavo. "El cine de Gobierno. La muerte de un burócrata", Intolerancia Num. 7, México 1990.

El gobierno fracasó como productor; Soto Izquierdo no dió seguimiento a los concursos de cine experimental; canceló el proyecto Alvar Núñez Cabeza de Vaca, que Nicolás Echevarría preparaba desde 1983; también suspendió el rodaje, un día antes de iniciarse, de Mentiras piadosas, porque a última hora se dió cuenta de que el guión tenía muchas malas palabras, de cualquier manera Arturo Ripstein logró filmarla, en 1988, porque contó con el apoyo del titular de RTC y del presidente de la República.

Por su parte, la producción privada había agotado el ciclo de ficheras y ahora se refugiaban en un subgénero que surge de la fusión entre las ficheras y las comedias de barrio, teniendo como elemento central el albur. En lugar de muchachonas rodeadas de cómicos, el papel se invirtió y entonces los cómicos eran rodeados de muchachonas. El campeón indiscutible de este tipo de cine es Víctor Manuel "Güero" Castro y el comediante más taquillero en este periodo: Alfonso Zayas.

Otra tendencia en el cine comercial es la acción con diversas variantes: el cine de mojados, narcotraficantes, contrabando. Algunas películas tratan de abordar los problemas del emigrante clandestino en la frontera norte, pero terminan dejándose llevar por una visión melodramática, como en El carro de la muerte (1985), de Jesús Marín. Este tipo de cine estaba destinado a los inmigrantes latinoamericanos residentes en Estados Unidos, un público cautivo que aceptaba cualquier cosa. Desgraciadamente,

para los productores, la ley migratoria Simpson-Rodino les arruinó el negocio, pues dentro de los cines en que se exhibían películas mexicanas, la policía estadounidense apresó a muchos braceros sin papeles que fueron deportados rápidamente. No obstante, los empresarios del cine, ante esta eventualidad, inventan una fórmula: la producción de **videohomes** y la transferencia de cintas mexicanas a video. Pero después de unos años la fiebre del **videohome** terminó por cansar al público, pues se hicieron productos muy malos. Lo mismo sucedió con las películas comerciales que ante su pobre calidad, cada vez fueron menos aceptadas.

La comedia blanca está representada por una cinta de la mujer orquesta, María Elena Velasco 'La india María', escritora, productora, intérprete y directora de Ni de aquí ni de allá, la película más taquillera del cine mexicano en 1988 y posteriormente recirculada hasta en salas de público infantil.

Como consecuencia de la pésima calidad de las cintas mexicanas, se pierden casi todos los mercados en el extranjero. Los capitalistas del cine se dedicaron a hacer películas de inversión mínima y pobre calidad para públicos de bajos niveles culturales. Las películas comerciales fueron productos repetitivos basados en fórmulas mercantiles muy gastadas, que tenían como único objetivo la recuperación máxima de utilidades.

Además, la industria cinematográfica sucumbió ante los terribles efectos de la acción desmedida de la censura que impidió la libre manifestación de las ideas de los cineastas; la participación gangsteril de los sindicatos; la crisis económica del país que hizo cada vez más difíciles los deseos de los inversionistas de realizar producciones cinematográficas, debido a sus altos costos; los graves problemas derivados en los procesos de exhibición y distribución que ocasionaron el enlatamiento de más de un centenar de cintas cada año; y el otorgamiento de un mayor tiempo de pantalla a las películas extranjeras; así como la absoluta falta de apoyo del Estado al cine nacional.

La irrupción del video representó una pesada carga para el cine mexicano. En un principio, los cineastas no aceptaron este nuevo medio, ante el temor de que desplazara al cine; sin embargo, el video abrió nuevas fuentes de trabajo y éstos finalmente cedieron.

Debido a que la situación económica y política del país actúan directamente sobre el fenómeno cinematográfico, Francisco Sánchez infiere que "el cine mexicano sólo superará su crisis cuando el país supere la suya propia. Si todo México está pasando por una hora difícil, ¿por qué el cine nacional habría de ser la excepción?".<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Sánchez, Francisco. Crónica antisolemn del cine mexicano, México 1989.

## **II. RENOVACION DEL CINE MEXICANO**

### **2.1. CINE ACTUAL**

Al iniciarse la gestión de Carlos Salinas de Gortari, en diciembre de 1988, imperaba la inestabilidad administrativa; las renunciaciones y cambios en la burocracia cinematográfica estaban a la orden del día: Fernando Macotela dejaba, en diciembre de 1988, la dirección de cinematografía para administrar los últimos meses de Conacine. En su lugar quedó la licenciada en Historia Mercedes Certucha Llano. La Dirección de Radio Televisión y Cinematografía (RTC) era asignada a Oscar Levin Coppel; ninguno de los nuevos funcionarios tenía relación previa con los medios de comunicación.

En noviembre de 1989, Levin Coppel renunció a RTC para ocupar una delegación del Distrito Federal y lo sustituyó Javier Nájera Torres, quien sólo duraría en el puesto hasta junio de 1991, cuando entró Jorge Medina Viedas.

Al principio del presente sexenio se creó por decreto, el Consejo Nacional para la cultura y las Artes (CNCA), dirigido por

Víctor Flores Olea,\* desde entonces, el IMCINE, ahora bajo la dirección de Ignacio Durán Loera, depende del Consejo, en lugar de RTC.

En marzo de 1990, Ignacio Durán Loera anunció la liquidación de las empresas productoras gubernamentales Conacine y Conacite II, de la promotora de las películas de estas empresas, Publicidad Cuauhtémoc, las distribuidoras Continental de Películas y Películas Mexicanas (encargada de exportar el cine mexicano). IMCINE absorbía las funciones de todas esas empresas. Quedaba en estudio la venta de la cadena de exhibición Compañía Operadora de Teatros, S.A. (COTSA), lo cual ahora es casi un hecho.

En junio de 1990, el guionista de Rojito amanecer, Xavier Robles, uno de los favoritos del cine gubernamental, se quejó ante la Sociedad General de Escritores de México (SOGEM), porque la censura se había tardado en autorizar la película. Robles hizo un escándalo público en la Cineteca y, aunque después pedía perdón a Certucha por su numerito, "Rojito amanecer (de Jorge Fons) se estrenó como la obra cumbre del cine nacional, con apoyo de COTSA, promoción en Televisa y Radio Educación, etc."<sup>1</sup> Todo esto precipitó la caída de la directora de la Cineteca, en agosto, Mercedes

---

\* Víctor Flores Olea dejó la dirección del CNCA el 27 de marzo de 1991 para ocupar el puesto de asesor político de la Presidencia de la República; el nuevo titular del Consejo es Rafael Tovar y Teresa, antes director del Instituto Nacional de Bellas Artes.

<sup>1</sup> "Estado de Sitio", Intolerancia num. 7, México 1990.

Cinematografía es ahora Guadalupe Ferrer Andrade.

A pesar de todo, es indudable que en lo que va del sexenio, el IMCINE ha funcionado mejor que durante el lopezportillismo y el delamadridismo, seguramente por intereses particulares y no por el cine mismo, pero los dirigentes han hecho lo posible porque el cine nacional salga del bache.

De noviembre de 1990 a enero de 1991 se llevó a cabo la exposición 'Re-visión del Cine Mexicano' en el Palacio de Bellas Artes, organizado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, el Instituto Mexicano de Cinematografía, el Instituto Nacional de Bellas Artes y la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas. Fue un proyecto ambicioso y derrochador, que pretendió revisar al cine mexicano por medio de fotografías -en su mayor parte-, material plástico, literatura y proyección de películas, "para contribuir a la mayor divulgación y el aquilatamiento de sus valores estéticos...El reconocimiento a la trayectoria plástica del cine servirá -decían los organizadores- de estímulo para una nueva generación decidida a elevar la producción de calidad de la industria."<sup>2</sup>

Además de la exposición en Bellas Artes, hubo otras alternativas en diferentes Casas de Cultura del Distrito Federal,

---

<sup>2</sup> Artes de México, Re-visión del Cine Mexicano, edición especial, México 1990.

en la Alameda Central, Instituto Mexicano del Petróleo y en algunas estaciones del Sistema de Transporte Colectivo Metro, donde se presentaron carteles, fotomontajes, litografías y stills de películas y actores de cine mexicano. Ni las exposiciones alternativas, ni la magna en el Palacio de Bellas Artes tuvieron la respuesta extraordinaria que se esperaba del público.

Del 21 al 27 de junio de 1991, tuvo lugar la semana 'Hoy en el Cine Mexicano' en el cine Latino, integrada por películas realizadas en 1990: Bandidos, de Luis Estrada; La tarea, de Jaime Humberto Hermosillo; Ciudad de ciegos, de Alberto Cortés; Cómodas mensualidades, de Julián Pastor; Cabeza de Vaca, de Nicolás Echevarría (por fin, después de ser planeada desde 1983); La mujer de Benjamín, de Carlos Carrera y Danzón, de María Novaro, producidas\* y distribuidas por IMCINE, a excepción de La tarea.

El motivo del ciclo fue presentar los esfuerzos y productos de las nuevas generaciones de cineastas mexicanos que, junto con los ya consolidados, abrieron la década de los noventa con novedosas y variadas propuestas temáticas, técnicas y artísticas.

A diferencia de 'Re-visión del Cine Mexicano', la semana 'Hoy en el Cine Mexicano' sí tuvo muy buena aceptación. La mayoría del público gustó de las películas proyectadas -según encuestas

---

\* A partir de la dirección de Durán Loera, el IMCINE ya no produce íntegramente ninguna película; ahora su política es aportar hasta un 50% de la producción y para que se acepte un proyecto, éste debe tener ya coproductores asegurados.

realizadas después de las funciones-, las que menos gustaron fueron: Bandidos y Ciudad de ciegos.

Ahora se prepara para el 19 al 26 de marzo de 1992, la 'Segunda Semana del Cine Mexicano', igualmente en el cine Latino, con cintas realizadas en 1991, tanto por el Estado, como por productoras independientes: Modelo antiguo, de Raúl Araiza; Playa azul, de Alfredo Joskowicz; Mi querido Tom Mix, de Carlos García Agraz; Sólo con tu pareja, de Alfonso Cuarón; Como agua para chocolate, de Alfonso Arau; Serpientes y escaleras, de Busi Cortés; Gertrudis Bocanegra, de Ernesto Medina y Anoche soñe contigo, de Marisa Sistach.

El Instituto también ha organizado actividades académicas: dos talleres de crítica de cine, uno al final de 1991 y otro al inicio de 1992 (con duración de tres meses cada uno) y concursos que fomentan el interés por nuestro cine, en 1991: Primer Concurso Nacional de Crítica Cinematográfica y Primer Concurso de Tesis sobre el quehacer cinematográfico nacional; en 1992: Segundo Concurso Nacional de Crítica Cinematográfica.

Pese a todo, las películas taquilleras siguen siendo las realizadas bajo las mismas fórmulas que los sexenios anteriores; filmes que aprovechan a los ídolos de la música popular como Escápate conmigo, con Lucerito y Manuel Mijares y Sabor a mí, con José José, sobre la vida del compositor Alvaro Carrillo, ambas de

1988, dirigidas por René Cardona hijo; Pelo suelto (1991), de Pedro Galindo III, con Gloria Trevi; Soy libre (1992), de Juan Antonio de la Riva, con Yuri. Comedias dizque eróticas, como Las calenturas de Juan Camaney (1988), de Tood y películas sin trama ni relato como La risa en vacaciones (1989), de René Cardona hijo. Jorge Ayala Blanco se refiere a esta última como "la eliminación de toda estructura dramática o siquiera secuencial, la victoria del más vacilante cine aleatorio creyéndose vacilador."<sup>3</sup>

Salvo la cinta de Tood, las demás fueron distribuidas por Videocine, con una insistente publicidad televisiva, lo cual explica su éxito en taquilla, pero ¿qué pasaría si Videocine tuviera que pagar todo ese tiempo de televisión? (al que ninguna otra distribuidora tiene acceso).

Sorprendentemente en 1990, Rojo amanecer fue una película taquillera, ayudada por su tema, la matanza de Tlatelolco, asunto que marcó a varias generaciones y atrajo incluso a jóvenes que sólo conocen los hechos por referencias, y por las denuncias del guionista Xavier Robles, por conseguir la autorización de la cinta, que causaron polémicas periodísticas que sirvieron como publicidad. Rojo amanecer abrió las puertas para que el público malinchista, que se ufanaba de no ver cine mexicano, y el desilusionado por las producciones anteriores, se acercara de nuevo al cine nacional.

---

<sup>3</sup> Ayala Blanco, Jorge. La disolución del cine mexicano, México 1991.

Después ya no era sólo Rojito amanecer, ya se hablaba de Lola (1989, María Novaro), Cabeza de Vaca, Danzón, La mujer de Benjamín, La tarea como integrantes de una nueva etapa del cine nacional: 'La renovación del cine mexicano', 'Nuevo cine mexicano', 'Renacimiento del cine mexicano', cada quien nombrándolo de diferente manera. Pero nuevo cine mexicano hubo en los setenta, el cine de Cazals, Ripstein, Hermosillo, cine de autor. En dicha etapa surgieron directores. Ahora no sólo han surgido directores, sino fotógrafos, guionistas, sonidistas, editores, ambientadores, la mayoría egresados de las escuelas de cine; así "el nuevo cine de los noventa es un cine de especialistas en todas las ramas creativas en la producción de cine"<sup>4</sup>, por lo tanto tiene un mejor nivel técnico, el cine se está haciendo como debe hacerse. Así mismo, hay un cambio en las temáticas, hay heterogeneidad de contenidos, pero se unifican en la búsqueda de un cine nacional, con argumentos muy nuestros, que el público se identifique con ellos y que, además, al ser el reflejo de nuestra realidad, puedan ser entendidos en el extranjero.

Para Jorge Ayala Blanco, la situación que vive el cine mexicano actualmente es de disolvencia, como un signo de regeneración. "Un viejo cine desaparece para ser sustituido por uno nuevo que apenas comienza a precisarse, pero cuyos logros pueden alcanzar ya (¿por qué no?) altas intensidades, al nivel de nuestro

---

<sup>4</sup> Entrevista a Gustavo Montiel (ver anexo 2).

teatro actual, de nuestra novela actual, de nuestra poesía actual...He aquí la disolvenencia como un cruel espectáculo del ciclo biológico: una nueva generación de realizadores siempre desplazando a los mayores."<sup>5</sup>

Los que creen en la renovación del cine mexicano están esperanzados en que el apoyo que el Estado ha dado al cine en lo que va del sexenio se prolongue a los que siguen. Otros se mantienen escépticos ante la posibilidad de que el cine nacional salga de su crisis; pero no se puede salir de ella por arte de magia, todo requiere un proceso y las películas antes mencionadas son parte del proceso. No se hable de nuevo cine mexicano como un hecho, quizá sería mejor decir que la cinematografía nacional está en 'proceso de renovación', que hay un 'nuevo cine en potencia'.

---

<sup>5</sup> Ayala Blanco Jorge. La disolvenencia del cine mexicano, México 1991.

## **2.2. FACTORES QUE INFLUYEN EN LA REALIZACION DE PELICULAS DE CALIDAD**

Para que una película exista, es necesaria la participación de mucha gente ya que si bien el cine es una forma artística individual, creación de un director, también es una agrupación colectiva que involucra a personas de diferentes especialidades y conocimientos, que incluye diversos procesos y etapas, desde la producción, hasta la distribución y exhibición.

Cada proceso en la realización de un filme requiere dedicación y cumplirse adecuadamente para que el conjunto de la producción sea satisfactorio; si una parte falla demerita el valor final de la cinta. Es por ello la importancia de que actualmente surjan de las escuelas de cine no sólo nuevos directores, sino gente especialista en cada una de las ramas de la producción cinematográfica.

Dado que el proceso de realización de una película es muy amplio, sólo se esbozarán aquellos factores más significativos que lo determinan.

### 2.2.1. PREPRODUCCION

La producción cinematográfica se puede dividir en tres etapas: preproducción, producción y postproducción, cada una de ellas consta de varias actividades. La etapa de la preproducción se inicia con una idea que se sintetiza en un argumento y se desarrolla en un guión. El guión debe ser la historia narrada, visualizada, dialogada, con la descripción de personajes y lugares. El guionista debe traducir las abstracciones en instrucciones, con una escritura clara y precisa. "A través de la lectura de un guión cinematográfico se puede ver la película del mismo modo que con leer una partitura musical se puede oír la música, pero falta ejecutarla."<sup>6</sup>

Con un guión sólido, que desarrolla a sus personajes, con una estructura dramática bien desarrollada y que mantenga el interés en la historia, una parte importante de la labor cinematográfica está resuelta. "Se dice que es más fácil que un mal director haga una buena película a partir de un buen guión, a que un buen director haga lo mismo con uno malo."<sup>7</sup>

Una vez que el guión ha sido aprobado por el productor y que cuenta con el financiamiento necesario para producirlo se procede a contratar al personal, desde el director hasta el **staff** técnico; el número de personas que se contrata depende de los requerimientos

---

<sup>6</sup> Martínez Merling, Raúl y Francisco A. GomezJara. Praxis Cinematográfica. Teoría y técnica, México 1988.

<sup>7</sup> García Tsao, Leonardo. Como acercarse al cine, México 1989.

a contratar al personal, desde el director hasta el **staff** técnico; el número de personas que se contrata depende de los requerimientos del mismo guión y de los recursos económicos con que se cuenta.

El productor y el director coordinan la búsqueda de locaciones, el diseño y construcción de los **sets**<sup>\*</sup>, la escenografía, los decorados, el vestuario, el maquillaje, la utilería; el ambientador también tiene mucho que ver aquí ya que de todo esto depende la unidad visual de una película, una buena ambientación, verosimilitud.

Algo que ya no es muy practicado, pero que es muy importante para una buena creación cinematográfica, son los ensayos de los actores con el director, hacer lecturas del guión, análisis de personajes, etc. Un reparto bien escogido es básico para que la historia que se cuente sea creída por los espectadores; el buen cine está hecho con actores, no con figuras -por más que ensayen-.

---

\* El elevado costo que implica filmar en foros, con escenografías diseñadas especialmente, ha provocado que sea más frecuente filmar en locaciones.

### 2.2.2. PRODUCCION

El trabajo realizado durante la preproducción se conjunta en la producción, que es la filmación misma, donde, por supuesto, el director es de vital importancia; en él recae la responsabilidad creativa de una cinta, "va construyendo en imágenes la historia cinematográfica preconcebida en el guión."<sup>8</sup> Si una producción cuenta con un argumento interesante, técnicos y actores competentes, pero un director sin pretensiones, todo se viene abajo. No cualquiera sabe dirigir; el salir de una escuela de cine no es garantía, se necesita tener visión de lo que se quiere plasmar en un filme; entre otras cosas, debe saber guiar a sus actores para crear a los personajes; cada cineasta tiene su método, su estilo, pero debe estar seguro de lo que desea de cada persona que interviene en la realización de su película.

Para Leonardo García Tsao, la labor de un director "requiere el don de mando de un general de división, la perspicacia de un terapeuta de grupo y la habilidad manipuladora de un político. Si encima de tales atributos el director posee una visión y estilo propios, estaremos en presencia de un artista."<sup>9</sup>

El director de fotografía es el responsable de la calidad de las imágenes, establece la iluminación correcta por medio del

---

<sup>8</sup> Martínez Merling, Raúl y Francisco A. Gomezjara. Praxis Cinematográfica. Teoría y técnica, México 1988.

<sup>9</sup> García Tsao, Leonardo. Cómo acercarse al cine, México 1989.

manejo técnico de la cámara y lleva a cabo las ideas creativas visuales del director (encuadres, exposición, movimientos de cámara, etc.). Aunque algunos fotógrafos no lo consideran necesario, es muy importante que conozcan el guión, ya que de nada sirve una fotografía muy bonita si no corresponde a los requerimientos dramáticos de la historia, ya que "cada imagen, consecuencia de un encuadre, posición y movimiento de cámara, es una idea concreta que yuxtapuesta con varias más forman una historia."<sup>10</sup>

Un aspecto técnico en el que el cine mexicano se ha quedado rezagado es el sonido, en donde intervienen ingenieros de grabación, microfonistas, encargados de los efectos sonoros, etc., que se ocupan de que la banda sonora sea tan efectiva como la de las imágenes.

Dado que el rodaje de una película se hace de manera interrumpida y, por lo general, sin seguir el orden establecido en el guión (para aprovechar locaciones, por ejemplo), es indispensable contar con un continuista, encargado de cuidar la semejanza del guión con lo filmado, la continuidad visual, de tiempo, espacio y auditiva entre escenas.

---

<sup>10</sup> Martínez Merling, Raúl y Francisco A. Gómez Jara. Práxis Cinematográfica, Teoría y técnica, México 1988.

### 2.2.3. POSTPRODUCCION

Una vez concluida la filmación comienza el trabajo de montaje o edición, que para algunos cineastas es la parte realmente creadora del cine y para otros, la creatividad se ha llevado a cabo en la filmación y la edición sólo es el proceso de acabado. Hay diversos tipos de montaje (lineal continuo, condensado, paralelo, etc.), pero lo que debe predominar es el ritmo y el tiempo; el montaje no es sólo seleccionar imágenes, cortar y pegar. Eisenstein define el montaje como "un proceso de yuxtaposición de imágenes cualitativamente diferentes entre sí que generan una imagen superior, es decir un concepto nuevo."<sup>11</sup>

La labor del editor es, entonces, ordenar lo filmado "de acuerdo con una progresión dramática, quitar lo que sobra y conferir a la estructura narrativa un ritmo adecuado"<sup>12</sup> de acuerdo al guión preconcebido y a las recomendaciones del director.

Pero no sólo se trabaja la imagen, también se edita el sonido según las pistas sonoras que se tengan (sonido directo, doblaje, sonidos incidentales, sonidos ambientales y música) y finalmente se sincroniza imagen y sonido y se hacen las correcciones de color hasta donde sea posible.

---

<sup>11</sup> Eisenstein. El sentido del cine, México 1978.

<sup>12</sup> García Tsao, Leonardo. Cómo acercarse al cine, México 1989.

El montaje da al realizador muchas posibilidades para mejorar su producto, pero ni el mejor editor puede 'administrarle primeros auxilios' a un material filmado inservible.

#### 2.2.4. DISTRIBUCION, DIFUSION Y EXHIBICION

Para que una obra cinematográfica tenga una existencia real debe tener contacto con quienes supuestamente está dirigida; para tal fin, tiene que pasar por tres etapas complicadas, costosas y relacionadas una con la otra: distribución, difusión y exhibición. Las películas son adquiridas por una compañía distribuidora que se encarga de su explotación comercial, la cual no incluye solamente el territorio nacional; una cinta que participa en festivales internacionales y que se vende a otros países habla bien de su distribuidora.

El proceso de distribución "adquiere la concesión ilimitada de los derechos de explotación de una película, cediendo por su parte a los cines el derecho de proyección mediante el cobro de un alquiler, el cual está directamente relacionado con el gusto del público quien, salvo necesidades de programación, define el tiempo que ha de durar en cartelera una película."<sup>13</sup>

Así, el sostenimiento de una película en exhibición depende del público; pero la afluencia de éste a los cines depende en gran

---

<sup>13</sup> Arduiza Valderr, Virgilio. Legislación cinematográfica mexicana, México, 1983.

medida de la publicidad que la misma compañía distribuidora le de a su producto. Es necesario hacer uso de todos los medios masivos de comunicación a que se tenga acceso para que la difusión de un filme sea satisfactoria y se refleje en taquilla.

Por otra parte, la Ley de la Industria Cinematográfica, en su artículo 2, fracción XII, impone a los exhibidores la proyección de un 50% de sus funciones con cine mexicano, lo cual debe aplicarse para que la producción nacional sea apreciada por el público.

Además, para que una película sea disfrutada por los espectadores no basta que esté bien hecha, hace falta una buena exhibición, cines en buenas condiciones tanto del inmueble como de las instalaciones (proyectores, sonido, copia que se proyecta) que hacen posible que lo que se exhibe sea fiel a lo creado.

#### **2.2.5. RECURSOS ECONOMICOS**

Sin duda los recursos económicos son muy importantes para la realización de una película; el cine es una industria que requiere mucho dinero, que debe ser redituable. Sin embargo, la calidad de una película no debe estar en función del dinero que se invierta, sino de la creatividad y buen gusto de quienes la hacen. Los recursos económicos no deben ser determinantes.

### III. CASOS CONCRETOS

#### 3.1. LA MUJER DE BENJAMIN

Calles vacías, paredes deterioradas, un pueblo cualquiera en donde lo único que pasa son camiones, es el escenario de La mujer de Benjamín, primer largometraje del director Carlos Carrera. Una vida monótona es el común denominador de los personajes de la historia; Benjamín (Eduardo López Rojas) es un gordo cincuentón, considerado el tonto del pueblo, vive con su hermana Micaela (Malena Doria) que lo trata como un niño, cada uno está enamorado, ella del padre Paulino (Juan Carlos Colombo) y él de Natividad (Arcelia Ramírez), una adolescente reprimida por su madre (Ana Bertha Espin) que se aburre en su casa y sueña con recorrer el mundo haciendo escala en el camión de carga que conduce Leandro (Eduardo Palomo), quien la corteja.

Animado por sus amigos, Benjamín se roba a Natividad y la lleva a su casa con la esperanza de seducirla. La muchacha empieza a dominar la situación aprovechándose de la devoción de Benjamín y las confidencias de Micaela; prefiere ser la reina en casa ajena que regresar con su mamá a la propia.

Leandro quiere recuperar a Natividad y desata un episodio violento que determina el destino de ella y la restauración de la imagen de Benjamín ante el pueblo.

Carrera pertenece a la nueva generación de directores -Luis Estrada, Busi Cortés, Alfonso Cuarón, Alberto Cortés, María Novaro, Marisa Sistach-, es egresado del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) y La mujer de Benjamín constituye su primer trabajo a nivel profesional en el cine.

Antes de La mujer de Benjamín, Carlos Carrera, nacido en el Distrito Federal en 1962, había llamado la atención con algunos de sus cortos animados: El hijo pródigo (1984), donde narra la historia de un feto aburrido que decide escaparse del vientre de su madre y dar un viaje por la ciudad, acabando en un frasco de formol en una escuela de monjas; Malaverba nunca muere (1988), sobre un personaje que se enfrenta a la agresividad citadina, premiado como la mejor película iberoamericana en el 30 Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao, España en 1989 y mejor película de animación en el Festival de las Grandes Escuelas de Cine del Mundo en Montreal, Canadá, en 1990 y Amada (1988), su corto preferido, es una metáfora de las relaciones amorosas a partir de contar lo que una anciana recuerda de su vida en pareja, participante en la Sección Informativa del Festival de Bilbao, España en 1988.

A partir de que el CCC produjo la cinta El secreto de Romelia de Busi Cortés en 1988, el IMCINE decidió promover el proyecto "Operas Primas" de esta escuela, que tiene como objetivo hacer debutar profesionalmente a un nuevo director cada año, egresado del

CCC, para que con un proyecto escolar y a la vez profesional complete su formación y que se obtenga un producto con calidad a nivel industrial.

El proyecto consiste en un concurso de guiones y diseños de producción que incluyan presupuestos, lugar donde se filmaría, posibles locaciones y elenco probable. La selección es hecha por un comité integrado por gente de los Estudios Churubusco, del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, del IMCINE y del CCC.\* Se elige el mejor proyecto de acuerdo a su interés temático, la factibilidad en términos económicos y que sea adecuado para la escuela en cuanto a la participación de alumnos en el trabajo profesional y que se produzca con los elementos y los recursos que el CCC tiene. Así se garantiza una producción de presupuesto muy bajo, una inversión mínima y un máximo interés creativo de los alumnos.

Cuando Carlos Carrera ganó el Concurso de Operas Primas 1990 ya tenía avanzado gran parte del proceso para comenzar la realización; su primer colaborador fue Ignacio Ortiz, con quien trabajó en el último tratamiento del guión (Carrera había hecho dos guiones completamente diferentes con los mismos personajes) a partir de los personajes que se tenían planteados; ya se había hablado con el fotógrafo Xavier Pérez Grobet, egresado también del

---

\* El comité de selección de óperas primas de ese año estuvo integrado por: Lic. Ignacio Durán Loera, Ing. Marco Julio Linares, Lic. Miguel Necoechea, Lic. Eduardo Sepúlveda Amor y Gustavo Montiel Pages.

CCC, quien debutaría profesionalmente como director de fotografía; Jorge Ramírez Suárez y Gloria Carrasco también debutaron con La mujer de Benjamín, como ejecutivo a cargo de la producción y ambientadora y escenógrafa respectivamente.

El guión se realizó a través de anécdotas cotidianas. Carrera plasmó en La mujer de Benjamín su interés por la gente sola, marginada emotivamente, gente que ha dejado pasar una relación amorosa o que nunca la ha tenido. El director quiso "retratar la soledad y ver cómo de pronto un evento extraordinario, como ese posible encuentro amoroso, hace despertar a la gente"<sup>1</sup> y hace de las vidas comunes algo importante.

La vida solitaria no es privativa de la provincia, pero la historia sucede en un pueblo porque era el ambiente físico adecuado para la misma, ya que permitía crear un universo cerrado; se buscó un equivalente plástico para expresar lo vacío de la vida, un lugar que apoyara visualmente la idea de abandono, soledad, tiempo detenido...

La mujer de Benjamín es una comedia con un humor sarcástico que no sólo narra el letargo de Benjamín, el puritanismo de Micaela y el aburrimiento de Natividad; ese ambiente mojigato, aburrido y cotidiano es interrumpido por la vitalidad de los viejos que animan

---

<sup>1</sup> Carrera, Carlos entrevistado por Luis Espinosa. "En mis películas cuento parte de mi vida pero no son autobiográficas", Uno más uno, México, 20 de agosto 1991.

a Benjamín a realizar lo insólito, el rapto de Natividad, que permite aflorar las emociones que se gestan en la interioridad de los personajes.

La mujer de Benjamín es una película 'de amor sin amor', "se mueve entre dos triángulos de amor frustrado, donde los respectivos objetos del deseo se dan a querer sin regresar nada a cambio."<sup>2</sup> Natividad es una manipuladora que aprovecha el encierro para hacerse cargo de la situación; para ella, Benjamín y/o Leandro representan la oportunidad para escapar de la opresión materna y del pueblo que la asfixia, no sin antes animar a Micaela a maquillarse para hacer evidente su pasión por el padre Paulino, sólo para que éste le revele que hay otra participante, Cristina (la madre de Natividad), "en el juego del cachondeo casto"<sup>3</sup> que permite al cura procurarse comida hecha en casa.

Para Carrera es muy importante que se hagan películas cercanas al público, comprensibles, que emocionen; su objetivo es transmitir estados de ánimo y que se disfrute la narración, se siga la historia y que la gente se involucre con los personajes. La historia de La mujer de Benjamín es sencilla, pero no con una intención simplista, sino de claridad.

---

<sup>2</sup> García Tsao, Leonardo. "En este pueblo sí hay cineastas", El Nacional, México 15 de septiembre 1991.

<sup>3</sup> Ibidem

De alguna manera Carrera aprovechó su experiencia en la animación para hacer su ópera prima, una vez conociendo las locaciones plasmó, con su fotógrafo Xavier Pérez Grobet, a los personajes tal y cómo se los había imaginado en un **story board**, dibujaron completamente la película como una primera aproximación de lo que buscaba, así se pudo ver con anticipación en cuadros y esto hizo más ágil la filmación, se sabía perfectamente cómo iba a ser, hubo un mejor control de la película, se optimizó el tiempo y hubo más seguridad a la hora del rodaje. Para Pérez Grobet es necesario estar involucrado en la historia y con los personajes para que salgan mejor las cosas y el trabajo sea más preciso.

Cuando se tuvieron el guión, los dibujos y toda la estructura de la cinta, Carlos Carrera empezó a ensayar -durante casi dos meses- con los actores, él quería dedicarse a ellos, por eso resolvió lo demás con anterioridad. Para el director, el principal elemento para transmitir emociones y sostener la historia de una película es el actor; es por ello que ese aspecto está muy cuidado. Carrera trabajó como asistente de dirección en teatro y ahí aprendió a tratar a los actores; incluso utilizó la metodología del teatro en los ensayos de La mujer de Benjamín. Fue un proceso muy riguroso, se estudió muy bien el guión, se leyó, discutió, se hicieron cambios, se analizaron los personajes y después se ensayaron las escenas.

Hacía falta dedicación para este trabajo, por lo que Carrera

prefirió para su reparto actores de formación teatral ya que "tienen una disciplina más desarrollada en cuanto a la construcción de personajes."<sup>4</sup>

Todo esto optimizó el rodaje; los actores ya estaban familiarizados con su personaje y con los demás, ya sabían de qué se trataba. La mujer de Benjamín se filmó en cuatro semanas, todo fue en locación, en Juchitepec, Edo. de México, se trabajaron 11 horas diarias y todavía, después de la jornada, discutían las escenas del día siguiente y a veces ensayaban un poco más antes de dormir.

La mujer de Benjamín permitió integrar, de alguna manera, a los alumnos del CCC con la gente del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), quienes los asesoraban en las cuestiones técnicas de la filmación.

Aunque todo estuvo bien planeado, no faltaron los contratiempos, como el que no se pudo filmar, al gusto del director, la escena que aclaraba que Benjamín y Micaela eran hermanos, por lo que no se incluyó en la edición y la relación entre estos dos personajes es ambigua una buena parte de la cinta, (ver anexo 1).

El presupuesto para la película fue de 645 millones de pesos,

---

<sup>4</sup> Entrevista a Carlos Carrera (ver anexo1).

los cuales fueron aportados por el CCC, el IMCINE y los Estudios Churubusco; esta cantidad es mucho menor a la que se invierte en la mayoría de las producciones nacionales -para el año de producción de La mujer de Benjamín (1990), el costo por película era de 1900 millones como promedio y oscilaba entre los 1586 millones (Ciudad de ciegos, Alberto Cortés) y 3146 millones (Cabeza de vaca, Nicolás Echevarría)- pero no fue impedimento para obtener un buen resultado, incluso, Carlos Carrera señaló que de haber tenido más presupuesto el resultado hubiera sido el mismo, "porque el guión requería esos recursos, nada más."<sup>5</sup> Lo que determinó el buen fin de la cinta no fue el dinero, sino cómo fue aprovechado, no en vano hubo una producción muy esmerada, se cuidó cada aspecto de la realización y sin duda tuvo que ver el talento del cineasta, quien, además de proponer una historia novedosa, se dió a conocer como un excelente director de actores; además, permitió "descubrir lo desaprovechado que estuvo hasta ahora Eduardo López Rojas, quien luego de treinta años de labor consigue el papel de su carrera."<sup>6</sup> En La mujer de Benjamín se acertó también con la ambientación, que junto con la historia y las espléndidas actuaciones consiguió la redondez de lo filmado.

Existía un buen argumento, que en la sencillez encuentra su principal virtud, la historia es clara, accesible, entretenida y

---

<sup>5</sup> Entrevista a Carlos Carrera (ver anexo 1).

<sup>6</sup> Carro, Nelson. "La mujer de Benjamín", Tiempo libre Num. 590, México, agosto 1991.

aunque técnicamente no es una cinta complicada, está bien filmada. El objetivo del realizador es "lograr que el público se divierta. Esto, por supuesto no significa sólo pasarla bien o entretenerse, sino lograr una verdadera comunicación y hacer el mensaje de tal manera claro que no se cree una barrera que provocará que nada sirva lo que digas."<sup>7</sup>

Así, Carrera se interesa por hacer cine con calidad pero que sea comercial, para que toda la gente lo vea, le guste y que logre trascender, no quedarse en un círculo reducido de espectadores; para ello, sostiene, hay que "trabajar con responsabilidad en la factura, asumir las cosas con responsabilidad profesional desde escribir el guión. Esto no es asunto de inspiración, hay que ser responsables con este trabajo."<sup>8</sup>

La mujer de Benjamín tuvo un ágil proceso de producción y postproducción, se comenzó a filmar en septiembre de 1990 y al iniciarse enero de 1991 comenzó su difusión internacional. Aunque La mujer de Benjamín fue hecha pensando en el público mexicano, Carrera atribuye el éxito de su película en los festivales internacionales a que toca un asunto universal como la soledad y la falta de afecto.

---

<sup>7</sup> Carrera, Carlos entrevistado por Marco Lara Klahr. "En el buen cine no vale que la gente se aburra: Carlos Carrera", El financiero, México, 26 de junio de 1991.

<sup>8</sup> Carrera, Carlos entrevistado por Rubén Regnier. "El cine es un trabajo de responsabilidad", El día, México, 29 de agosto 1991.

Entre las presentaciones que tuvo la película en festivales internacionales figuran las siguientes:

- "Foro del Cine Joven" en la XLI edición del Festival de Cine de Berlín, enero 1991.
- IX Festival Internacional de Cine Juvenil, en Turín, Italia. Obtuvo el Premio Especial del Jurado y un galardón especial de una agrupación artística.
- Festival de Cine Latinoamericano en Nueva York, Estados Unidos, 18 al 22 de agosto 1991.
- Festival "Film D'Ameins", Francia.
- Festival de Montreal, Canadá, agosto-septiembre 1991. Ganó "ex-aequo" el premio "Prix des Montrealais" a la mejor ópera prima.
- Festival de Cine Mexicano en Toronto, Canadá, septiembre 1991.
- Se exhibió en la muestra de películas procedentes de América Latina, el Caribe, Asia y Africa, en Estocolmo, Suecia, noviembre 1991.
- XVII edición del Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, España, diciembre 1991. Obtuvo el premio a la mejor ópera prima y un galardón, no oficial, "ex-aequo" otorgado por la crítica internacional.

La primera exhibición pública en México fue en marzo de 1991, dentro de la VI Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara, en lo correspondiente a "Lo mejor de 1990" y en la Ciudad de México tuvo su primera presentación en junio de 1991, durante el ciclo "Hoy en el Cine Mexicano" en el cine Latino. Su estreno comercial fue en

septiembre del mismo año y aunque no contó con mucha difusión publicitaria y estuvo en pocos cines, a la gente le gustó y estuvo ocho semanas en cartelera. Según Gustavo Montiel (productor ejecutivo de la cinta), la película no sólo recuperó la inversión sino que ha ganado dinero; se está vendiendo al extranjero y asegura que entre esa venta, la recuperación nacional, la televisión, el cable y el video, La mujer de Benjamín ganará más del doble de lo que costó.

El 10 de marzo de 1992 se dieron a conocer las nominaciones para el premio Ariel en su XXXIV edición y La mujer de Benjamín fue nominada dentro de 15 ternas: 'Opera prima', Carlos Carrera; 'Música de fondo especialmente escrita para cine', José Amozurrutia y Alejandro Giacoman; 'Edición', Sigfrido Barjau y Oscar Figueroa; 'Ambientación', Gloria Carrasco; 'Escenografía', Gloria Carrasco; 'Fotografía', Xavier Pérez Grobet; 'Guión cinematográfico', Luis Carlos Carrera e Ignacio Ortiz; 'Argumento original escrito para cine', Luis Carlos Carrera e Ignacio Ortiz; 'Actor de cuadro', Farnesio de Bernal, Luis Ignacio Erazo, Enrique Gardiel, Ruben Marquez; 'Actriz de cuadro', Ana Bertha Espin; 'Coactuación masculina', Eduardo Palomo; 'Coactuación femenina', Malena Doria; 'Actor', Eduarulo López Rojas; 'Dirección', Luis Carlos Carrera; 'Mejor película', Centro de Capacitación Cinematográfica, A.C., Estudios Churubusco Azteca, S.A., Instituto Mexicano de Cinematografía.

Y mientras espera el resultado de estas nominaciones, Carlos Carrera prepara la filmación de su próxima película La vida conyugal, basada en una novela de Sergio Pitol y producida por IMCINE.

A Carlos Carrera le tocó debutar en un periodo en el que el Estado ha dado oportunidad y apoyo financiero a nuevos directores y muestra interés por rescatar al público mexicano, por hacer películas accesibles sin que esto demerite su calidad y, sin embargo, consciente de que al cambiar la gente que dirige generalmente no hay continuidad de proyectos, Carrera se adelanta y asegura que hay que abrirse camino por donde se pueda, "quejarse de que no se pueden hacer cosas porque no existen instituciones que las promuevan, es casi como declararse, de entrada, como un inválido, como un inútil. Creo en la voluntad, aunque el destino te meta el pie varias veces."<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Carrera, Carlos entrevistado por Magaly León. "La realidad no cabe en una película", Uno más uno, México, 01 de septiembre 1991.

**FICHA TECNICA****LA MUJER DE BENJAMIN**

Una producción de: Centro de Capacitación Cinematográfica.  
 Instituto Mexicano de Cinematografía.  
 Estudios Churubusco-Azteca.

Dirección: Luis Carlos Carrera.

Producción ejecutiva: Gustavo Montiel Pages.

Ejecutivo a cargo de la producción: Jorge Ramírez Suárez.

Guión: Luis Carlos Carrera e Ignacio Ortiz.

Fotografía: Xavier Pérez Grobet.

Sonido: Fernando Cámara.

Música: José Amozorrutia y Alejandro Giacomán.

Edición: Sigfrido Barjau y Oscar Figueroa.

Director de arte: Gloria Carrasco.

Reparto:

Eduardo López Rojas.....	Benjamín
Malena Doria.....	Micaela
Arcelia Ramírez.....	Natividad
Eduardo Palomo.....	Leandro
Ana Bertha Espin.....	Cristina
Juan Carlos Colombo.....	Padre Paulino
Farnesio de Bernal.....	Román
Rubén Marquez.....	Galdino
Enrique Gardiel.....	Eustasio
Luis Ignacio Erazo.....	Nemesio

Duración: 90 minutos.

Año de producción: México, 1990.

Formato: 35mm., Color.

Distribución: Instituto Mexicano de Cinematografía.

### 3.2. LA TAREA

Apresurada, Virginia (María Rojo), una estudiante de comunicación, se prepara para recibir en su casa la visita de su antiguo amante, Marcelo (José Alonso), al que no ha visto en los últimos cuatro años; su nerviosismo se explica por la inminencia de la cita amorosa, pero también porque ha decidido grabar en video el resultado de su encuentro con Marcelo, para utilizarlo en un trabajo escolar.

Para lograr su propósito, Virginia oculta bajo una mesa una cámara de video en funcionamiento, que enfoca el escenario de la cita amorosa.

La cámara registra la llegada de Marcelo y los primeros escarceos de éste con la nerviosa Virginia, quien condesciende con su galán pero sin descuidarse de hacerlo 'en cuadro' para no salirse, en un descuido o en un arrebato amoroso, del campo visual de la cámara *voyeur*.

Habiéndose despojado de su ropa, Marcelo descubre el truco y detecta la cámara intrusa, pega el grito en el cielo y ofendido, abandona la casa de la chica. Virginia lamenta más el triste resultado de su tarea escolar que el frustrado *affaire* con su perdido -poco antes recuperado- amante; pero Marcelo, que no es tonto, regresa y accede a ayudar a la desinhibida videoasta en su

tarea.

Perteneciente a la generación de cineastas que protagonizaron el auge cinematográfico echeverrista, Jaime Humberto Hermosillo tiene una filmografía desigual -que oscila entre la producción independiente e industrial- en cuanto a interés argumental y factura, pero sin duda estimulante. Es, con sus desaciertos y logros, un director que se caracteriza "por la frescura y el humor de sus producciones"<sup>10</sup> y por su perseverancia en retratar el mundo interior de la clase media, la sexualidad y la problemática moral. La tarea es su decimoséptimo largometraje.

Jaime Humberto Hermosillo nació en Aguascalientes en el año de 1942. Realizó la carrera de contador privado y en 1959 se trasladó a la Ciudad de México, donde comenzó a ejercer su profesión. Aficionado al cine desde pequeño, colaboró en la revista Cine Avance y se matriculó en el recién fundado Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), donde elaboró sus primeros trabajos: Homesick (1965) y S.S. Glencairn (1967), en los que ya se perciben el estilo y la temática distintivos de toda su obra.

En 1969 produce y dirige de manera independiente el medimetraje Los nuestros, cinta que lo dió a conocer, y en 1971 dirige su primer largometraje La verdadera vocación de Magdalena,

---

<sup>10</sup> González Helle, Flavio. "La tarea una película mexicana vanguardista". El economista, México, 13 de septiembre 1991.

primera experiencia en el sistema de filmación industrial. Le seguirían: El señor de Osanto (1972); El cumpleaños del perro (1974); Antes del desayuno, cortometraje (1975); La pasión según Berenice (1975-1976); Matinée (1976); Naufragio (1977); Las apariencias engañan (1977-1978); Amor libre (1978), Idilio, cortometraje (1978); María de mi corazón (1979); Confidencias (1982); Doña Herlinda y su hijo (1984); Clandestino destino (1987); El verano de la señora Forbes (1988); Un momento de ira, cortometraje, video (1989); El aprendiz de pornógrafo, video (1989); Intimidades en un cuarto de baño (1989) y La tarea (1990). El cine de Hermosillo es un "cine iconoclasta"<sup>11</sup> que embate contra el mundo de la clase media y sus buenas costumbres; sus personajes son transgresores de las leyes o tabúes de la moralidad imperante.

Jaime Humberto Hermosillo es el creador de todos los asuntos de sus películas, excepto de Amor libre, cuyo guionista fue Francisco Sánchez. Ante la crisis de la industria cinematográfica, el cine de Hermosillo ha sido individual, solitario y hasta "egoísta" -como él mismo define- "uno tiene que luchar por hacer sus películas sin pensar en que realmente sea un movimiento cinematográfico y apoyarse mutuamente entre directores y actores."<sup>12</sup>

Hermosillo buscó opciones para rebasar la crisis,

---

<sup>11</sup> Pelayo, Alejandro. "El cine de Jaime Humberto Hermosillo". Cine Num. 5, México, Junio 1978.

<sup>12</sup> Entrevista a Jaime Humberto Hermosillo (ver anexo 5).

simplificando las técnicas y visualizando el cine 'pobre' con una actitud positiva, costos bajos y recursos mínimos, rodaje rápido y sencillo, como formas alternativas de producción. "Lo que hizo fue pensar el cine a partir de las limitaciones que se desprendían de la propia situación económica y burocrática del cine nacional."<sup>13</sup>

Un primer ejercicio fue experimentar con la realización de una historia corta en video, Un momento de ira, con sus alumnos de la universidad de Guadalajara.\* Su descubrimiento fue que se enfrentaba a problemas similares que en una película y sintió el deseo de hacer una cinta como siempre había deseado, prácticamente sólo con los actores, sin necesidad de camarógrafo, sonidista, gente de producción, ni asistentes.

Cuando grababan Un momento de ira, Jaime Humberto Hermosillo se dió cuenta, casi por accidente, de las posibilidades que podía tener un único ángulo de visión de la cámara; el fotógrafo dejó la cámara encendida en el suelo y el hecho de ver desde ese ángulo, que no es nada común porque no estamos acostumbrados a ver desde abajo, resultó atractivo para el cineasta.

El siguiente paso era encontrar qué contar utilizando el

---

<sup>13</sup> Pérez Turrent, Tomás. "El lugar de la cámara y del espectador. Jaime Humberto Hermosillo." Picine Num. 42, México, noviembre 1991.

\* Jaime Humberto Hermosillo vive, desde 1984, en la ciudad de Guadalajara, en donde fue fundador y coordinador de la Escuela de Guión y Apreciación Cinematográfica del Centro de Investigaciones y Estudios Cinematográficos (CIEC), de la Universidad de Guadalajara; en donde imparte seminarios y talleres.

recurso de la cámara inmóvil en el piso. Para Hermosillo hay dos maneras de mantener el interés de los espectadores, mediante algo relacionado con la muerte o con el sexo y cómo en el corto que acababa de hacer había una muerte, decidió orientar su imaginación a inventar una historia que se inclinara a lo sexual. Así surgió el video El aprendiz de pornógrafo, interpretado por Charo y Daniel Constantini, con la misma anécdota que La tarea, pero con los papeles invertidos. Por las características del video, la grabación fue en una sola sesión y para Hermosillo fue una experiencia irrepetible el estar frente al televisor viendo lo que la cámara estaba grabando y ver nacer un trabajo completo. El aprendiz de pornógrafo, aún como experimento, mereció elogios de la crítica y un primer lugar en la Bienal de Video celebrada a nivel nacional en 1990.

Jaime Humberto Hermosillo quiso aprovechar las enseñanzas de El aprendiz de pornógrafo en un proyecto mayor: Intimidades en un cuarto de baño, ahora con cinco actores, un sólo escenario y una posición de cámara, colocada detrás del espejo de un baño, a través del cual se observan "los acontecimientos que delimitan una historia íntima-familiar señalada por la desesperanza, la soledad y el fracaso."<sup>14</sup>

En un principio Intimidades en un cuarto de baño fue pensada

---

<sup>14</sup> Sánchez, Francisco. Prólogo a La tarea. Guión cinematográfico, de Jaime Humberto Hermosillo, México 1991.

para hacerla en video, pero como Jaime Humberto Hermosillo concibió la anécdota en varios bloques con transiciones de tiempo, ya no había necesidad de hacerla corrida y resultaba perfecta para cine con una producción muy económica. La producción fue independiente en cooperativa y se obtuvo casi todo a crédito, pero la película no gustó (después fue considerada una de las diez mejores películas exhibidas durante 1990 en la ciudad de Nueva York, según el crítico de cine Elliot Stein en la revista Village Voice.) y no hubo quien se interesara en distribuirla, así que Hermosillo pensó que una manera de pagar las deudas era colocando rápidamente un proyecto que no fuera caro, atractivo para un productor que le pagara por el guión y la dirección.

La tarea llenaba los requisitos; se la propuso a Clasa Films y aceptaron hacer la versión cinematográfica. Los Barbachano ya habían trabajado anteriormente con Hermosillo, con la distribución de María de mi corazón y la producción de Confidencias, Dofa Herlinda y su hijo y Clandestino destino.

La tarea resulta un producto natural y consecuente dentro del desarrollo de la carrera de su director; pero "en el contexto del cine mexicano actual aparece como una obra insólita, sin afinidad ni parentesco con otras."<sup>15</sup> En primer lugar, porque para Jaime Humberto Hermosillo lo más importante en el cine es el lenguaje, la narración, y la técnica debe estar a su servicio. En segundo

---

<sup>15</sup> Ibidem.

lugar, porque La tarea corresponde a un desafío de realización, ya que se trata de una película en plano secuencia, donde "el tiempo de la proyección corresponde al tiempo real de los acontecimientos recreados."<sup>16</sup> De este tipo de cine sólo hay un antecedente en la cinematografía mundial: La soga, de Alfred Hitchcock, dirigida en 1948, también era un filme en plano secuencia, pero la cámara tenía gran movilidad.

La preferencia de Hermosillo por el plano secuencia, es por su inclinación a lo narrativo más que a lo técnico "como me preocupa más lo que cuento que cómo lo voy a contar, pues me he hecho de mis armas de lenguaje cinematográfico simplemente no para deslumbrar por medio de ellas con artificios, sino usándolas de la manera más sencilla para mejor seguir a los actores y me interesa más la puesta en escena que la puesta en cámara."<sup>17</sup>

En La tarea, la cámara se convierte en la mirada del espectador, quien es colocado en la posición de voyeur privilegiado.

Dado que las películas de Jaime Humberto Hermosillo se parecen mucho temáticamente, el realizador hace uso de los diferentes géneros cinematográficos, los cuales alterna para dar variedad a sus filmes. Esto es muy claro en el caso de La tarea e Intimidades

---

<sup>16</sup> Ibidem.

<sup>17</sup> Entrevista a Jaime Humberto Hermosillo (ver anexo 5).

en un cuarto de baño, que a pesar de que las dos tienen el mismo principio formal (la cámara como un modo de acceso para espiar a los personajes), la primera es una comedia y la segunda una pieza.

La tarea es una "cinta erótica divertida, que permite múltiples lecturas: la sexualidad, el SIDA, el lenguaje cinematográfico, la verdad, la mentira y, por supuesto, su permanente juego sobre las apariencias que engañan."<sup>18</sup> Los protagonistas metamorfosean su personalidad conforme avanza la acción, son audaces, seguros de sí mismos, tímidos, indecisos, honestos, cínicos...

El realismo con que es presentado el encuentro sexual entre la pareja protagónica ha alarmado a algunos espectadores, quienes califican a la película como pornográfica; a lo que Hermosillo responde con una negativa ya que "hay un pudor de la cámara"<sup>19</sup>, obviamente no hay acercamientos, cortes, detalles tratando de comercializar ese momento. El subtítulo de La tarea o de cómo la pornografía salvó del tedio y mejoró la economía de la familia Partida es, según el director, una broma ya que no considera pornografía lo que hizo.

"El subtítulo real debía ser: La tarea o de cómo la

---

<sup>18</sup> Vega, Patricia. "Se inauguró la VI Muestra de Cine Mexicano." La Jornada, México 9 de marzo 1991.

<sup>19</sup> Entrevista a Jaime Humberto Hermosillo (ver anexo 5).

creatividad salvó del tedio y mejoró la economía de la familia Partida.<sup>20</sup> porque se muestra una pareja que busca alternativas para combatir el aburrimiento marital y encuentran en el jugar con una cámara de video una salida para hacerse la ilusión de que son otros.

El final ha sido criticado como una forma de justificación moral (se permite que una pareja con hijos haga el amor imaginativamente), pero para el cineasta, el final inesperado fue para darle un giro completo a la historia, para descubrir que le interesa hablar sobre la pareja, no sobre dos seres solitarios, así no es un reencuentro sino una relación amorosa.

Además, ese final sorpresivo tenía una función práctica. Cuando realizó El aprendiz de pornógrafo, Jaime Humberto Hermosillo inventó el desenlace de la historia, el momento en que la pareja hace un resumen y habla de las fallas cometidas, previniendo que si había algún accidente o error en la actuación, estos fueran utilizados en la historia.

Según Hermosillo, él no es un buen director de actores. Se define como "director de buenos actores, así que lo difícil es la selección de los intérpretes."<sup>21</sup> Al ser La tarea una producción

---

<sup>20</sup> Hermosillo, Jaime Humberto, entrevistado por Nelson Carro. "Entrevista con Jaime Humberto Hermosillo" 2a parte. Dicine Num 43, México, enero 1992.

<sup>21</sup> Hermosillo, Jaime Humberto, entrevistado por Alejandro Pelayo y Tomás Pérez Turrent. "Entrevista con Jaime Humberto Hermosillo." Cine Num.5, México,

industrial, la decisión final le correspondía a los productores; Jaime Humberto Hermosillo presentó ternas, se hicieron pruebas y en base a ellas se escogió el reparto. A José Alonso lo seleccionaron de inmediato, encabezaba la terna; para la protagónica sí se hicieron más pruebas y María Rojo resultó favorecida; ambos actores fueron muy valientes al aceptar el papel, algunas actrices no quisieron hacer la prueba ni ser consideradas. El trabajo de María Rojo y José Alonso es notable, sobre todo por los problemas que implica trabajar en continuidad y en planos muy largos.

En cuanto a la preparación de los actores, fue muy distinta a otras películas. Hubo un primer acercamiento a lo que iban a hacer no mediante la lectura del guión, sino a través del video El aprendiz de pornógrafo; entonces, tenían una base de lo que habían hecho los otros actores, aunque luego se invirtieron los papeles y ya no hicieron lo que esperaban. Jaime Humberto Hermosillo, María Rojo y José Alonso tuvieron pláticas, lecturas de guión, análisis de los personajes y luego una semana de ensayos con video, de tal manera que terminando esa semana de ensayos, existía ya una versión en video de La tarea con José Alonso y María Rojo, que ellos pudieron apreciar y estudiar un fin de semana en sus casas, antes del rodaje definitivo.

Para poder filmar, como en el video, a la altura del suelo, fue necesario construir un set elevado con un hoyo en el piso, para

que la cámara quedara al nivel adecuado. En la realización de la versión cinematográfica se necesitó de iluminación, sonidista y varios micrófonos para obtener un mejor resultado técnico, entre otras cosas.

En La tarea hay varios emplazamientos en el prólogo. Cuando se inicia la acción, con la llegada de Marcelo, "la cámara adopta un sólo punto de vista; pero con cuatro perspectivas: la que establece Virginia, la cámara volteada por el enojo de Marcelo, la del escritorio donde Virginia hace un recuento de lo sucedido (aquí opera el único movimiento de cámara, cuando ella la levanta y la pone en el escritorio) y el regreso a la inicial, cuando vuelve Marcelo. Con una sola excepción, la cámara permanece fija. No hay ni siquiera reencuadres cuando los personajes se mueven (apenas leves correcciones de foco)."<sup>22</sup>

El que la cámara permanezca fija, durante la hora y media que dura la película, con un guión que unifica tiempo, espacio y acción, da la impresión de tener que ver más con el teatro que con el cine, sin embargo, Hermosillo soluciona esta limitación de su propuesta y "hace que los personajes se alejen y se acerquen a la cámara, consiguiendo así distintos tamaños de cuadro acordes con los distintos momentos emocionales de la historia. Es decir: con la cámara fija, Hermosillo recrea todos los elementos del lenguaje

---

<sup>22</sup> Pérez Turrent, Tomás. "Las tareas de Hermosillo." El Universal, México, 21 de septiembre 1991.

cinematográfico convencional."<sup>23</sup>

En El aprendiz de pornógrafo no había cortes, pero el trabajar con película de 35 mm, donde los rollos duran aproximadamente 10 min. obligó a hacer varios, así que era necesario disimularlos para que la cámara de cine 'actuara' como una de video; para tal fin Jaime Humberto Hermosillo planificó (en ambos sentidos de planear y resolver por planos una película) dónde había salidas de cuadro de los actores para aprovechar y cambiar el rollo en esos momentos.

El rodaje de la película se hizo en cinco días, cuatro dedicados a lo que sería el emplazamiento único de cámara y el quinto día se rodó el prólogo.

La propuesta de Hermosillo niega el montaje en su sentido tradicional, renunciando a la ayuda que supone la fragmentación de tiempo y espacio. Recurre en cambio al montaje interno: "organiza cuidadosamente el espacio, los tamaños del plano, la especificidad de los encuadres, las variaciones de luz, el movimiento de los personajes y el papel de los objetos, a los cuales asigna una función específica."<sup>24</sup> La planificación de Hermosillo es igual que si hubiera recurrido al montaje-tijera.

---

<sup>23</sup> González Mello, Flavio. "La tarea, una película mexicana vanguardista." El economista, México, 13 de septiembre 1991.

<sup>24</sup> Pérez Turrent, Tomás. "El lugar de la cámara y del espectador. Jaime Humberto Hermosillo." Dicine Num.42, México, noviembre 1991.

Por otra parte, el esquema de producción de La tarea, resulta un excelente ejemplo de cómo se puede realizar buen cine con un costo verdaderamente barato -500 millones de pesos- respecto al promedio de cualquier película industrial mexicana.

Los elementos básicos de la producción son dos actores, un set y una sencilla iluminación; pero no se trata de bajar costos pagando menos a actores y técnicos y filmando más rápido. Hermosillo no sacrifica ni un ápice de las necesidades de la película ni de sus exigencias estéticas. El ahorro tiene justificación temática.

Hermosillo ha experimentado diversas vías hasta llegar a la maduración de su propuesta filmica: "un cine de bolsillo en cuanto a recursos financieros, pero de máximas cualidades expresivas."<sup>25</sup> En palabras del propio cineasta: "La crisis y mi vocación se han combinado para encontrar salidas. Ante las dificultades para filmar películas de altos presupuestos, he buscado opciones partiendo de la idea de que es posible simplificar la técnica, pero buscando un balance en el estricto cuidado del guión y el trabajo de los actores."<sup>26</sup>

Así, un guión ocurrente, un solvente desempeño actoral, una

---

<sup>25</sup> Vega, Patricia. "Se inauguró la VI Muestra de Cine Mexicano." La Jornada, México, 9 de marzo 1991.

<sup>26</sup> Hermosillo, Jaime Humberto, citado por Patricia Velazquez Yebra "La tarea de Hermosillo despertó polémica." El Universal, México, 8 de febrero 1991.

puesta en escena que impide la monotonía y una realización adecuada, ayudaron a mantener el interés en el relato del director y el éxito de la película consistió, además de lo anterior, en el ingenio de Jaime Humberto Hermosillo para manejar las situaciones jugando con el espectador y sin temerle a los excesos dramáticos y de una anécdota que rompe esquemas. "La tarea es un caso muy feliz de armonía entre forma y contenido; evidentemente La tarea, contando esa misma trama con un lenguaje cinematográfico convencional no hubiera tenido el mismo efecto."<sup>27</sup>

Por otra parte, con La tarea se muestra indiscutible la superioridad del cine sobre el video. La cinta resultó un éxito rotundo nacional e internacional, tanto a nivel de crítica como económico; nada de eso se hubiera logrado con el video aún si hubiese sido interpretado por José Alonso y María Rojo, porque no hubiera llegado a tanto público.

En la Ciudad de México estuvo en cartelera durante tres meses, los productores Pablo y Francisco Barbachano aseguran que más de un millón de personas la vieron en el Distrito Federal, con lo cual se recuperó lo invertido y más (al primer mes ya habían recaudado en taquilla mil millones de pesos), sin contar la venta de la cinta al extranjero, se exhibió en Alemania y España con éxito de crítica y público y se vendió a la televisora BBC de Londres, Inglaterra. "Esto confirma -según Manuel Barbachano Ponce- que el buen cine

---

<sup>27</sup> Entrevista a Jaime Humberto Hermosillo (ver anexo 5).

siempre es buen negocio, a pesar de que muchos digan lo contrario, asegurando que para realizar cintas de calidad se tienen que invertir miles de millones de pesos."<sup>28</sup>

Además, La tarea asistió a los principales festivales internacionales durante 1991, siendo premiada en muchos de ellos: asistió sin competir a la Sección Panorama en el 41er Festival Internacional de Cine de Berlín, en febrero; ganó el 'Alcatraz de Oro' por la dirección, en el 31er Festival Internacional de Cine de Cartagena, Colombia, en marzo; Premio 'Bachica de Oro' a la Mejor Actriz en la Semana Internacional de Cine, en Bogotá, Colombia; Premio Especial del Jurado, en el XVII Festival Internacional de Cine de Moscú, Unión Soviética, en julio; el 'Carridi de Plata', al Mejor Director, en el 37 Festival Internacional de Cine de Taormina, Italia, en julio; concursó por México para quedar entre las cinco películas nominadas para el 'Oscar' a la mejor cinta extranjera y está nominada al 'Ariel' por el Mejor Actor.

Después de los reconocimientos que se le dieron a La tarea, para su director hubiera sido muy fácil hacer otra película del mismo corte, pero a Jaime Humberto Hermosillo no le interesa repetirse y prefiere correr riesgos, por lo que filmó en 1991, nuevamente para Clasa Films, Encuentro inesperado, una cinta que no propone experimentaciones, pero que continúa con la línea temática

---

<sup>28</sup> Galeana, Edgar. "La tarea y otros cinco filmes mexicanos a la BBB de Londres." Ovaciones, México, 27 de septiembre 1991.

de su cine; es otra historia intimista, con pocos personajes - básicamente dos, interpretados por María Rojo y Lucha Villa-, una sola locación, de bajo costo, sencilla de filmar, con un lenguaje cinematográfico convencional, pero con la intención de su director de que su contenido sea complejo, "Encuentro inesperado -dice Hermosillo- estoy absolutamente seguro, es una película que desconcierta."<sup>29</sup>

Por otro lado, Jaime Humberto Hermosillo debutó el 16 de marzo de 1992 como director teatral con la puesta en escena de La tarea, con las actuaciones de María Rojo y Ari Telch en lugar de José Alonso. Entre sus proyectos se cuenta la filmación de la adaptación del cuento de Elena Poniatovska "De noche vienes", también con la producción de los Barbachano. Sin duda, la carrera de Jaime Humberto Hermosillo se encuentra en un buen momento.

#### **FICHA TECNICA**

##### **LA TAREA**

Director:	Jaime Humberto Hermosillo
Reparto:	María Rojo y José Alonso
Productores:	Pablo y Francisco Barbachano para Clase Films Mundiales, S.A. de C.V.
Guión:	Jaime Humberto Hermosillo.
Cinefotógrafo:	Toni Kuhn.

---

<sup>29</sup> Entrevista a Jaime Humberto Hermosillo (ver anexo 5).

**Dirección artística:** Laura Santa Cruz.  
**Producción ejecutiva:** Lourdes Rivera.  
**Sonido:** Nerio Barberis.  
**Música:** **Bonita y Superstición** de Luis Alcaraz.  
**Momento de los hermanos Martínez Gil.**  
**Los Marcianos** de Rosendo Ruiz Jr.  
**Duración:** 85 minutos.  
**Año de producción:** México, 1990.  
**Formato:** 35 mm.  
**Película:** Agfa color.  
**Distribución:** Clasa Films Mundiales, S.A. de C.V.

## CONCLUSIONES

Después de la llamada "época de oro" del cine mexicano, debida más a circunstancias ajenas al cine mismo que al valor cinematográfico de sus obras, su historia avanza dificultosamente a través de continuadas crisis. Ninguna tan aguda como la que se dió a partir de 1977, cuando la entonces titular de la Dirección General de RTC, Margarita López Portillo, se dedicó a echar por la borda todos los avances conseguidos en el echeverrismo.

La participación estatal dentro de la industria cinematográfica fue totalmente negativa y se caracterizó por la corrupción, el nulo respeto a los cineastas, los favoritismos hacia ciertos directores y la ausencia de criterios en el financiamiento de las pocas películas estatales.

La política de producción cinematográfica durante la gestión lopezportillista se basó en dos puntos fundamentales: importar cineastas para que dirigieran proyectos 'de calidad' por demás ambiciosos y dejar el resto de la producción en manos de la iniciativa privada, quienes hicieron de las ficheras y los cómicos albureros 'el pan nuestro de cada día'.

Televisine, filial de Televisa, inició sus actividades en 1977 y gracias a que tiene los recursos necesarios, sus propios cuadros artísticos y técnicos y sobre todo, poder político, sus

películas tienen una mejor exhibición que el resto de la producción nacional.

El gobierno de Miguel de la Madrid encontró una industria cinematográfica en caos y ni el nombramiento del cineasta Alberto Isaac, en 1983, como director del recién creado IMCINE, ni los esfuerzos por fomentar la producción con el "Tercer Concurso de Cine Experimental" pudieron darle coherencia a la situación del cine nacional, que se agravó todavía más con la crisis económica general que vive el país.

Enrique Soto Izquierdo congeló casi todos los proyectos iniciados por su antecesor en el IMCINE y en su momento el Instituto sólo produjo, en forma cabal, cuatro películas. El Gobierno fracasó como productor y no se dió seguimiento a los concursos de cine experimental.

Todas las políticas y los programas del Estado por revitalizar la industria fílmica fracasaron, incluyendo 'las buenas intenciones' por mejorar las salas de exhibición y hacer respetar el artículo 2, fracción XII de la Ley de la Industria Cinematográfica, que impone a los exhibidores la proyección del 50% de sus funciones con cine mexicano.

El cine comercial en los ochenta se caracterizó por su incapacidad para realizar productos dignos, de calidad y

representativos de los valores culturales mexicanos. Sus películas fueron repetitivas temáticamente, basadas en fórmulas mercantiles muy gastadas, cuyo objetivo único era la recuperación máxima de utilidades. La producción comercial se conformó con comedias urbanas picarescas de ficheras y cómicos albureros y con cintas de aventuras violentas de narcotraficantes, braceros y mojados.

La industria cinematográfica padeció los efectos de la censura desmedida que impidió la libre manifestación de las ideas de los cineastas. Se supo crear en la mente de guionistas, productores y directores una insana autocensura. Esto aunado a los problemas en los procesos de exhibición y distribución que ocasionaron el enlatamiento de más de un centenar de cintas cada año.

A partir de la creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, el IMCINE depende de este nuevo organismo. Es innegable que desde entonces el Instituto ha funcionado mejor, ahora dirigido por Ignacio Durán Loera. Quizá no sea por el cine mismo, sino por intereses particulares, pero se ha hecho lo posible porque el cine mexicano supere su crisis. Claro que esto no es un problema que se solucione de un día para otro, pero sí se pueden cimentar las bases para que poco a poco se salga adelante.

Se ha dado apoyo a los cineastas, el Estado ha vuelto a producir -aunque ahora el IMCINE sólo aporta hasta un 50% de la producción de los proyectos que acepta-. La voluntad política de

acrecentar la libertad de creación cinematográfica se demostró con la liberación de una película censurada: La sombra del caudillo (1960), de Julio Bracho y el otorgamiento del permiso de exhibición de Rojo amanecer (1990), de Jorge Fons, cinta que marcó la pauta para que el público se interesara nuevamente en nuestro cine.

Ahora, la situación que vive el cine nacional es nombrada como renovadora, se habla de "nuevo cine mexicano", pero no es igual que el nuevo cine de los setenta; el nuevo cine de los noventa es un cine no sólo de nuevos directores, sino de fotógrafos, sonidistas, guionistas, editores...especialistas en todas las ramas creativas de la producción cinematográfica, la mayoría egresados de las escuelas de cine (CCC y CUEC), que no sólo proponen técnicamente, sino con un cambio en las temáticas, diversas en contenidos, pero unificadas en la búsqueda de un cine que refleje nuestra realidad.

Pero no se puede hablar literalmente de "nuevo cine mexicano". lo que se vive actualmente es un 'proceso' de renovación que requiere del esfuerzo de los cineastas por realizar películas de calidad, con aspiraciones estéticas que no renuncien a la comercialización y requiere también dedicación en la distribución y exhibición de las cintas.

Del público depende el sostenimiento de una película en exhibición, pero el éxito en taquilla depende de la campaña publicitaria sostenida por la compañía distribuidora.

Por otra parte, es necesario que las salas de exhibición funcionen adecuadamente, de tal manera que las películas se aprecien como son en realidad. La gente se queja de que las cintas mexicanas tienen un pésimo sonido, y hay muchísimos casos que pueden adjudicarse esta sentencia, pero muchos otros, sobre todo las películas hechas en los últimos dos años, tienen buen sonido, pero no se aprecia por la pésima calidad de las bocinas de los cines (que algunos todavía tienen el descaro de llamarse 'plus'). Además, los proyectores son malos, o la copia que se exhibe está dañada. Todo esto demerita a las películas y hace nulos los esfuerzos de los realizadores.

Mucho se ha dicho de que al cine mexicano le faltan recursos económicos para salir adelante y el factor económico es, generalmente el pretexto que se usa para justificar 'churros'; se piensa que la calidad de la película está en función del dinero que se invierta. Sin lugar a dudas sin dinero no se hace nada, pero los recursos económicos no deben ser determinantes, lo único que limita a los directores es la creatividad y el buen gusto. Con presupuestos bajos se pueden hacer buenas cosas sólo deben aprovecharse al máximo los recursos.

Jaime Humberto Hermosillo y Carlos Carrera han demostrado que no hace falta tener una superproducción para lograr una buena película, hacen falta profesionalismo y talento para adecuarse a las posibilidades de una industria cinematográfica en crisis.

La tarea y La mujer de Benjamín han respondido a la crisis del cine mexicano con historias interesantes que no requirieron grandes inversiones -500 y 645 millones de pesos respectivamente-, directores seguros de lo que querían expresar, pocos actores con actuaciones sobresalientes, pocas locaciones muy bien escogidas y ambientadas (en La mujer de Benjamín), un set como único escenario (en La tarea) y solvencia técnica en cuanto a imagen y sonido.

En ambos casos la preproducción fue vital para obtener el buen resultado posterior; hubo trabajo intenso y disciplina en el estudio del guión, análisis de personajes, ensayos previos... Carrera y Hermosillo fueron innovadores en este aspecto, Carlos Carrera se valió de su experiencia como asistente de dirección teatral y utilizó la misma metodología del teatro para dirigir a su reparto y Jaime Humberto Hermosillo utilizó el video para grabar los ensayos, con el objeto de que los actores pudieran apreciar su propia actuación antes de la filmación.

La sencillez del argumento y la forma de contarlo -en el caso de La tarea, la utilización de la cámara fija fue un punto importante que redujo costos y aportó originalidad- fueron determinantes para que los espectadores se involucraran en la historia y que las películas trascendieran no quedándose sólo en un reducido círculo de espectadores.

Todo lo anterior permitió que estas cintas tuvieran no sólo una buena aceptación de público y crítica en México -permanecieron tres y dos meses en cartelera, respectivamente- sino que hicieron un muy buen papel en los festivales internacionales a que asistieron, ganando premios a la mejor ópera prima (La mujer de Benjamín) y a la dirección, mejor actriz y película (La tarea). No es gratuito que La tarea haya sido seleccionada para concursar por México para quedar entre las cinco películas nominadas para el 'Oscar' a la mejor cinta extranjera.

Carrera y Hermosillo se interesaron por hacer cine con calidad, pero comercial a su vez, y lo lograron. Las dos películas recuperaron lo invertido e incluso ganaron dinero, caso insólito en este tipo de cine.

Producciones como éstas son las que el cine mexicano requiere para poder hacerle frente a la crisis. Películas que busquen encontrarse con el público por medio de argumentos interesantes, profundos si se quiere, pero contados de una forma clara, accesible sobre todo para aquellos que van al cine a divertirse -que son los más-, que al fin y al cabo del gusto de los espectadores hacia el filme depende su éxito en taquilla y que el dinero invertido sea redituable.

Y no sólo es importante lo que se cuenta, sino cómo se cuenta, muy aparte del estilo de los realizadores, por eso es necesario

para el cine nacional superar los problemas técnicos que por décadas le han caracterizado: mala calidad en imagen y sonido. Afortunadamente esto se está dejando atrás debido al ingreso a la producción cinematográfica de profesionistas egresados de las escuelas de cine.

Realmente, los nombres que se le den a las etapas por las que atraviesa el cine mexicano salen sobrando, lo importante es que hay gente que está haciendo cine como debe hacerse; pero para que el cine mexicano de calidad recupere a su público debe dejar de ser la excepción, el caso aislado.

En vista de la dificultad de contar con superproducciones, la opción es buscar argumentos que se ajusten al presupuesto disponible. Hay que cambiar el dinero por el talento; pero no hay que renunciar a la comercialización ya que de nada sirve hacer una película que no se vea y que no recupere lo poco o lo mucho que se invirtió en ella.

Por otro lado, a partir de la realización de esta investigación -sobre todo por haber podido reunir las opiniones de los propios cineastas, productores y actores protagonistas de la misma- pude comprobar la importancia que para el cine mexicano representa el encontrar nuevas formas para enfrentarse a la difícil situación por la que ha vivido tantos años; los casos de Hermosillo y Carrera son representativos de esta búsqueda narrativa, formal y económica que, de alguna manera, marca la pauta para la tan ansiada

renovación del cine nacional.

Sin embargo, no todo está dicho, ni lo que lograron los mencionados cineastas basta; es necesario poner más atención en la búsqueda de soluciones a la problemática actual del cine mexicano, por parte de quienes hacen cine y un mayor interés no sólo de los estudiantes y profesionistas en Comunicación, sino del público en general, en tratar de valorar esos intentos de mejoramiento. Considero importante que este interés se manifieste en la intención de que este estudio sea un punto de partida para futuras investigaciones más especializadas.

## BIBLIOGRAFIA

- ALMOINA, Helena. Bibliografía del cine mexicano. Filmoteca de la UNAM, México, 1985, 75 pp.
- ANDUIZA V. Virgilio. Legislación cinematográfica mexicana. Filmoteca de la UNAM, Colecc. Documentos de Filmoteca, México, 1983.
- AYALA Blanco, Jorge. La búsqueda del cine mexicano (1968-1972). Editorial Posada, México, 1986.
- AYALA Blanco, Jorge. La condición del cine mexicano (1973-1985). Editorial Posada, México, 1986, 663 pp.
- AYALA Blanco, Jorge. La disolvencia del cine mexicano. Entre lo popular y lo exquisito. Editorial Grijalbo, S.A. de C.V., México, 1991, 547 pp.
- EISENSTEIN, Sergei M. El sentido del cine. Editorial Siglo XXI, México, 1974, 198 pp.
- GARCIA Riera, Emilio. Historia del cine mexicano. SEP Foro 2000, México, 1985.
- GARCIA Tsao, Leonardo. Cómo acercarse al cine. Colecc. Cómo acercarse a, Coedición: Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Gobierno del Estado de Querétaro, Editorial Limusa, S.A. de C.V., México, 1989, 125 pp.
- HERMOSILLO, Jaime Humberto. La pasión según Berenice (Guión cinematográfico). Colecc. Libro de bolsillo, serie Arte-Cine No. 7, Editorial Katun, México, 1981, 125 pp.
- HERMOSILLO, Jaime Humberto. La tarea (Guión cinematográfico). Sistemas Técnicos de Edición, S.A. de C.V., México, 1990, 71 pp.
- MACOTELA, Fernando y Emilio García Riera. La guía del cine mexicano. De la pantalla grande a la televisión 1919-1984. Editorial Patria, México, 1984, 361 pp.
- MARTINEZ Merling, Raúl y Francisco Gomezjara. Práxis cinematográfica. Teoría y Técnica. Colección Cuadernos de Repertorio, Universidad Autónoma de Querétaro, Ediciones Nueva Sociología, México, 1988, 259 pp.

1988, 259 pp.

PALMA Cruz, Enrique. El cine mexicano de los 80: Agudización de su crisis (Tesis de licenciatura). UNAM, México, 1990, 481 pp.

PEREZ Turrent, Tomás. Apéndice "El cine mexicano" en Historia del cine mundial desde los orígenes hasta nuestros días, de Georges Sadoul. Editorial Siglo XXI, México, 1980, 828 pp.

SANCHEZ, Francisco. Crónica antisolemne del cine mexicano. Universidad Veracruzana, México, 1989, 223 pp.

SANCHEZ, Francisco. Hermosillo: Pasión por la libertad. RTC, Secretaría de Gobernación, México, 1989, 39 pp.

Varios Autores. Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. Vol. II México. Colecc. Cultura Universitaria, Serie-Ensayo, Coedición: Dirección General de Publicaciones y Medios, Secretaría de Educación Pública, Fundación Mexicana de Cineastas, A.C., Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1988, 291 pp.

#### HEMEROGRAFIA

##### PERIODICOS:

##### LA AFICION

Sánchez Ambriz, Mary Carmen. "La mujer de Benjamín. Nuevo cine mexicano." La Afición, México, 7 septiembre 1991, Cultura, pag. 15.

Lara Chavez, Hugo. "La mujer de Benjamín." La Afición, México 8 septiembre 1991, Semanario Cultural, pag. 3.

##### CINE MUNDIAL

"La tarea de Jaime Humberto Hermosillo, abrió la sexta muestra de cine." Cine Mundial, México, 11 marzo 1991, Cine, pag. 2.

##### EL DIA

Reignier Petatan, Rubén. "El cine es un trabajo de responsabilidad." El Día, México 29 agosto 1991,

Espectáculos, pag. 17.

EL ECONOMISTA

Johnson Celorio, Rodrigo. "Hoy en el cine mexicano. La mujer de Benjamín." El economista, México 26 junio 1991, Sección la Plaza, pag. 38.

González Mello, Flavio. "La tarea: una película mexicana vanguardista." El economista, México 13 septiembre 1991, Sección la Plaza, pag. 38.

EL ESTO

Marín Conde, Eduardo. "Al fin, inteligencia y humor en nuestro cine." El Esto, México, 13 marzo 1991, Espectáculos, pag. 19.

EXCELSIOR

Gallegos, José Luis. "Exhibieron la película La mujer de Benjamín, fue filmada por alumnos del Centro de Capacitación." Excelsior, México, 1 febrero 1991, Espectáculos, pag. 7.

Quiroz Arroyo, Macarena. "En México se hacen dos tipos de cine: el comercial y el de intelectuales: Carlos Carrera." Excelsior, México, 26 junio 1991, Espectáculos pag.2.

EL FINANCIERO

Lara Klahr, Marco. "En el buen cine no vale que la gente se aburra: Carlos Carrera." El Financiero, México, 26 julio 1991, Cultura, pag. 50.

Ayala Blanco, Jorge. "Hermosillo y la reinención del hilo negro." El Financiero, México, 26 agosto 1991, Cultura, pag. 78.

LA JORNADA

Barbachano Ponce, Miguel. "Cine mexicano: ¿qué hacer?." La Jornada, México, 23 de enero 1991, Cultura, pag. 32.

Vega, Patricia. "Se inauguró la VI Muestra de Cine Mexicano." La Jornada, México, 9 marzo 1991, Cultura, pag. 31.

Vega, Patricia. "Jaime Humberto Herosillo es el gran triunfador de la VI Muestra de Cine." La Jornada, México, 10 marzo 1991, Cultura, pag. 33.

Bonfil, Carlos. "La tarea.", La Jornada, México, 8 septiembre 1991, Cultura, pag. 29.

#### EL NACIONAL

García Tsao, Leonardo. "La pasión según Betamax." El Nacional, México, 22 agosto 1991, Cultura, pag. 15.

Corona del Conde, Carmen. "De tarea." El Nacional, México, 8 septiembre 1991, Dominical, pag. 24.

García Tsao, Leonardo. "En este pueblo sí hay cineastas." El Nacional, México, 15 septiembre 1991, Suplemento Cultural, pag. 9.

#### NOVEDADES

Celin, Fernando. "Cine, búsquedas y hallazgos de Hermosillo." Novedades, México, 8 septiembre 1991, Semanario Cultural, pag. 7.

Celin, Fernando. "Cine, la Bella y la Bestia." Novedades, México, 29 septiembre 1991, Semanario Cultural, pag. 7.

#### OVACIONES

Flores, Bertha Alicia. "México participa en todas las secciones del Festival de Berlín." Ovaciones, México, 23 enero 1991, Espectáculos, pag. 5.

#### SOL DE MEDIO DIA

Rivera Ruiz, Arturo. "La mujer de Benjamín, una película digna de admirarse." Sol de Medio Día, México, 27 abril 1991, Espectáculos, pag. 2.

#### EL UNIVERSAL

Villegas, Hernández, Elisa. "Un laberinto de

emociones humanas en La mujer de Benjamín." El Universal, México 24 junio 1991, Espectáculos, pag. 16.

Vifas, Moisés. "La tarea, ¡Un pecado no verla!" El Universal, México 28 agosto 1991, Espectáculos, pag. 1.

Ramos Navas, Saúl. "Laureles para La mujer de Benjamín y Danzón." El Universal, México 5 septiembre 1991, pag. 16.

Pérez Turrent, Tomás. "Las tareas de Hermosillo." El Universal, México, 21 septiembre 1991, Espectáculos, pag. 1.

EL UNIVERSAL GRAFICO Lara Chavez, Hugo. "La mujer de Benjamín muestra el florecimiento de todo un talento." El Universal Gráfico, México, 31 agosto 1991, pag. 6.

#### UNO MAS UNO

Aviña, Rafael. "El foro de la cineteca, hoy La tarea." Uno más uno, México, 24 mayo 1991, Cultura, pag. 30.

Espinosa, Jorge Luis. "En mis películas cuento parte de mi vida, pero no son autobiográficas." Uno más uno, México, 20 agosto 1991, Cultura, pag. 27.

León, Magaly. "La realidad no cabe en una película." Uno más uno, México 1 septiembre 1991, Cultura, pag. 4.

#### REVISTAS:

##### CINE

Pelayo, Alejandro. "El cine de Jaime Humberto Hermosillo." Cine, Num. 5, México, junio 1978, pags. 2-11.

##### DICINE

García Riera, Emilio. "Cine Mexicano. Situación actual y perspectivas." Dicine, Num. 12, México, junio 1985, pags. 3-4.

Pérez Turrent, Tomás. "El lugar de la cámara y del espectador. Jaime Humberto Hermosillo." Dicine, Num. 42, México, noviembre 1991, pags. 9-11.

Carro, Nelson. "Entrevista con Jaime Humberto Hermosillo. Primera parte." Dicine, Num. 42, México, noviembre 1991, pags. 12-13.

Carro, Nelson. "Entrevista con Jaime Humberto Hermosillo. Segunda parte." Dicine, Num. 43, México, enero 1992, pag.6-9.

### EPOCA

Medina, Rafael. "La tarea de Jaime Humberto Hermosillo." Epoca, Num. 15, México, 17 septiembre 1991, pag. 74.

### INTOLERANCIA

García, Gustavo. "Enemigos de las promesas. Decadencia y caída del cine mexicano." Intolerancia, Num. 1, México, enero-febrero 1986, pags. 23-37.

García, Gustavo. "Cine de Gobierno. La muerte de un burócrata." Intolerancia, Num. 7, México, noviembre-diciembre 1990, pags. 15-23.

"Estado de sitio". Intolerancia, Num. 7, México, noviembre-diciembre 1990, pags. 108-113.

### PANTALLA

Vías, Moisés. "Cine Mexicano. La producción en 1987." Pantalla, Num. 9, México, junio 1988, pags. 25-30.

"Conclusiones" (Del Foro: Cine Mexicano Hoy). Pantalla, Num. 10, México, invierno 1988-1989, pags. 20-22.

### TIEMPO

GVZ. "La tarea, La sociedad de los mirones vivos." Tiempo, Num. 2575, México, 9 septiembre 1991, pag. 56.

TIEMPO LIBRE

Carro, Nelson. "La mujer de Benjamín." Tiempo libre, Num. 590, México 29 agosto 1991, pag. 8.

## ANEXO 1

ENTREVISTA A CARLOS CARRERA, DIRECTOR DE LA PELICULA LA MUJER DE BENJAMIN, REALIZADA EL 9 DE ENERO DE 1992, EN LAS INSTALACIONES DEL CENTRO DE CAPACITACION CINEMATOGRAFICA.

¿Cuál es tu opinión respecto a la crisis de la industria cinematográfica de los ochenta en México?.

La crisis es responsabilidad de mucha gente. Por un lado está la industria en forma, la gente que ve el cine como negocio, -que bueno, debe ser negocio- que de repente empezó a descuidar mucho sus productos; generalmente son dinastías familiares y los hijos ya no salieron tan buenos. Estas familias se originan en la llamada Época de Oro del cine mexicano y poco a poco fueron pasando el poder y la responsabilidad de las películas a hijos, nietos, etc. y los resultados en pantalla siempre eran de calidad muy baja, pretendían obtener el mayor ingreso con la menor inversión tanto de tiempo como de esfuerzo y de repente este tipo de cine se fue convirtiendo en un cine lleno de lugares comunes, sin ideas, y con la repetición de los mismos asuntos.

Por otro lado vino la crisis de mercado, bueno, supuestamente el Estado siempre ha mantenido, sobre todo a partir de la creación del Banco Cinematográfico, el Estado ha procurado subsidiar o sostener a otro tipo de cine, llamado cine de calidad, que en una época se llamó cine de aliento y bueno, ha tenido distintos nombres, y siempre se habla de un resurgimiento del cine nacional, como en la época de Echeverría que se le dió oportunidad y muchos recursos a ciertos directores, se dió cierta apertura de los sindicatos, entonces ya había más gente que podía dirigir; esto como contraposición con el cine industrial.

En los ochenta este apoyo se fue al diablo cuando entró doña Margarita López Portillo a Cinematografía y después el Lic. Soto Izquierdo que no tenía ni la más remota idea de lo que era el cine, no tenía una política definida ni los conocimientos básicos para sostener una industria, para apoyar proyectos, no tenía ni siquiera los criterios para seleccionar los proyectos que se deberían apoyar, ni para determinar la cantidad de recursos para éstos. Después del sexenio de Margarita López Portillo, se apoyaron coproducciones extranjeras, pero con mucho desperdicio de recursos, supuestamente tirando a hacer superproducciones y negando la posibilidad o capacidad de los directores mexicanos, se apoyó mucho los proyectos en el extranjero como Campanas Rojas; este tipo de proyectos fueron los que se produjeron en esa época, y después se hicieron pocas películas, los directores que habían dirigido en los setenta empezaron a buscar recursos propios pero no hubo apoyo del Estado y tampoco una política definida para la producción cinematográfica; pero sobre todo por incapacidad o por falta de

interés.

A finales de los ochenta el desgaste de ideas en el cine industrial fue propiciando que el público dejara de interesarse en ese tipo de cine, entonces, ahora, la industria de cinematografía que hasta entonces siempre había tenido un negocio seguro con los mercados naturales de México y de los mercados de público hispanohablante en Estados Unidos, empezó a perder dinero, no había manera de recuperar la inversión, bueno, y esto además porque el precio del boleto en México es bajo, son tres mil pesos de los cuales solo el 17 por ciento va para los productores, todo lo demás se queda en distribución y exhibición. Esta crisis llegó al colmo con la venta de COTSA y la quiebra de Películas Nacionales, que era la distribuidora; y en este ambiente empezamos a trabajar algunos directores, porque las cosas empezaron a cambiar a partir del cambio de responsables, de las autoridades responsables en el Instituto Mexicano de Cinematografía, cuando de repente -no estoy hablando de que esto sea una solución ni mucho menos, ni que salga adelante la industria cinematográfica nacional- cuando menos han salido algunas cuantas películas interesantes, tampoco estoy diciendo que todas las películas producidas por el Estado valgan la pena; pero se están apoyando a nuevos directores, nuevas ideas y ese es el panorama. De todas maneras, estas películas tienen una función política más que una función real de negocio sano, de industria sana, porque casi ninguna cinta recupera lo invertido, el cine sigue siendo subsidiado por el Estado y lo único que recibe es, de repente, prestigio, pero tampoco son muy hábiles para vender las películas, entonces no hay una recuperación real de los recursos para crear una industria sana, que viva a partir de lo mismo que produce.

**¿Qué opinas del llamado Nuevo Cine Mexicano y de la nueva generación de directores?.**

Han habido muchos Nuevos Cines Mexicanos, desde los setenta está el cine de Cazals, Ripstein, Hermosillo, era el Nuevo cine mexicano. Ahora se habla de un resurgimiento, pero por diez películas al año...eso no es el resurgimiento de una industria, de repente hay intentos aislados por ahí. No hay una respuesta real del público todavía, digo, si ha habido un crecimiento en la afluencia del público mexicano a las salas, pero tampoco es suficiente.

**Muchas veces el pretexto para hacer malas películas es que no hay dinero para hacer buenas, ¿tu crees que esto sea cierto o que con poco dinero se puedan hacer buenas cosas?.**

Con poco dinero se pueden hacer cosas, está La tarea que es una película muy muy barata, La mujer de Benjamín que es también muy barata; digo que son baratas, pero cuestan 500 millones de pesos, pero comparadas con otras, son presupuestos muy bajos. Lo que pasa es que tú como autor tienes que partir de una idea responsable, de ver los recursos con que se cuenta y con eso hacer

tu trabajo, no puedes ambicionar hacer una película más grande de los recursos que tienes, con eso tienes que hacer la película, si no, no haces nada.

**¿Cómo surgió la idea para hacer la mujer de Benjamín?**

A mí siempre me ha interesado hacer películas en donde las relaciones humanas no se dan de manera muy sana. La mujer de Benjamín es un proyecto que tenía yo desde hace como dos años, originalmente iba a ser mi tesis. La idea surgió a partir de todo lo que conozco, de gente que he visto; lo que pasa es que cada película es producto de las experiencias, es muy difícil determinar cuándo surgió la idea. A mí me interesa mucho la soledad en las personas y las relaciones destructivas entre la gente, como el tedio y el fastidio deterioran todas las relaciones, y esa fue mi premisa para hacer La mujer de Benjamín, y la ubiqué en un pueblo porque pensé que era el ambiente físico adecuado para contar esta historia, porque buscaba un equivalente plástico y lo encontré en las paredes deterioradas, en las calles vacías, para expresar esa idea de vacío de la vida que quería transmitir; pero por otro lado, no me gusta tratar un solo aspecto de la vida, entonces por eso también está la vitalidad de los viejos y la posibilidad de romper toda esa situación a través del amor. Micaela y Benjamín son los únicos momentos sanos de vida, pues vitales, son cuando Micaela va a ver al cura y cuando Benjamín se enamora de la muchacha.

**¿Cómo fue el proceso de realización de la película?, ¿en cuánto tiempo se filmó?**

Se filmó en cuatro semanas, todo fue en locación, en Juchitepec, Edo. de México. Al principio contábamos con un presupuesto muy reducido asignado al CCC, pero después entraron dos coproductores que fueron los Estudios Churubusco y el Instituto Mexicano de Cinematografía, hasta que acabamos la película.

El proceso que seguimos fue primero hacer el guión, luego ensayar con los actores, que casi nunca se hace en México, tuvimos un proceso de ensayo muy riguroso y, en cierta forma, siguiendo la metodología del teatro que es analizar muy bien el texto, saber por qué cada personaje dice cada palabra, lo que quiere decir cada frase, se manejan muchos subtextos y se trabaja con los actores la historia personal de cada uno de los personajes que juegan en la historia; es más bien un análisis de tipo intelectual, racional, y a partir de eso los actores proponen lo que su imaginación les dicte. Ensayamos la película como si fuera una obra de teatro y paralelo a esto con el fotógrafo hice un trabajo de visualizar la película; una vez conociendo las locaciones hicimos un story board muy detallado de toma por toma, sobre todo para ahorrar tiempo en el rodaje, cuesta mucho dinero, entonces había que optimizar todo el proceso. Ya sabíamos antes de filmar, qué se filmaba, dónde iba la cámara, todo estaba muy bien planeado.

Fue una película de pocas locaciones, encontramos una casa

abandonada y la decoramos para ser la casa de Benjamín, le cambiamos un pedazo de techo para que se trepara la muchacha, hicimos todo lo que se hace normalmente.

**¿Qué factores influyeron para obtener un buen resultado con La mujer de Benjamín con un presupuesto mucho menor a una superproducción?**

Trabajo, trabajo de los actores, trabajo de todo mundo, desde el guión.

**¿Qué resultado crees haber tenido con otras condiciones de producción, no escolar?**

La gente de la escuela tiene un nivel profesional bastante aceptable, entonces es igual que trabajar en otras condiciones; indudablemente si hubiera tenido más presupuesto hubiera filmado más cosas más detalladamente, con más tiempo, pero básicamente hubiera sido el mismo resultado, porque el guión requería esos recursos, nada más.

**¿Qué puedes decir respecto a la exhibición y distribución de La mujer de Benjamín, tanto en México, como en el extranjero?**

Se vendió a Japón nada más, ha sido la única venta segura, ha habido varias ofertas de compra en el extranjero, pero hasta ahorita no se ha concretado nada. En México no se le dió mucha difusión porque cuesta muy caro hacer una campaña de publicidad en forma para una película, digamos, cuesta más que hacer la misma película, entonces no tiene sentido desperdiciar recursos en eso; estuvo en pocos cines, con poca publicidad y aún así estuvo ocho semanas en cartelera, recuperó apenas lo que costó y de eso hay que recordar que solo el 17% va a producción y el otro se queda en distribución y exhibición, también IMCINE se quedó con algo de los ingresos, pero no es para nada negocio y muy poca gente la ha visto.

**¿Qué me puedes decir de los reconocimientos en el extranjero, los esperabas?**

No los esperaba; yo hice una película pensando en el público mexicano sobre todo, pero mi intención sí era tocar asuntos universales como la soledad, la falta de afecto y bueno, yo creo que en eso consiste el éxito que ha tenido en esos festivales. La verdad no lo esperaba, sobre todo porque yo la sigo viendo muy primitiva, demasiado simple, aunque mi intención era hacer una película sencilla, pero la narrativa, todo es muy elemental todavía. Yo pensé en una cinta sencillita, con una historia muy simple y bueno, quería hacer una película correcta, pero nunca me esperé que tuviera esos resultados.

**Los críticos no se ponen de acuerdo al clasificar tu película en un**

género dramático, unos dicen que es comedia, otros tragicomedia, otros melodrama, ¿tu cómo la clasificarías?

Yo no la clasifico, pero si tomamos cualquier libro de teoría teatral la película se clasificaría en un género de tragicomedia, con algunos tintes melodramáticos si quieres, pero eso es.

¿Pero si estableciste el género desde un principio?

Sí, eso quería hacer; ¿es rarita no?, pero siempre tira a la comedia con un cierto humor sarcástico.

Dijiste que hiciste un story board muy detallado, ¿esto fue porque te ha interesado la animación o sólo para ahorrar tiempo?

Por optimizar el tiempo, para tener un poco más de seguridad a la hora del rodaje, para no perder tiempo, yo quería dedicarme a los actores básicamente y que todo lo demás ya estuviera resuelto en la mayor brevedad posible.

Al principio de la película no se establece la relación entre Micaela y Benjamín, parecería que son esposos, ¿esto fue a propósito o a qué crees que se deba esta interpretación?

Era a propósito hasta un punto de la película en donde en el guión se aclaraba que eran hermanos para que no hubiera duda. Te voy a contar una anécdota que pasó; yo soy un poco terco y quería una viejita de noventa años para que dijera esa línea que tenía que aclarar todo, saliendo de la iglesia una viejita le decía a Micaela: -Bendito Dios que conservó a su hermano, y qué bueno, como un niño toda la vida- ahí quedaba clarísimo que eran hermanos; pero como yo quería una viejita de noventa años hice un casting y escogí a una viejita de noventa años, lo que no consideré es que la señora se enfermó y no sé por qué extraña razón el asistente encargado de ese asunto no resolvió bien, porque la señora estaba recién operada y aún así se la llevaron a la locación, hacía un frío endemoniado y la señora no podía hacer la escenita porque estaba muy débil; regresamos a México y ahí traté de escoger a alguien que dijera los textos, lo filmé y no me gustó y a la hora de la edición lo saqué y preferí apostarle a que hubiera una ambigüedad en la relación entre Micaela y Benjamín.

¿En qué te basaste para escoger al reparto?, ¿porqué la preferencia por los actores de formación teatral?

Lo que pasa es que los actores de teatro tienen una disciplina más desarrollada en cuanto a construcción de personajes. Para mí es muy importante la experiencia en teatro por esta disciplina para el trabajo.

Después de La mujer de Benjamín, ¿cuál será tu próxima película?, ¿qué proyectos tienes?

El proyecto más cercano es un proyecto que va a producir

IMCINE que se llama La vida conyugal, está basado en una novela de Sergio Pitlor; estamos acabando el guión y espero filmarla por marzo o abril.

## ANEXO 2

ENTREVISTA A GUSTAVO MONTIEL, PRODUCTOR DE LA PELICULA LA MUJER DE BENJAMIN, REALIZADA EL 8 DE ENERO DE 1992 EN LAS INSTALACIONES DEL CENTRO DE CAPACITACION CINEMATOGRAFICA.

**¿Cuál es su opinión respecto a la crisis de la industria cinematográfica de los ochenta en México?.**

Habría que preguntarse si es nada más de los ochenta la crisis, en general pienso que la crisis, no sólo de los ochentas sino de toda la vida, ha dependido demasiado de decisiones políticas, más que de una industria en evolución. Yo creo que la crisis del cine mexicano de los ochenta, de los setenta y de ahora, sigue siendo la misma, que es que no existe una verdadera industria cinematográfica; y que en todo caso hay una crisis a veces creativa y una crisis eternamente económica por los problemas de distribución y exhibición, por las mafias, por todo esto; y la verdadera crisis es: ¿cuánto se le da o no oportunidad al buen cine de manifestarse o no dentro de una industria llena de intereses creados. Y el problema es que es generalmente una decisión política, que como decisión política dura lo que dura la buena voluntad del Estado para que el cine se desarrolle.

No se ha reformado ni consolidado una industria que no sea subsidiada, donde el buen cine no tenga que ser subsidiado; entonces creo que de todas maneras en los ochenta, la parte no crítica de los ochenta, se formaron las nuevas generaciones de cineastas.

**¿Qué opina del llamado Nuevo Cine Mexicano y de la nueva generación de directores?.**

Mira, Nuevo Cine Mexicano hubo en los setenta y hay ahora también. Yo creo que la característica del cine mexicano que se hace ahora es precisamente que han ingresado a la producción egresados de las escuelas de cine, es la característica más importante, y que no son sólo directores, sino que también son escritores, fotógrafos, sonidistas, editores, productores, formados la mayoría, en las escuelas de cine. La mayor parte del cine mexicano que se hace ahora está siendo realizado por gente que egresó de las escuelas de cine, que tienen una formación muy sólida y un proyecto de cine muy claro. Y esa es, digamos, la característica más importante, que son egresados de las escuelas mexicanas de cine y que toda la fuerza que tienen es la que les da precisamente el haber estado formados en estas escuelas.

Entonces, la parte más importante es que no son sólo directores, porque el nuevo cine mexicano de los setenta fue un nuevo cine de directores, y el nuevo cine de los noventa, si se puede llamar así, es un cine de especialistas en todas las ramas creativas en la producción de cine.

**¿Es en esto en que se ha basado el éxito de este nuevo cine?**

Pues en eso se basan dos cosas importantes, no sé si el éxito, porque no sé si es éxito realmente, lo que sí sé es que su nivel técnico, de primer orden; un nivel temático interesante; un nivel artesanal como nunca tuvo el cine mexicano; las producciones de las películas son ya a nivel técnico y artesanal de primera calidad; una forma en ese sentido, y también la heterogeneidad de contenidos, es decir la multiplicidad de propuestas.

**¿Cuáles serían los factores que, en su opinión, renovarían al cine nacional?**

Creo que la única solución para el cine nacional es fomentar una nueva industria, transformar por entero la industria, para crear una pequeña industria de calidad y una gran industria de medios audiovisuales con unas características totalmente distintas de las que ha tenido hasta ahora.

**¿Cómo nació la idea de producir La mujer de Benjamín?**

La mujer de Benjamín es la primera película que surge de un proyecto concreto de esta escuela que se llama "Operas primas", apoyado por IMCINE, que consiste en hacer debutar a un nuevo director cada año con una producción de la escuela, con apoyos, pero de la escuela. Entonces, La mujer de Benjamín, como ahora Lolo, que acabamos de filmar este año, sale de ese proyecto; y es un concurso que se lanza a los egresados de la escuela, y es un concurso primero de guiones, después de proyectos de producción, es un proceso largo de selección que deriva en la selección, por parte de un comité integrado por gente de los Estudios Churubusco, del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, de IMCINE y del CCC, un consejo que analiza el concurso y decide qué película se va a hacer; entonces, de ahí surge La mujer de Benjamín.

**¿Cómo fue el trabajo con Carlos Carrera?**

Una vez que ganó el concurso se le dijo qué recursos había, había una idea y un sistema de producción y trabajó con toda libertad; y además con la ventaja adicional de que debutaron con él el fotógrafo, el productor, la ambientadora, trabajan alumnos de la escuela, entonces él integró un equipo con gente de la escuela, tanto de egresados como de gente que está estudiando, e hizo su película con toda libertad, con los marcos que el sistema de producción le permite.

**¿Qué factores influyeron para obtener un buen resultado con La mujer de Benjamín, con un presupuesto mucho menor al de una superproducción?**

No se puede decir que haya sido un presupuesto mucho menor, se gastó menos dinero de lo habitual, pero la película tiene un costo real parecido al de cualquier otra película mexicana, lo que pasa es que todos nosotros trabajamos gratuitamente, hay gente que aporta dinero a la producción, hay gente que nos regala cosas, etc. como Kodak, Gecisa; y bueno, el factor que la hace buena tiene que ver con el talento de Carlos Carrera y precisamente con el esfuerzo

que hace un equipo de gente con un amor y una entrega al cine.

**¿Cómo se determinaron los gastos de la película?**

La película tiene un presupuesto para eso, IMCINE aportó dinero y Churubusco aportó servicios, con el dinero de estas tres instituciones se hizo la película.

**En cuanto a exhibición y distribución, ¿qué problemas existen en México, a qué se enfrentaron?**

Nosotros no distribuimos la película, la distribuye IMCINE; los problemas que pudo tener la cinta en la distribución son los problemas que tiene cualquier película mexicana; pero en lo particular, por ser un proyecto que se ve con mucha simpatía, La mujer de Benjamín tuvo un tratamiento muy bueno.

**¿Se recuperó lo invertido?**

Se ganó dinero. La película se está vendiendo; la cinta ya ganó 10 premios internacionales, entonces, entre la venta al extranjero y la recuperación nacional, la televisión, el cable, el video, todo esto, la película seguramente va a ganar más del doble de lo que costó.

**¿Se ha considerado la posibilidad de apoyar en la producción a Carlos Carrera en su próxima película?**

Ya no depende de la escuela, pero el Instituto Mexicano de Cinematografía ya le dió un proyecto a Carlos Carrera, le van a producir una película ya profesional, ya fuera de la escuela, a través del Instituto de Cine. Es una adaptación de la novela de Sergio Pitou "La vida conyugal".

## ANEXO 3

ENTREVISTA A EDUARDO LOPEZ ROJAS (BENJAMIN), ACTOR DE LA PELICULA LA MUJER DE BENJAMIN, REALIZADA EL 8 DE ENERO DE 1992, EN SU DOMICILIO UBICADO EN LA COLONIA DEL VALLE, D.F.

**¿Cuál es su opinión respecto a la crisis de la industria cinematográfica de los ochenta en México?**

Mi experiencia personal ha sido cuando he hecho películas fuera de México, la única diversión que a uno le queda es ir al cine, como no puede uno en los descansos de Manzanillo regresar a México, o en los fines de semana, uno se queda ahí y lo que hay que hacer es meterse al cine y, además, en lugares que hace mucho calor es la única diversión cómoda; obviamente las películas que pasan son de ficheras, con este grupo de cómicos Inclán, Caballo Rojas, Lyn May, Sasha Montenegro, en fin, lo que a mí me pasaba es que yo iba a verlas -hay que ver qué están haciendo-, veía una, mala por supuesto, decía -bueno, a mí me parece mala porque soy muy exigente y como yo no hago ese tipo de películas pues me creo autoridad para juzgar-, pero pasaba una cosa muy chistosa, veía una, veía dos, y a la tercera parecía que estaba viendo la primera otra vez, y eso me llamó mucho la atención, entonces cuando este fenómeno me pasó un fin de semana que ví, además los programas son dobles y triples y no había otra cosa que hacer más que ver películas y cuando uno se aburría o ya tenía algo que hacer, pues se paraba y se iba; para repetir la experiencia, era igual, lo único que pasaba era que como el grupo de actores cómicos es el mismo, el que se vestía de mujer ya no se vestía de mujer, sino que se ponía un bigote y salía de machote, la chava que había salido de seductora se hacía pasar por hombre, pero con los mismos mecanismos, nada más se turnaban los personajes; pero llegaba el momento en que uno ya no recordaba -a ese lo ví, pero ese no era el que se vestía era el otro-, ese era el único chiste, como cambiar de posición nada más, la misma obra o el mismo tema, o muy parecido el tema y algunos cambios, tal vez de lugares de acción. Entonces dije, -bueno eso me doy cuenta yo y por supuesto no estoy de acuerdo, ¿y el público?-, bueno, al menos en Manzanillo que es lo que tengo más cercano, iban a comer, a echar novio, a dormirse, y no veían las películas, entonces llegó un momento en que me di cuenta (bueno, por supuesto algunos sí las veían y hasta se reían, me atrevo a decir) que iban a matar el tiempo al cine, que es muy barato y puede estar el tiempo que uno quiera, aunque le repitan la película uno se queda si quiere, hay permanencia voluntaria y puede uno ir ahí y comer, es un lugar fresco, agradable, puede uno tirar ahí la basura inclusive y no pasa nada, entrarle a los besitos y abrazos con la novia, o dormirse muy cómodo, porque dónde voy a pagar un hotel con aire acondicionado cuando en el cine nada más me recuesto y me quedo dormido; y yo creo que el 60 ó 70% del público eso iba a hacer, era muy poco el público que realmente le ponía una atención adecuada a la película y los niños a jugar por supuesto. Entonces yo pienso que a ese público no lo tenemos tampoco ni aún con películas

excitantes o divertidas, no es cierto. Entonces yo siento que ahorita esta pérdida de la época dorada del cine, Pedro Infante, Arturo de Córdova, María Félix, y lo que pasaba es que la temática que se manejaba era una temática mucho más real, real en el sentido de que estaba más sustentada como temática, y eso ya en nuestros días, un guionista reescribe su guión seis veces y además lo cobra cada vez, y la gente se supone que eso lo digiere como tal; entonces siento que eso es una grave crisis de cuando menos treinta o cuarenta años para acá, tomando vuelo hasta este momento en que nuestros mercados han sido totalmente perdidos, eso es lo que yo opino que ha pasado.

**¿Qué opina del llamado Nuevo Cine Mexicano y de la nueva generación de directores?.**

Yo llevé a cabo una conferencia con unos alumnos de un crítico de cine que está dando un curso de cine en el Instituto Andrés Soler, y entonces todos los muchachos habían hecho un trabajo sobre La mujer de Benjamín, donde comentaban la película, tanto los que habían visto cine, como los que no habían visto cine, porque hay gente que ya no ve cine que es también muy curioso; entonces era muy interesante ver cómo la gente joven enfocaba el producto cinematográfico y qué es lo que opinaban, y regresando a tu pregunta, hay alguien que dijo: bueno y ¿por qué el nuevo cine mexicano? y creo que la pregunta era bien pensada, porque ¿quién dice que es nuevo cine mexicano?, basándose en qué o quién, ¿porque hay gente que está haciendo las cosas como debería ser?, yo lo que plantearía es que hay que hacer las cosas bien. Y siento que los cineastas nuevos, jóvenes sería por lo que son nuevos, porque finalmente Carlos Carrera que hizo La mujer de Benjamín, si es nuevo y de muy corta edad, tiene 28 o 29 años, pedirle a un director que tenga esa edad y que haga una película como La mujer de Benjamín es como un caso muy especial, porque hay unos cineastas, también de esa nueva hornada que no hacen películas a la altura de lo que en un momento dado, un espectador ya avezado en ver cine no va a quedar muy conforme; entonces eso hay que tomarlo en cuenta, ¿por qué nuevo cine mexicano?, yo más bien pienso que se está tratando de rescatar cómo se debe hacer el cine, con otros medios de producción, con equipos pequeños de trabajo, porque no hace falta más, o sea, no es cierto que hacen falta tres ayudantes para un tramoyista por ejemplo, o que una maquillista debe traer cinco ayudantes, etc., porque son gente que nada más está de más y es ociosa, entorpece una película y cobra un dinero que la película no tenía por qué pagar. Ahora, si vamos a hacer una película de caracterizaciones en que diez actores se tienen que caracterizar, bueno, a lo mejor hacen falta cinco ayudantes, pero es ese caso especial, no de todas las películas; como en La mujer de Benjamín no puede haber una maquillista y cinco asistentes, es de risa loca, nadie se maquillaba, la misma actriz se pintaba los ojos o se ponía el polvo, etc., yo no me ponía nada; siento que en eso estaría en un momento dado el por qué más que nuevo es como debería ser; lo que sería nuevo es atravesar a romper estructuras ya establecidas, eso sí sería importante, y siento que en este momento que estamos

hablando, cuando Películas Nacionales acaba de ser liquidada, pues se están asumiendo que no están funcionando adecuadamente las estructuras que tenemos.

**Aparte de lo que ya mencionó, ¿qué factores serían esenciales para renovar al cine nacional?**

Creo que lo esencial es la temática y cómo se estructura un guión con una temática que tenga que ver con lo que está pasando. Los medios masivos de comunicación están íntimamente ligados culturalmente con lo que pasa social, política y económicamente con un país; es cuando han salido movimientos cinematográficos importantes, como en Italia con el neorrealismo, como el cine de la época dorada mexicana, porque había una coincidencia de lo que pasaba en nuestro país con lo que se reflejaba en la pantalla. Cuando esas coincidencias se llevan a cabo, como el Renacimiento con Shakespeare y con Calderón de la Barca y Lope de Vega, ¿por qué fueron importantes?, porque tenían un nexo directo con el público que lo veía y el público entendía y veía lo que significaba algo para ellos. Si esa regla de oro no existe, nunca va a haber un contacto con el público, no les interesa, no entienden, no saben para qué se está llevando a cabo lo que está viendo en la pantalla. Eso sería como el gran reto, que por supuesto no es ningún gran secreto, de que un productor o cómo en un momento dado instituciones que son los que a veces llevan a cabo los proyectos culturales, busquen el coincidir ya sea por consenso, ya sea por estudios de campo, ya sea por comités avocados a la problemática de lo que es la cultura en nuestro país den una opción o un camino que hay que llenar para que la cultura tenga un sentido, la cultura debe tener un sentido. Y con esto no quiero decir que se trate de dar línea, ni de censurar, ni de obligar a que el artista haga algo; pero sí, en un momento dado, el poder tener un aguilatamiento social para poder saber cuáles son las carencias que tienen, en un momento dado, la población de este país. Sería importante saber qué es lo que pasa en Netzahualcoyotl, qué es lo que pasa en Polanco; un hecho artístico no tiene el mismo efecto en una población culturizada de alguna forma, aunque sea mal culturizada, a una población que no tiene ni los mínimos nexos de cultura con su país y con sus orígenes, ese tipo de estudios creo que son muy importantes.

Muchas veces, cuando he hablado con autoridades, he pedido que se haga ese tipo de trabajo de campo para saber que si uno va a llevar una obra a Netzahualcoyotl, ¿qué es lo que necesita esa gente?, no es lo que al artista le gustaría hacer, ese es un mal planteamiento, sino qué es lo que necesita. Eso va a hacer que exista un guión sobre la temática adecuado, para realmente tener una ingerencia cultural, en nosotros mismos y, por supuesto, una imagen que interesa afuera. ¿Por qué nos interesan tanto las películas de otros países?, porque vemos cosas que hacen que entendamos mejor a ese pueblo, ese es el chiste; si nosotros hacemos refritos mal hechos de cultura que importamos, como la norteamericana que es la más cercana, pues es un mal juego, porque

a los norteamericanos no les interesa conocer una mala caricatura de ellos mismos, como a nosotros tampoco nos interesa ver una mala caricatura de cultura mexicana hecha por Afganistán, y me atrevo a decir que a veces son capaces de hacer cosas mejores que nosotros mismos y esa es la gran ironía del caso.

**¿Cuáles han sido las etapas más significativas de su trayectoria cinematográfica?**

Yo tengo un curriculum de películas muy pequeño realmente, porque he tratado de ser selectivo, con toda la desgracia que lleva implícito, es una posición muy personal finalmente, aunque he hecho películas por supuesto muy malas. He hecho películas con Cantinflas, con Angélica María, inclusive películas de serie norteamericana porque hablo inglés y he sido solicitado para hacer ese tipo de películas, pero verdaderamente malas, que las hace uno por comer. Por eso no se trata de decir que yo sí soy el actor puro, soy un actor que ha intentado seleccionar lo más posible, pero hay veces que me alcanza el destino.

Siento que mi trayectoria cinematográfica no ha sido muy relevante, la apreciación que yo he hecho de mi carrera es la que la hace relevante; cuando hice Los caifanes, por ejemplo, yo dije: ya la hice, según yo ya me había sacado la lotería. Lo que pasa es que el descubrir que uno está íntimamente ligado a una realidad que no está en nuestras manos como artista, fue el amargo despertar, el darme cuenta que el que yo haya hecho una película donde se me catalogó como un magnífico actor o un buen prospecto de actor, que fui premiado, inclusive, con la Diosa de Plata y con el Herald; y luego más adelante cuando hice Actas de Marusia me dieron un Ariel, me digo descubrir en esa trayectoria que el premio no tenía mayor significado que lo que para mí significara, no iba implícito ni contratación por esos premios, ni dinero, sino al contrario, muchos productores empezaron a no llamarme porque seguramente yo les iba a cobrar diez pesos más y entonces así no funcionaba.

Y luego, yo pienso que tengo una problemática mucho más subjetiva, como yo hice mi carrera, como yo me preparé, las características que yo tengo como persona físicamente, hizo que hubiera un extrañamiento entre la realidad del producto que se estaba llevando a cabo a través de treinta años de mi carrera, por plantear una trayectoria, hasta el momento en que me encuentro ahora, salvo el asunto de La mujer de Benjamín no se escriben asuntos para actores como yo, y hay varios actores como yo: Ernesto Gómez Cruz, Carlos Ruiz...salimos como actores de reparto, o en alguna película especial nos dan el estelar porque necesitan a alguien que tenga nuestro tipo, común y corriente, me atrevo a decir; no se hace material cinematográfico común y corriente, todo tiene que ser como fuera de lo común y por eso caemos en esas aberraciones de contradicción entre la realidad cinematográfica y la realidad cultural, social, política y económica de nuestro país. Siento que ahorita esta gente nueva o recién llegada está retomando la realidad que le rodea y aunque hagan ficción llevándolo a la

pantalla, es cuando estamos recobrando el camino que se perdió anteriormente, que no se debería haber perdido.

**¿Cuál fue su experiencia al haber trabajado en La mujer de Benjamín?, especialmente con un director que usted no conocía.**

Yo siento que eso es muy especial, uno como actor acaba teniendo como un sexto sentido para creer en algo. Indudablemente toda la gente del CCC, desde el director, Gustavo Montiel, que era el productor ejecutivo, como todos los muchachos, de alguna manera, hablan de una rebeldía y de una necesidad que yo sigo teniendo, a pesar de tener treinta o cuarenta años más que algunos de ellos, tienen algo que a mí me atrae mucho que es el pensamiento joven; para alimentarme o retroalimentarme con ese entusiasmo y esta necesidad de transformar el mundo; eso a mí me llama mucho la atención porque yo en algún momento fui como ellos; y por muchos años he sido maestro y no dejo de serlo porque me llama mucho la atención esta posibilidad de revitalizarme, cargar la batería con la gente joven, aún con sus errores, con sus torpezas o su necesidad que muchas veces criticamos las personas adultas; pero yo siento que en esa necesidad, esa carencia, en esa inexperiencia, en ese entusiasmo, está muchas veces la vitalidad de la vida misma.

Eso era algo que en La mujer de Benjamín había, mucha gente joven que valiéndose de los que tenemos más experiencia: los viejitos que salen conmigo en la película, la actriz Malena Doria, Farnesio de Bernal, había algunos técnicos ya grandes que ayudaban a los jóvenes para que aprendieran cómo se ponían las luces, cómo se cargaban, cómo se descargaba o cargaba un camión, en qué orden se podían hacer las cosas, que aparentemente es tan simple, pero uno no sabe, de repente el camión queda de cabeza y lo último que uno debería haber guardado fue lo primero que guardó, está hasta abajo y hay que descargar todo para sacar una cosa que iba a necesitar empezando una nueva escena; ese tipo de mañas o de experiencia o de colmillo, como a veces se dice, eso es lo que los más grandes podemos ayudar a los jóvenes. Yo a muchos jóvenes les digo, cuando tratan de tomarnos como ejemplo, que traten de encontrar en nosotros lo bueno, porque hay muchas cosas malas que también tenemos y que necesitamos nosotros luchar por perderlas, aún en el tiempo ya que tenemos recorrido de vida, para que no repitan las mismas experiencia malas, ojalá puedan repetir las buenas y otras muchas que hacen falta para que realmente el cine tenga el valor correspondiente al momento en que se vive. Cuando a mí me hablan de la época dorada del cine yo digo: admírala, gózala, pero ahorita no vale, ahorita necesitamos nuestra época, la época dorada del cine la puedes ver en televisión, pero eso que uno sienta que hay que hacer otra nueva época dorada del cine...no estaría de acuerdo, no va a haber otro Pedro Infante, otra María Félix, no va a haber otro Jorge Negrete, y qué bueno, porque entonces ustedes van a tener los representantes culturales que merecen tener, pero no los que ya se murieron, esos ya cumplieron, y qué bueno que se les haga homenaje, tampoco quiero decir que haya que destruirlos, ni olvidarlos, pero no hay que reproducirlos, es

como llamar al cura Hidalgo a que venga a hacer la independencia otra vez.

El hecho de trabajar en La mujer de Benjamín fue porque había ese espíritu de amor y necesidad del momento presente y a mí me interesa, hasta donde yo pueda y la vida misma me lo permita, ir a ese paso, porque es el momento presente; yo no puedo vivir de Los caifanes, estaría yo completamente loco, yo hice Los caifanes y si alguna validez tuvo, la tuvo en ese momento, aún en mi trayectoria contemporánea no puedo sacar a Los caifanes como bandera de ataque porque ahorita son otros momentos y es una experiencia que se puede constatar al ver la película, así si, como biografía de López Rojas y la gente que trabajó ahí, bueno, pero para revalorizar y replantear, para hacer otra secuela de Los caifanes porque es lo que hace falta...pues eso sí está grave, está equivocado como querer traer la época dorada del cine, como buscar otras culturas para hacer películas, hay que hacer la nuestra.

Siento que hemos sido muy malinchistas con nuestra cultura y en eso llevamos también la penitencia del desenfado y el desierto que tiene nuestra cultura ahorita y la gente joven es la que más afectada se ha visto, porque estamos más enterados del rap o del rock and roll que las expresiones nuestras, de nuestro folklor, nuestras raíces, es más no solamente no estamos enterados, sino que renegamos, no nos vayan a decir indios, en eso está una grave pérdida de la riqueza de cada uno de nosotros como individuo. Sería importante que el cine nuevo se vaya a esa temática, a nuestras raíces y revalorice para esta nueva cultura, porque el nuevo cine será de una nueva cultura o de una revitalización de la cultura, para que lo que hagamos tenga un sentido real, eso sería lo primordial.

**¿Cómo fue la preparación y el trabajo en la filmación de La mujer de Benjamín?**

Fue lo que llamamos trabajo de mesa bastante prolongado, como un mes o mes y medio antes, nos juntamos a leer, a discutir, a hacer cambios en un momento dado, Carlos como siempre muy abierto a nuestra experiencia, inclusive se cambió el final de la película, en estas pláticas se encontró un final adecuado para todos, y Carlos tuvo una gran apertura para recibir nuestras opiniones y no sólo de nosotros los viejos o de los de más experiencia, sino de otros compañeros también jóvenes como él. Ese fue el sistema que se siguió, cuando llegábamos ya a la escena en sí ya la habíamos visto antes, ya sabíamos de qué se trataba, es algo que la única otra película que yo recuerdo que se haya hecho esto fue Los caifanes, Juan Ibáñez se sentó con nosotros y trabajó sobre el foro de un teatro, el teatro Jiménez Rueda, y montó las escenas antes de que las filmáramos y siento que, si en algo vale la comparación, Los caifanes causó un impacto como en un momento dado también La mujer de Benjamín está causando, porque había como una compenetración muy clara de todos nosotros en lo que estábamos haciendo; ese sería el acierto de Carlos, porque fue quien lo

facilitó y siento que el resultado iría implícito en esto; que yo recuerde, estas son las dos películas sobresalientes en este sentido en que había este tipo de trabajo, no llegaba uno de su casa sólo habiendo leído o estudiado y preguntando por dónde entrar o salir, sono mucho más trabajado de antemano, más como un trabajo de teatro.

**¿Se le han presentado oportunidades de trabajo a partir de su actuación en La mujer de Benjamín?**

En el caso particular, después de la euforia de Los caifanes, me dí cuenta que la realidad que me rodeaba era muy distinta a los deseos que yo tenía de tener alguna ingerencia en los trabajos artísticos que estaba llevando a cabo, eso me hizo mucho remontarme al teatro, siempre he sido un actor que desde joven me interesó el teatro, casi entré al cine por accidente en Los caifanes, porque Juan Ibáñez, que habíamos jugado fútbol americano juntos, yo siempre he sido una persona muy robusta, me dijo: -oye, ese personaje que tengo en Los caifanes te queda pero perfecto porque te pareces al verdadero masacote-; entonces fue como un accidente verdaderamente como de película. A mí me creció un gran interés y un amor al cine pero me dí cuenta que había que entrarle a todo, como de alguna manera lo hice al hacer otras películas, las cuales me dí cuenta que no las debería haber hecho; pero de no haberlas hecho hubiera actuado en 20 o 30 películas menos, de un curriculum que tengo de 50 o 60, no sé cuántas, y algunas ni siquiera son malas películas, sino fuera de la línea que en mi proceso yo tengo; yo por ejemplo, he aceptado 'papelitos' por ayudar a alguien o porque me pagaban, pero eso ha hecho que el nivel donde yo debería estar se ve muy cuestionable cuando alguien me ve en esa película - es un actor de cuadro, no es un primer actor-, entonces eso hizo que en un tiempo yo tuviera una retracción y rechazara papeles con toda la mofa y burla de productores que me decían que no no sabía lo que estaba haciendo, que estaba totalmente fuera de la realidad, que mejor me dedicara a otra cosa, porque el hecho de que yo fuera un actorcito que más o menos hablaba dos o tres palabras juntas, distaba mucho de la figura que yo me creía que era o que dizque yo iba a ser y me costó bastante aguantar esas burlas, decían que yo era un actor gordito, chistosito y que me estaban dando papeles adecuados, pero que hasta ahí iba a llegar; eso hizo que yo tomara conciencia de que la gente que dirigía tenía en su poder los cauces culturales o de producción, como sería el caso del cine y esto me iba a tener muy limitado, entonces acabé por irme al teatro, donde me he desenvuelto bien, no económicamente por supuesto.

Yo trabajo mucho con el Seguro Social, con el ISSSTE, en hospitales, en guarderías, me gusta mucho el teatro infantil, pero verdaderamente lo haga a destajo, no lo hago al nivel que mi trabajo merecería cobrar, y lo hago además porque hay grupos que inclusive cobran menos que yo, para acabarla de amolar, hay grupos que son capaces de trabajar gratis, entonces eso nos esquirolea a los que tenemos más experiencia y que a lo mejor lo hacemos mejor; y me han dicho que por qué cobro tanto si nada más somos tres o

cuatro actores y hay grupos que son como doce actores y cobran cien o doscientos mil pesos que mi grupo, y la gente quiere más actores por menos dinero, los están explotando. A veces son los mismos compañeros lo que se ofrecen, malbaratan su trabajo, porque el chiste es tener trabajo aunque nada más me den un peso y las instituciones, los patrones, los productores lo aprovechan; ellos dicen que cubren su plan de trabajo diciendo que tuvieron cincuenta obras, en lugar de tener solo diez, pero muy buenas obras; y es una competencia también burocrática donde lo que importa es tener mucho por poco. Todo esto ha hecho que decaiga el nivel cultural, teatral y cinematográfico, por ende, que es de lo que estamos hablando; es un problema de la crisis en que estamos viviendo que ya urge apretar y exigir para que también el público tenga un cambio cualitativo de lo que está viendo, como siento que empieza a suceder.

## ANEXO 4

ENTREVISTA A MALENA DORIA (MICAELA), ACTRIZ DE LA PELICULA LA MUJER DE BENJAMIN, REALIZADA EL 9 DE ENERO DE 1992, EN SU DOMICILIO UBICADO EN ECHEGARAY, EDO. DE MEXICO.

¿Cuál es su opinión respecto a la crisis de la industria cinematográfica de los ochenta en México?

Creo que fue una cosa muy dolorosa para los actores, para los directores. Yo participé en el movimiento de cuando volvimos a hacer un cine y nosotros creíamos que ya había un resurgimiento del cine mexicano en los setenta; entonces participé en películas tan buenas como Canoa, que se ganó el Oso de Berlín, como Las Popuianchis, como Raíces de sangre, entonces estábamos tratando de hacer un cine de más calidad, con cosas de lo que realmente estaba pasando en México; entonces de repente, se cambió de sexenio, el cine se vino abajo; todos los directores, todos los actores que habíamos participado en ese movimiento, como que no nos volvieron a contratar para nada, como si hubiéramos sido apestados, una cosa muy chistosa, y entonces se empezó a hacer un cine como de hace cincuenta años, como el tipo de cine que se hacía con Jorge Negrete, con Pedro Infante, pero yo creo que en esa época era válido hacer ese cine porque sí pasaban cosas como esas, pero cincuenta años después verdaderamente es increíble que presentáramos el mismo tipo de cine que se había hecho en los cuarenta. Entonces era una gran debacle porque tratamos de copiar un cine con otros problemas que no eran los nuestros, se presentó un cine de ficheras, campirano, de charros, de pandillas, de cosas que en México no sucedían. Entonces yo creo que lo principal en el cine es presentar la problemática que esté en ese momento, que aunque sea como el caso de Canoa o de ahora de La mujer de Benjamín, que no pasa en otros países, pero sí nos pasa a nosotros; entonces sí es real, en otros países sí nos entienden.

¿Qué opina del llamado Nuevo Cine Mexicano y de la nueva generación de directores?

Me extraña una cosa: que de repente surja como una generación, eso lo podemos ver con los pintores, como cuando surgió esa época de Orozco, Siqueiros, Diego Rivera, esa gente que, como decían: en México hay una gran generación de pintores; ahora, ¿por qué surgen todos al mismo tiempo y no surge uno solo?, no lo sé, pero sí creo que en este momento están surgiendo muchos nuevos directores con un gran talento, una manera nueva de hacer, con temas que son nacionales y, entonces, yo sí tengo una gran esperanza de que esto sea un resurgimiento del cine mexicano, y sí espero que no sea nada más por este sexenio sino que sigamos, no que se acabe este sexenio y cambie totalmente el plan de cine y se vuelva otra cosa, porque yo creo que hay que tener un seguimiento, digo, no puede ni una industria, ni un país, ni nada, digamos llevar una educación misma en una escuela, no puede ser de una manera y de repente después de tres, de cinco o seis años cambiar todo el concepto y voltearlo.

Entonces, yo sí creo que ahorita están surgiendo muchos nuevos valores, siempre he creído que hay talento en México, tanto de actores, como de escritores, como de directores, como de técnicos y que todos estamos muy contentos por lo que está pasando, pero espero que esto siga y que no sea una cuestión, nada más, de años o de sexenios.

**¿En qué cree que se han basado los éxitos de este nuevo cine?**

En primera, en buscar esos argumentos que son reales y son muy nuestros, o sea, no lo estamos inventando. Lo que pasa en La mujer de Benjamín, sí pasa en los pueblos de México, sí pasa en cualquier pueblo que esté a 46 kilómetros de México, por un decir, que es increíble pero sí pasa casi en el año 2000; y luego que creo que están bien escritos los argumentos, los directores lo están haciendo con talento y también están llenos de buenos actores, creo que es muy importante volver a los actores, sí hay figuras en todos los países del mundo, pero el buen cine creo que también está basado en los actores, no en las figuras.

**¿Serían estos factores los que, en su opinión, renueven al cine nacional?**

Sí.

**¿Y qué me puede decir del presupuesto?, ¿cree que se puede hacer buen cine con poco presupuesto, o qué sería lo óptimo?**

Creo que sí es importante el dinero, porque sin dinero no se puede hacer nada, pero yo no creo que básicamente se necesiten gastar millones de dólares para hacer una buena película, yo he visto películas en las que han gastado 40 millones de dólares y que han sido una porquería y en cambio, películas que se han hecho con un presupuesto menor, que han sido unas buenas películas; no creo que sea el elemento principal, claro que si ya necesita uno sacar helicópteros, efectos especiales y otro tipo de cine, pues desde luego se necesitan muchas cosas técnicas nuevas, muchos aparatos y mucho dinero; pero yo creo que nosotros podemos hacer buen cine con menor dinero, tratando de hacerlo en nuestros exteriores que son muy bellos, tratando de utilizar paisajes, casas en vez de sets, y poderlo hacer con menos dinero que lo que lo hacen en otros países y el talento por el dinero, que no tenemos, porque además nuestras películas, realmente no lo recuperan, en México no se recuperan, entonces sí tenemos que venderlas al extranjero y para venderlas al extranjero pues tienen que interesar.

Respecto a la importancia del dinero para hacer una película tengo una anécdota: fue como en 1957 ó 1958, mi papá era abogado, estuvo en el gobierno y conseguía cosas; entonces él tenía amigos en Estados Unidos. Un día el señor Garduño, del Banco Cinematográfico, le dijo: "hombre Pancho, si pudieras conseguir dinero para hacer películas...", entonces mi papá habló con un amigo que era el presidente del Marine Bank y la dijo: "¿pues con cuánto dinero se hace una película en México?", cuando supo con el

poco dinero que nosotros hacíamos una película, comparado con el dinero que se gastaba en el cine americano le dijo: "no hombre Pancho, cómo no, nosotros te facilitamos un dinero y va a ser un dinero revolvente, en cuanto ustedes paguen la película nosotros les volvemos a dar el dinero y así siempre van a tener dinero para producir películas."

La primera película que se les ocurrió hacer fue Flor de Mayo, mi padre consiguió el dinero por medio del Banco Cinematográfico, el autor de 'Flor de Mayo' era Blasco Ibañez, se consiguieron en España los derechos de autor para poder hacer la película; en ese momento dijeron: "¿pues quién la podrá hacer?, pues ¡caramba!, la figura más grande que había en ese momento en el cine mexicano que era María Félix; de hombre, pues traemos a un actor americano de moda; otro actor mexicano, pues quién más que Pedro Armendáriz, que también era un gran triunfador tanto en México como en Italia y Estados Unidos; entonces reunieron a esos monstruos de nombre y de la actuación en ese momento. ¿Quién podrá fotografiar?, Gabriel Figueroa, el mejor fotógrafo de México; y ¿quién podrá dirigir?, Roberto Gavaldón, que era uno de los muy buenos directores de cine. Entonces empezaron a hacer la película y resultó que ha sido uno de los fracasos más grandes que ha tenido el cine mexicano.

En ese momento se gastaron, si no recuerdo mal, 12 millones de pesos y en ese entonces las películas se hacían con 300 o 400 mil pesos; pues ellos tuvieron 12 millones de pesos para hacerla en Topolobambo, con barcos pesqueros, con todo en locación, pero faltó talento. Entonces, a veces no es el dinero, ahí tuvimos todo el dinero y, claro, fue la única película que se pudo hacer con el Marine Bank, porque nunca tuvimos el dinero para que ese dinero pudiera ser revolvente y nos volvieran a prestar. Entonces, a veces no es el dinero, es un poco como en el teatro, la gente a veces se preocupa mucho del vestuario de la escenografía, y yo creo que es mucho más importante hacerlo bien, aunque sea con una cámara negra y aunque sea con blue jeans, sueter y con una capa para hacerlo, pero había que hacerlo bien aunque no se tenga que gastar mil millones de pesos en hacer una escenografía.

**¿Cuáles han sido las etapas más significativas de su trayectoria cinematográfica?.**

Para mí han sido significativos los años setenta y ahora, del año pasado para acá. Yo empecé en 1956, hice películas, pero intrascendentes totalmente. Películas que me han interesado y que me han gustado fueron en 1976, como Canoa, Las Poguianchis, como Raíces de sangre. Después he hecho películas interesantes, sobre todo por los actores, por los directores, por la gente que he conocido en el cine americano, trabajé con Anthony Queen, con Anthony Hopkins en una última película que se llama Guerra de un hombre solo y creo que aprendí muchas cosas de él; trabajé con Martha Keller en una película alemana que se llamó Presente, que me gustó muchísimo. Ahora, en La mujer de Benjamín, creo que ha sido mi mejor trabajo.

**¿Cuál fue su experiencia al haber trabajado en La mujer de Benjamín?**

Fue una experiencia muy bonita porque fue con pura gente joven, hablo de los técnicos, del director y de todos ellos, porque los actores, con excepción de dos que fueron Palomo y Arcelia Ramírez, realmente los demás somos gente mayor; pero los técnicos, el fotógrafo, el director Carlos Carrera, es pura gente joven. El entusiasmo que pusieron en la película me volvió un poco a cuando yo tenía 18 años, a cuando queríamos hacer siempre las cosas bien, que pensábamos que podíamos hacer un buen teatro, un buen cine y lo podíamos hacer como en cualquier parte, no teníamos ese complejo de decir: -bueno, la película no salió tan mal a pesar de ser mexicana-, que eso es horrible oírlo, yo creo que nosotros o tenemos el mismo talento o no tenemos ninguno, igual que los americanos hay muchos que no tienen ningún talento. Yo creo que lo que necesitamos es prepararnos más, desde luego, saber lo que estamos haciendo y hacerlo con un gran cariño también, tratar de hacer las cosas bien. Entonces, sí fue una experiencia muy emocionante, me gustó mucho trabajar en la película.

**¿Y qué le pareció haber trabajado con un director novato?**

Al principio, cuando lo ví, lo encontré muy joven, porque él se ve hasta más joven de lo que es, pero él como es un muchacho inteligente, yo creo que se dió cuenta de mi mirada como preguntando: ¿este es el director?, (yo no dije nada), entonces me llevó a enseñar lo que él había hecho; me enseñó unos cortos que habían ganado premios en Japón y otro en Inglaterra, un documental sobre un asilo de ancianos que había hecho y la verdad después de salir de la sala de proyección yo estaba convencida de que ese chico tenía mucho talento, que era muy inteligente y que iba a hacer una buena película, entonces, desde que empezamos las lecturas yo tenía una confianza en él y cuando me decían que hiciera algo...yo si le creí no hubo discrepancias de ninguna naturaleza entre él y yo.

**¿Cómo fue la preparación y el trabajo en la filmación de La mujer de Benjamín?**

Fue una preparación diferente a la mayoría de las películas mexicanas, que generalmente te entregan un script ocho días, o quince días antes, tu lo lees, te vas a probar la ropa y te presentas el primer día de la filmación sin a veces saber con quién vas a actuar, a ti te contrataron, firmaste un contrato, te presentas con tus líneas sabidas y tu papel y tu personaje y ya empiezas a seguir las indicaciones del director. Pero aquí primero hicimos lecturas, hicimos un trabajo de mesa, casi todos los actores nos conocíamos, pero eso sirve para tener más intimidad unos con otros, saber qué pensaba un personaje, qué relación tenía un personaje con otro, cada quien dábamos nuestros puntos de vista y después tuvimos ensayos como si fuera teatro, ensayábamos las escenas y todo y ya después nos fuimos a Juchitepec ya a filmarlo, pero ya teníamos una preparación de unas tres semanas antes. La

filmación fue mucho más fácil, trabajamos 11 horas diarias, todavía llegábamos al hotel y como todos estábamos muy entusiasmados, cenábamos y después seguíamos discutiendo cuáles eran las escenas que íbamos a hacer el día siguiente, cómo se iban a hacer y a veces hasta teníamos otro poquito de ensayo antes de irnos a dormir.

**¿Qué factores cree que influyeron para obtener un buen resultado con La mujer de Benjamín con un presupuesto mucho menor a una superproducción?**

El primero es que fue un buen argumento; después, que fue un director que sí sabía exactamente cuáles eran los personajes y qué quería de cada uno de ellos, creo que escogió muy bien su reparto, lo supo ligar muy bien cada uno de esos elementos; no tuvimos horas extras, que eso sube mucho el costo de una película, no nos pasamos un sólo día de filmación, se hizo en las cuatro semanas programadas, estuvimos en un pueblo, ahí hicimos todas las locaciones, en Juchitepec y por ejemplo, esta chica Gloria Carrasco consiguió muchísimas cosas para la ambientación que le facilitaban, a veces se las prestaban del pueblo, de la gente que también quería cooperar con la película; los actores cobramos poco (4 millones), el director no cobró, tampoco el fotógrafo, había muchos elementos del CCC que no cobraban que fueron como asistentes, Churubusco dió facilidades, la Kodak regaló quince millones de pesos en material, en fin, creo que hubo muchas ayudas, de IMCINE, del Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, de muchos lados que ayudaron a que la película fuera una película de no muy alto presupuesto.

**¿Cuál es su opinión respecto a la exhibición y distribución de La mujer de Benjamín?**

Yo pienso que los exhibidores la menospreciaron, eso es lo que yo pienso, no sé si esté en lo correcto, porque yo creo que esta película se pudo haber estrenado en el Latino con otra serie de cines, creo que hubiera llevado más público. Si se le hubiera podido hacer un poco más de publicidad, sé que es muy difícil porque la publicidad es muy cara, nosotros no podemos como cuando se estrena una película de Televisine que la pasan en el 'Canal de las Estrellas' catorce mil veces y dice: -vea tal película-, pues es más fácil que la gente se entere; entonces, en México, la única publicidad que tenemos para el cine y para el teatro es realmente el periódico y si nos ponemos a ver cuanta gente compra el periódico en México, pues es muy poca para los ochenta millones de mexicanos que somos, ¿cuántos leen el periódico?, entonces muchas veces pasa una película con un pequeño anuncio en el periódico, en la cartelera, entonces yo pienso que la mayoría de la gente no se entera, ni siquiera si es una buena o mala película y ni siquiera si se está exhibiendo; entonces, yo creo que si uno no tiene acceso a esa publicidad en uno de los medios masivos de comunicación que es la televisión, pues entonces es muy difícil que toda la gente se entere. Yo pienso que fue una película que la gente que la vió sí gustó, pero pienso que la vió poca gente.

**¿Se le han abierto oportunidades de trabajo a partir de su**

actuación en La mujer de Benjamín?

Hasta el momento todavía no, como que la gente me ha hablado para decirme: -qué bien, qué buena actuación-, stodo ese tipo de cosas; pero decir que me ha caído algo específico por La mujer de Benjamín, yo creo que no.

**¿Y entonces las películas que me había comentado antes de empezar la entrevista?**

La primera que hice se llama Bad luck, que fue una americana, realmente todavía no se estrenaba La mujer de Benjamín; luego la otra que hice: Eclipse, pues no...sí me vieron ellos en La mujer de Benjamín, pero no creo que haya influido mucho; El patrullero, también me vieron en esa, pero vámos es mucho más importante La mujer de Benjamín, tanto en papel como en todo como para que me haya surgido algo bueno después de eso, no creo; yo espero que sí me surja algo bueno; y sobre todo que ahorita estoy concursando, estoy en la terna para la mejor actriz de habla hispana en New York pro La mujer de Benjamín, entonces pues no sé, entonces sí me da una gran satisfacción que me hayan tomado en cuenta en el cine que se ha estrenado en España como en toda Latinoamérica, como ser una actriz y considerarme como una de las mejores actrices del cine hispano; entonces, ya me gane el premio o no, realmente para mí es una gran satisfacción el estar en eso ahorita.

## ANEXO 5

ENTREVISTA A JAIME HUMBERTO HERMOSILLO, DIRECTOR DE LA PELICULA LA TAREA, REALIZADA EL MARTES 4 DE FEBRERO DE 1992, EN SU DOMICILIO UBICADO EN LA COLONIA DEL VALLE, DISTRITO FEDERAL.

**¿Cuál es su opinión respecto a la crisis de la industria cinematográfica de los ochenta en México y en qué forma afectó esta crisis a su actividad cinematográfica?**

La crisis de los ochenta yo creo que es la misma de los setenta, de los sesenta, de los cincuenta y que va a ser de los noventa; el problema es que no hay una verdadera infraestructura que apoye a los cineasta o a los creadores en general y que por ello siempre se tiene que estar haciendo un trabajo individual, muy solitario y en ese sentido también muy egoísta, uno tiene que luchar por hacer sus películas sin pensar en que realmente sea un movimiento cinematográfico y apoyarse mutuamente entre directores o actores. Nos ponen tantas trabas que nos lanzan a una lucha individual y a veces sale uno airoso y a veces no. A veces las películas pueden tener éxito de crítica, de público o no tenerlo y eso no indica que uno esté haciendo las cosas mal, o no se conocen bien o a veces no las entienden.

**Ahora se habla de una nueva generación de directores y de un Nuevo Cine Mexicano, ¿a qué cree que se deba ésto y cuál es su opinión al respecto?**

Evidentemente sí hay películas interesantes y realizadores que han debutado recientemente y que sus trabajos han destacado, es muy bueno que haya renovación generacional; pero a veces eso se quiere usar como para crear antagonismo entre los mismos realizadores como diciendo -que ya no le den películas a los directores que ya hicieron cine en el sexenio anterior, ahora nos toca nuestra oportunidad-, por ahí algún crítico de cine en una ocasión dijo: "que ya no le den películas a Hermosillo, ya que filmen otros" y yo nunca le he quitado una película a nadie, porque mis asuntos los escribo yo, no es que exista quien esté diciendo: -a ver a quien le damos este asunto-, si yo no hubiera filmado mis guiones nadie más los hubiera filmado y yo busco mis productores por muy diferentes manera, entonces no le quito oportunidades a nadie.

**¿Cuáles han sido las etapas más significativas de su trayectoria cinematográfica?**

Cuando uno está más joven y está en plena lucha por expresarse, el lograr hacerlo, el lograr que una película diga lo que uno pretendió y que llegue a tener difusión, pues es algo muy estimulante. Pero luego han venido etapas en las que suele haber reveses, de fortuna por decirle de algún modo, y que no gusta lo que uno hizo o que no puede uno conseguir los medios para expresarse y que han sido le lucha terrible, sobre todo para no claudicar, que a veces dan muchas ganas de soltar la toalla y dedicarse a otra cosa que no sea tan compleja para levantarse como

son los proyectos personales y entonces uno haría o documentales o comerciales, tratando de sobrevivir y aceptar cualquier trabajo, que no tiene nada de malo, los compañeros que han hecho películas de encargo no son para nada criticables, algunas de ellas hasta pueden ser muy buenas, pero sí ha habido esos momentos en que quisiera mejor abandonar la lucha.

**Pero ahorita no es el caso, ¿o sí?**

Yo creo que nunca cesa eso, porque puede que haya reconocimiento al trabajo reciente, pero puedo decir que, en mi caso, también soy un poco testarudo y me gusta ir en contra de la corriente y por ejemplo, ahora después de La tarea me hubiera sido facilísimo hacer otra película del mismo corte, pero no me interesa repetirme, entonces prefiero correr riesgos, hice Encuentro inesperado que, estoy absolutamente seguro, es una película que desconcierta, que los que van esperando una nueva tarea o el tipo de películas mías que son, por decirlo de alguna manera, efervescentes o alegres, les desconcierta el tono de Encuentro inesperado. También he corrido riesgos en el sentido de que me propongo hacer algo en lo que creo sin tener en cuenta si ese asunto llena las fórmulas más o menos seguras para que tenga éxito de público y de crítica. Afortunadamente en CLASA FILMS, la familia Barbachano, en ese sentido me apoya mucho y espero que lo sigan haciendo en el futuro, que cuando una película no tenga un gran éxito de público, incluso si no llega a tener éxito de taquilla eso no signifique que no me produzcan más películas.

**La tarea tiene como antecedente el video El aprendiz de pornógrafo, ¿cómo surgió la idea de filmarla?**

Por necesidades económicas, como yo había producido en cooperativa Intimidades en un cuarto de baño y tenía deudas, necesitaba pagar esas deudas y no encontraba apoyo en las autoridades oficiales que no quisieron comprar la película o ayudarme a pagar las deudas tomando la distribución, hicieron incluso una oferta ridícula que era una franca negación, la película no les gusta y entiendo que sea una película que no guste porque no fue hecha para gustar; el hecho fue que no la apoyaron y entonces yo pensé en qué película podría filmar de inmediato que sea un proyecto atractivo para un productor que me pague por el guión y por la dirección para con ese dinero pagar las deudas de Intimidades en un cuarto de baño y consideré que La tarea llenaba esos requisitos, se la propuse a CLASA FILMS y aceptaron hacerla. La versión cinematográfica de La tarea la hice para pagar deudas de la producción de Intimidades en un cuarto de baño.

**¿Qué ventajas y desventajas tiene la versión cinematográfica con el video?, ¿en qué es mejor La tarea cinematográfica?**

Ahí es indiscutible la superioridad del cine sobre el video, La tarea ya es un éxito rotundo a nivel nacional y a nivel internacional, en estos momentos la película se está exhibiendo con gran éxito de crítica y de público en salas comerciales en Alemania y España, aparte de que ya ha ido a muchos festivales

cinematográficos y de que ha ganado premios y bueno, es la película que México seleccionó para competir en el Oscar, nada de esto lo podría haber logrado con el video, aún si el video hubiese sido interpretado por José Alonso y María Rojo, porque no hubiera llegado a tanto público.

Evidentemente hay una superioridad técnica, ésta terminará con el tiempo siendo igualada, el video podrá llegar a tener la misma calidad que el cine y yo no dudo que en un momento dado dejemos de filmar con material cinematográfico y a lo mejor grabamos con material de video y se produzca en video y yo creo que es muy cómodo y muy ventajoso y aparentemente más económico, porque también el video es bastante caro; pero cuando llegue ese momento lo que yo creo que no debe perderse de vista es la diferente apreciación y disfrute que se puede tener de un espectáculo visto de una manera colectiva, una sala con mucha gente, con una pantalla enorme, con una excelente definición, siempre nos producirá un placer mayor que si la vemos en un televisor, por muy buena que sea la definición de ese televisor. No quiero abundar en las ventajas que también tiene el video de que uno pueda tenerlo en su casa, revisarlo, etc., pero el video me parece formidable para una expresión personal, que si en un momento dado uno quiere decir algo ya no necesita uno esperar a que haya un productor que le produzca a uno la película, con un videocassette uno puede hacer muchísimas cosas y en ese sentido La tarea en video me dió una satisfacción enorme, la mencionaría como uno de los momentos más importantes en mi carrera, el haber logrado expresarme con tan pocos recursos económicos y técnicos.

**¿Qué factores influyeron para obtener un buen resultado con La tarea con un presupuesto mucho menor a una superproducción?**

Aquí vamos a la raíz del asunto, en que lo más importante de una película, ya sea filmada o grabada es, sin duda la historia que se está contando, el guión. Ya directamente se requiere mucho del apoyo de buenos actores y una realización adecuada y yo creo que La tarea es un caso muy feliz de armonía entre forma y contenido; evidentemente La tarea, contando esa misma trama con un lenguaje cinematográfico convencional no hubiera tenido el mismo efecto, hasta el espectador menos informado que va a ver la película puede mencionar después al contarla que es en un sólo ángulo, que la cámara no se mueve nunca y a lo mejor quien lo está oyendo no lo entiende y eso generalmente se asocia con aburrimiento, porque nos han acostumbrado con estas nuevas fórmulas televisivas del videoclip de que entre más cortos sean los fragmentos, más interesado va a estar el espectador, es un artificio, pero a veces detrás de ese artificio no hay nada y lo interesante en el caso de La tarea es que lléndose al máximo de sencillez, gracias a que hay una historia contada con mucha rigurosidad, pensando siempre en que el espectador puede, y no debemos dejar que se aburra, mantenerlo interesado, se logra el resultado de La tarea.

**¿Por qué se dirigió a CLASA para que produjeran su película?**

¿desde hace cuánto tiempo está relacionado con esa productora?

En realidad el primer acercamiento con Don Manuel Barbachano se me ha olvidado, ya no recuerdo por qué o cómo fui a dar a su oficina, seguramente él me llamó con propósito de solicitarme alguna historia; pero lo que sí recuerdo muy concretamente es que lo invité a ver María de mi corazón cuando yo la estrené en 16 mm y él me propuso comprarla para distribuirla, no producirla porque la película ya estaba hecha, ya existía; él tomó la película, lo cual fue realmente significativo, porque ahora ya con el paso del tiempo me he dado cuenta por mis experiencias tanto con Las apariencias engañan, María de mi corazón y después Intimidaciones en un cuarto de baño que cuando he hecho cine independiente, puedo hacerlo, soy capaz de levantar un proyecto y filmarlo; pero lo difícil viene después al distribuirlas, entonces las hago, pero no las ve nadie y en el caso de María de mi corazón, la película en sí, que sin duda tiene méritos, y la labor de difusión que con ella hizo Don Manuel Barbachano, ampliarla a 35 mm, mejorarle el sonido, hacer cuanto pudo por la película, un maravilloso cartel y enviarla a los festivales, entonces la película se vió y a raíz de eso ya hubo una relación amistosa entre nosotros. Poco después yo decidí hacer Confidencias y le avisé a Don Manuel y me ofreció su apoyo, era una película también sencilla, dos actrices, una sola locación, etc.. Preguntándole él que más quería yo hacer le enseñé un cuento que yo había leído "Doña Herlinda y su hijo" para que lo conociera y le dije que a mí me gustaría hacer la película, entonces él compró los derechos del cuento, me encargó la adaptación, yo hice la adaptación y unos años después se hizo película y también fue un gran éxito de público en el extranjero, Doña Herlinda y su hijo llegó a ser de las más taquilleras en Estados Unidos en exhibición comercial, cosa rara porque no se dá ese fenómeno con regularidad, y también con mucho éxito de crítica en el extranjero, aunque en México el éxito de crítica fue relativo, hay notas negativas a la película, yo pienso que no le entendieron, porque le pedían a la película ciertas perfecciones técnicas que yo nunca ofrecí, la película Doña Herlinda y su hijo dice desde el principio en los créditos que está hecha con alumnos de una escuela, es un trabajo escolar, si se está esperando un acabado técnico impresionante están esperando algo que yo no he ofrecido darles y también le ponían peros al trabajo actoral, porque lo hice con actores no profesionales o gente que había hecho simplemente teatro en Guadalajara y creo que en ese sentido tampoco entendieron; porque yo me propuse a hacer ese tipo de cine, a convertir las limitaciones en una manera para expresarse, a usar las limitaciones y por fortuna ha habido críticas sensacionales para Doña Herlinda y su hijo en el resto del mundo.

Ya ha dicho que está contento con la exhibición y distribución de La tarea, pero ¿se esperaba este resultado por haber recurrido a CLASA para su producción y distribución?

Yo sabía que si la película la hacía CLASA, evidentemente iban a cuidar muy bien su producto, pero ellos se pueden empeñar también

en que un producto tenga éxito y no lograrlo, tiene que darse ese fenómeno, que no sabemos exactamente las razones, si uno quisiera repetir por fórmulas el éxito de algo pues no lo va a lograr, yo creo que más bien se logra en un momento que una película llegue al inconsciente colectivo y de algún modo el público está pidiendo ese tipo de cine y se siente contento con la película que va a ver.

Ahora, mi propósito no es simplemente complacer a los espectadores, creo que a lo largo de toda mi carrera y La tarea, inclusive, se propone no complacer a los espectadores; La tarea como Doña Herlinda y su hijo son agresivas y polémicas, Intimidades en un cuarto de baño es desagradable, yo pienso que también lo es Encuentro inesperado es desconcertante, Las apariencias engañan también, María de mi corazón a mucha gente no le parece que haya dos películas en una y se preguntan cómo si primero es una comedia después se ve algo tan triste, pero a mi me gusta experimentar con el manejo de los géneros, mantener mis temáticas pero cambiar los géneros cinematográficos o dramáticos.

**Noté que la publicidad de La tarea es morbosa, ¿está de acuerdo con esta publicidad?, ¿es la única manera de vender?.**

Generalmente cuando termino una película no participo para nada en el manejo publicitario, ni en el diseño de los carteles, ni de los anuncios, ni de nada, porque esa es una labor de los vendedores ellos deben lograr, como crean que es mejor, hacer que la gente vaya al cine, si yo hiciera la publicidad como a mi me gustaría, seguramente fracasaría como publicista y no tengo ningún inconveniente en que las películas se anuncien escandalosamente, siempre y cuando no se defraude al espectador, porque si se anuncia algo que no va a estar en la película va a ser terrible porque el espectador dice que lo engañaron y yo creo que lo mejor que puede haber es la publicidad de boca a boca y es que la gente hable bien de la película y va la gente a verla.

**Francisco Sánchez, en la introducción al guión de La tarea, dice que con Confidencias (1982) comenzó a economizar medios de producción con una estructura casi teatral, ¿cómo complementa lo teatral con lo cinematográfico?.**

Para mí no hay un gran divorcio. En mí hay una formación teatral no porque haya estudiado teatro o porque haya hecho teatro, sino porque leí muchas obras de teatro y yo hubiera querido escribir teatro, pero también en mi infancia, en una ciudad de provincia, no iban muchas compañías de teatro, en cambio, había cine todos los días, entonces crecí viendo cine y claro, hago cine; pero tengo mucho respeto por el teatro y una admiración y una inclinación mía hacia lo narrativo más que hacia lo técnico, entonces, como me preocupa más lo que cuento que cómo lo voy a contar, pues me he hecho de mis armas de lenguaje cinematográfico simplemente no para deslumbrar por medio de ellas con artificios, sino usándolas de la manera más sencilla para mejor seguir a los actores y me interesa más la puesta en escena que la puesta en cámara. Es por ésto la preferencia por el plano secuencia.

**¿Buscó economizar recursos con la utilización del plano secuencia?**

Nunca me lo he propuesto así, porque no se ahorran recursos con un plano secuencia porque requieren muchos más ensayos y más gasto de material fílmico, con los planos secuencia se necesitan gruas, una iluminación más elaborada, mejores operadores, es muy caro hacer cine en plano secuencia. Ahora, en el caso de La tarea ahí llegué a una completa sencillez porque el emplazamiento es único, no hay movimientos de cámara, como en Intimidades en un cuarto de baño, y eso sí significa un ahorro económico, pero no lo puedo repetir, en ambos casos tiene una justificación temática, no es gratuito que yo no mueva la cámara. En otras películas necesitaré de gruas y de otros recursos que espero que me los den.

**Si bien ha utilizado el plano secuencia en películas anteriores, ¿por qué no todas han tenido el éxito de La tarea?**

Yo pienso que habría que analizar el por qué del éxito de La tarea muy específicamente; pero que si otras películas mías no han tenido el éxito de La tarea, me atrevo a decir que es por mala distribución, porque La pasión según Berenice, Matinée por ejemplo, tenían elementos para haber sido una película disfrutada por el público. Ahora, hay que considerar que La tarea ha tenido realmente, lucharon los señores de CLASA FILMS porque tuviera una buena distribución y claro, hay una respuesta del público. En años anteriores ya se había dado esta circunstancia con Las apariencias engañan que fue también un éxito de público y también Amor libre, se dió la circunstancia de que en el momento que estaba lista la película, a las autoridades cinematográficas del momento que es Margarita López Portillo la cabeza, decidieron decir que el cine mexicano también debía contar con buenos cines y tanto a Cadena perpetua, de Arturo Ripstein, como a Amor libre les dieron las mejores salas del Distrito Federal y fue un exitaso, si no hubiera habido esa orden y estrenan Amor libre en un mal cine, con un mal sonido, aunque hubiera gustado mucho no la hubiera visto todo el público que la fue a ver a las buenas salas. Doña Herlinda y su hijo, que rompió record de taquilla en su sala de estreno en Londres y que ha ido muy bien en todas las partes en que se ha exhibido, en México no fue bien, pero porque fue estrenada con la orden de que fracasara, eso lo pueden hacer también las autoridades, una manera de censura, al dar cines malos, en las salas donde se exhibe hacer uno y mil trucos para que vaya mal y entonces no es culpa de las películas sino de la distribución.

Ahora, afortunadamente el cine permanece y después se puede reestrenar, o películas que no han tenido éxito en un momento dado, no termina su vida con su estreno, años más adelante puede ser redescubierta y disfrutada por nuevos espectadores.

**¿Qué diferencias estructurales hay entre La tarea e Intimidades en un cuarto de baño?**

Yo creo que en ese sentido serían iguales, las dos tienen el mismo principio, que la cámara es convertida en un modo de acceso para espiar a los personajes, convirtiendo o haciendo consciente al

espectador de su **voayerismo**; lo que las hace diferentes es el género, una es comedia y otra es una pieza.

**En cuanto a la actuación, ¿por qué no repitió con los actores del video la versión filmica?, ¿cómo y por qué escogió a María Rojo y José Alonso?**

Es que era ya un medio distinto, ya no me correspondía a mí la decisión final en ese sentido, sino a los productores que iban a arriesgar su dinero en un producto, y ellos querían que fueran actores más conocidos. Yo presenté ternas, varios nombres, entre las candidatas al papel de Virginia estaba Charo Constantini, que es la actriz que hizo el video en Guadalajara, se les hicieron pruebas a varias actrices; a José Alonso no hubo necesidad de más pruebas porque encabezaba la terna, fue muy valiente y decidí hacerlo, estaba yo convencido de que es un excelente actor, estaba en tipo, los productores sintieron que estaba bien, entonces ahí quedó resuelto casi de inmediato, si él no hubiera podido, hubiera tenido otro compromiso o no hubiera habido un arreglo económico con los productores pues había otros nombres más para seguir buscando; y en el caso de la protagonista se hicieron algunas pruebas y la decisión final la tomaron los Barbachano. Claro que yo no me podía oponer, yo me oponía a que incluyeran a otras aspirantes que yo no hubiera solicitado, yo tenía muy claro que tenía que ser una actriz de gran calidad interpretativa, me parecía muy justo que tuviera la oportunidad de competir Charo Constantini que lo había hecho, a mi gusto, formidablemente en el video y la decisión favoreció a María Rojo y qué bien que por ser tan valiente, hay otras actrices que no quisieron ni hacer la prueba ni ser consideradas, entonces ella se merece mucho el éxito que se ha ganado, porque no sólo es una excelente actriz sino muy valiente.

**¿En qué varió la preparación y el trabajo con los actores en la versión cinematográfica?**

Lo que era muy sencillo cuando hicimos el video que era poner una cámara de video en el suelo, al convertirla en cámara de cine, no podíamos ponerla en el suelo simplemente, tiene que estar en un tripié y para que estuviera a nivel del suelo tuvo que hacerse una construcción de un set elevado para hacer un hoyo y entonces la cámara sí quedara al nivel del piso. Y cómo esa mil complicaciones más, al hacer el video yo no necesité de un sonidista, ni grabadora, ni iluminación y a la hora de hacer la película se necesitaba iluminación, cañas con sonido y varios micrófonos para obtener un mejor resultado técnico y esto trajo muchas muy agradables complicaciones técnicas, porque era formidable estar resolviendo las cosas que se nos presentaban.

En cuanto a la preparación de los actores debo decir que fue más corto el tiempo de ensayo que con el video, pero más intenso; con los Constantini me reunía con ellos todas las noches durante un mes porque ellos tenían otros trabajos, él es director de teatro y maestro, ella también tiene otras ocupaciones aparte de la de actriz y entonces el tiempo con el que contaban para este trabajo era en las noches, entonces nos reuníamos dos, tres horas durante

ese mes y todo era más sencillo pero más a largo plazo. En el caso de la película, la misma María Rojo ha dicho en entrevistas que les fue muy útil, para ella y Pepe como actores, el tener algo que ver, porque al principio en lugar de leer el guión vieron el video, entonces había una base ya con lo que habían hecho los otros actores, ella le está muy agradecida a Charo Constantini en ese sentido.

**Aunque se invirtieron los papeles..**

Esa es otra cosa, luego se invirtieron los papeles y resultó que ya no hicieron lo que ellos esperaban, esa fue una carta que yo me tenía bajo la manga para el momento del rodaje. Con María y con Pepe tuvimos primero pláticas, lecturas del guión, análisis de los personajes y luego una semana de ensayos con video, también con ellos y entonces al terminar esa semana de ensayos con video existía ya una versión en video de La tarea con José Alonso y María Rojo que ellos se llevaron el fin de semana a su casa, como hicieron tiempo atrás Charo y Daniel Constantini, lo revisaron y se vefan ellos mismos, cosa que generalmente los actores no pueden hacer, cuando ven las películas ya están terminadas, se vieron y entonces ya vino el momento definitivo del rodaje como película, en ese sentido el video fue muy útil.

**¿En cuánto tiempo se hizo el rodaje?.**

El rodaje de la película se hizo en cuatro días, bueno, en realidad fueron cinco, pero el quinto día se rodaron las escenas del, podríamos llamarle: prólogo, donde sí hay cambios de emplazamiento, teníamos que cerrar el set, ponerle las paredes que se le habían quitado, mover muebles; pero lo que es el emplazamiento único de cámara en un sólo ángulo se hizo en cuatro días y el sexto día se tomaron fotografías.

**¿Cómo determinó en qué momento suspender cada jornada para no perder continuidad?.**

Yo había planificado, en ambos sentidos de planear y resolver por planos una película, dónde había salidas de cuadro de los personajes para entonces aprovechar y cambiar el rollo y evidentemente, hasta donde llegábamos dependía de cómo hubiera ido el día de trabajo, no podíamos dejar una toma a medias, pero si esa toma quedaba bien ya decíamos -mañana continuamos, no muevan nada, etc.-

**La tarea ha causado polémica, algunos dicen que es pornográfica, otros que es erótica... ¿cómo definiría usted a su filme?.**

No puede ser pornográfica porque hay un pudor de la cámara, nunca se acerca, yo pienso que si se hubieran hecho cortes, acercamientos, detalles, tratando de comercializar ese momento, a lo mejor estaría callendo en hacer pornografía, cosa que no me disgustaría, yo tengo muchas ganas de hacer una película pornográfica, como dicen en la película, yo creo que hay cosas más dañinas que la pornografía, no trato de defender el que sea erótica sobre lo pornográfico, lo que pasa es que tratan sobre algo natural

que es el sexo y los que estamos mal somos nosotros, que creemos que eso es algo prohibido, que tenemos que esconder, o que no se debe ver en una pantalla o que es algo sucio, es en la mente de cada persona donde se da ésto.

**Cuando está platicando Virginia con Marcelo y dice que va a hacer algo de buen gusto, ¿ésto es una manera de justificarse como realizador?.**

No, al revés, estoy haciendo burla. A mí las que me chocan son esas películas como Emanuelle y esas donde van a mostrar a la pareja haciendo el amor, pero entonces tiene que haber, como ella pretende en algún momento poner una gasita y que se vea difuminado, o que la iluminación sea tenue y que sea de buen gusto, y que la pareja sea muy bonita porque si no son bonitos entonces ya es de mal gusto. En el caso de La tarea no hay que olvidar que es una comedia, si no fuera una comedia yo podría haber usado muchas cosas más, pero antes que nada hay un género y yo soy respetuoso del género que he elegido para expresarme.

**¿Tuvo alguna presión para poner en el guión los discursos sobre sexo para que no hubiera censura?.**

No, en realidad tuvimos suerte de que la censura no la prohibiera, pero yo nunca pensé que fuera a ser autorizada, yo lo que quería era filmarla y claro que se viera, pero no hubo necesidad de forcejeos para que la autorizaran y una de mis maneras de evitar que me la cortaran era precisamente haciendo un plano secuencial, no había dónde le pudieran cortar, no se podía cortar, no había nada que esconder para que no hubiera nada que cortar y afortunadamente la película salió. Ha habido algunos malos entendidos de algunas gentes que la ven y dicen: "claro, en el final por eso resulta que están casados porque es una manera de quedar bien con la iglesia"; en primer lugar yo no digo que están casados, yo digo que son una pareja, si están casados por qué leyes y por qué iglesia a mí no me importa, yo digo que son una pareja, porque a mí desde el principio me interesó siempre plantearlo como eso, una pareja que busca alternativas para combatir el aburrimiento marital y encuentran ésta y que a través de la pornografía pueden salir de sus problemas económicos; entonces yo veo con simpatía a esa pareja que está decidiéndose a hacer cosas pornográficas, me encantaría hacerlas.

**Entonces ese final fue para darle un giro completo a la historia...**

Exacto, y para descubrir que a mí me interesa hablar sobre la pareja, no sobre dos seres solitarios, que sería muy bonita historia también, dos seres solitarios que tienen un momento de dicha y que luego se separan, hubiera sido un bonito melodrama, ahí las razones hubiesen sido del corazón; pero yo no quería hacer un melodrama, yo quería hacer una comedia y la comedia es una cosa muy seria, es un género realista, entonces, primero hay que hacerlo con todo rigor, el que debe reírse es el espectador no los personajes y la risa debe surgir no de que los actores se estén haciendo los

chistosos, sino de situaciones que se vuelven cómicas porque el espectador sabe algo que alguien ignora, es el mismo principio del suspenso y de prácticamente toda buena narrativa, el mantener bien informado al espectador. Ahora, el encontrar un final sorpresivo, pero lógico, que es una de las búsquedas que hacemos los autores, ya quisiéramos encontrar siempre un final realmente sorpresivo, pero lógico; por eso a la gente le gustó La tarea, le ha ido gustando todo lo que ha visto y de pronto resulta que descubre algo más y la gente dice: "caray, debí habérmelo imaginado, hasta yo lo haría en mi casa", pero no sólo es eso sino que en el epílogo, cuando ya la pareja discute, vemos que tienen conflictos y a mí me interesan esos conflictos de esa pareja, tienen envidias, tienen celos, tienen problemas económicos, lucha por poder, etc.

**¿En La tarea se plantea, entonces, una relación amorosa o un simple reencuentro aclaratorio?**

Al principio parecería un reencuentro, pero sin duda hay una relación amorosa, porque lo que me interesaba era expresar, hablar sobre esa pareja y sobre sus intentos de combatir el aburrimiento marital.

**En cuanto a sus proyectos, tengo entendido que piensa realizar una película con María Félix, Eterno esplendor, ¿qué me puede decir respecto a esto?**

Todavía no hay nada concreto, hace como cuatro años llegó incluso a firmar contrato, pero no eran los productores adecuados, el proyecto no se hizo, pero mientras ella quiera hacerlo y esté dispuesta, la película puede hacerse y ojalá en un futuro próximo se haga. Yo cada vez que hago una película pienso y le digo a ella que me estoy preparando como un atleta para que cuando hagamos Eterno esplendor salga a todo dar.

**¿Y cómo va la puesta en escena de La tarea?**

Estamos ya en ensayos, me siento muy a gusto, no me siento desubicado, porque como precisamente me gusta mucho la puesta en escena cuando hago cine, aquí lo único que no hay es puesta en cámara, entonces espero que salga bien.

## **ANEXO 6**

**ENTREVISTA A FRANCISCO BARBACHANO, PRODUCTOR DE LA PELICULA LA TAREA, REALIZADA EL DIA 5 DE DICIEMBRE DE 1991, EN LAS INSTALACIONES DE CLASA FILMS.**

**¿Cuál es su opinión respecto a la crisis de la industria cinematográfica de los ochenta en México?.**

Es muy fácil echarle la culpa a un sólo factor, son muchas cosas las que intervienen para que las películas no funcionen, desde malos guiones -yo creo que eso es el peor problema, la falta de buenas historias, de buenos argumentos-, aunado a la dificultad económica de la mayoría de los productores y que se cayó el mercado. Muchos de los cines que exhibían las películas mexicanas en Estados Unidos dejaron de existir, de hecho como de mil cines que había en el circuito chicano de habla hispana, creo que quedaron como doscientos; eso tampoco ayuda, cuando haces películas y no recuperas, pues dejas de hacerlas o cada vez haces menos. Entonces, eso que no ayudó y luego que no hay una fórmula para hacer buenas películas, no hay una receta que uno pueda seguir y que garantice una buena película; las películas son un poco azarosas, uno siempre trata de hacer una gran película; todos esos churros que se hicieron, puede uno estar seguro de que en un principio se creyó que iban a ser grandes películas y luego resulta que no, no creo que nadie, deliberadamente, quiera hacer una película mediocre.

Ahora, la industria mexicana como que ha ido en decadencia en los últimos años, los equipos son viejos, los técnicos también, no ha entrado la nueva generación ni los nuevos equipos, nada, entonces no se ha renovado, eso no ha llegado tampoco.

**Ahora se habla del Nuevo Cine Mexicano y de la nueva generación de directores, ¿usted qué opina de esto?.**

Yo creo que sí se está dando un fenómeno nuevo, pero eso que sea la "Nueva Epoca de Oro"... yo creo que es muy prematuro decir algo así. Que hayan salido cinco o seis películas buenas no quiere decir que ya la hicimos otra vez y que ahora en adelante...claro que te estimula y se vuelve un reto, cuando ya lograste algo bueno, por lo menos quieres mantenerte a ese nivel, no caer, pero yo creo que si nos estamos adelantando un poco diciendo que ahora sí ya dejamos atrás la época difícil.

**¿Y en qué cree que se han basado los éxitos de este nuevo cine?.**

En que han habido buenos argumentos y si siento que hay como una nueva generación que está empezando a hacer cine y ya no se va a depender tanto de los nombres famosos, a nivel de actores, para hacer películas, yo creo que de hoy en adelante va a haber oportunidad para los nuevos actores, que son buenos actores, pero como no tienen nombre no te garantizan una recuperación.

**¿Cómo nació la idea de producir La tarea?**

Es una idea de Hermosillo, el hizo una película muy casera, en video 8, en un departamento y con unos amigos que se llamó El aprendiz de pornógrafo, nosotros vimos el video y nos gustó la idea y decidimos hacer la película, pero con buenos actores, con un set. Lo único que quedó de El aprendiz de pornógrafo es la idea básica de esconder la cámara y hacer ese truco, pero entre La tarea y El aprendiz de pornógrafo es un buen ejemplo de lo que un productor puede hacer, se ve la diferencia; o sea, la misma idea hecha sin un productor como Dios manda detrás está El aprendiz de pornógrafo y La tarea... me da mucho gusto porque como que nadie se da cuenta de lo que hace un productor, siempre queda así como raro, como que sólo pone el dinero y ya, y este es un muy buen ejemplo porque se pueden mostrar las dos películas, una sin productor y otra con productor, entonces si estamos muy contentos de que haya esa otra película para poder comparar y ahí está muy claro lo que puede hacer un productor con la misma idea.

**¿No dudó en algún momento en producir esta película, que aparentemente tiene poco lenguaje cinematográfico?**

Pues sí, era una propuesta arriesgada, podía caer en el aburrimiento, además, es como anticina, es casi filmar teatro; pero se salva porque es parte íntegra de la historia el que no se mueva la cámara, una cámara que está escondida no se puede estar moviendo, si no no creo que se justificaría para nada tener un sólo encuadre. Ahora, cómo es parte de la historia que estamos tratando de contar, por eso la gente no lo rechaza. Por otro lado, es una innovación, es una idea muy especial, eso le da a La tarea un status único, hay poquísimas películas con ese formato, con esa estructura narrativa, está La saga de Hitchcock que también es una sola toma, pero es un plano secuencia, ahí la cámara se está moviendo por todos lados y en La tarea no. Entonces, lo que en un principio parecía una proeza riesgosa se convirtió en un acierto para la película, le dió ese toque de originalidad, es una película sui géneris.

**¿Cómo fue el trabajo con Jaime Humberto Hermosillo?**

Ya llevamos muchos años trabajando, somos viejos amigos, hemos hecho muchas películas con él, a ese nivel siempre ha habido un entendimiento de muchos años. Ahora, él es muy cuidadoso, a él le queda muy claro qué es lo que quiere y no da lugar a mucho juego en ese sentido, él quiere lo que quiere y más bien hay que apoyarlo y no le gusta que le cambies nada de sus ideas; por otro lado, si le propones algo que le parece que vale la pena, como gente inteligente que es, pues lo cambia, pero más que decirle -no me gusta-, hay que decirle -¿qué te parece esto? y si le gusta pues él mismo lo cambia.

**¿Qué factores influyeron para obtener un buen resultado con La tarea, con un presupuesto mucho menor a una superproducción?**

Que la historia es muy buena y que las actuaciones son excelentes. Aparte de lo bueno de la historia, Pepe Alonso y María

Rojo realmente demostraron ser muy buenos actores, para ellos es todo un reto porque su secuencia es muy larga, como no cortas ni te vas a otros lados, entonces todo el peso de la atención del público recae sobre la actuación y no es como otras películas que te llevan de aquí para allá, de repente estás en un desierto y luego en una selva tropical y bueno, eso ayuda a que la atención se mantenga, pero una película como ésta o los actores te atrapan o te aburres desde el principio.

**¿Cómo se determinaron los gastos de la película?**

Como cualquier otra, se le pagó a todo mundo lo que se paga normalmente...todo mundo cree que fue muy barata, pero no tanto, todos los sueldos son los mismos, hasta caros porque Hermosillo es de los directores que más cobran. Y eso de que se filmó en una sola semana, pues sí es cierto, pero también es cierto que hubo una semana de ensayo con los actores, otra semana de filmar en video y luego la semana en que ya se hizo la película, así que fueron tres semanas en vez de las cuatro normales, pero todo el mundo cree que la hicimos en tres días.

**¿Hubo dificultades económicas?**

No, a Dios gracias no tuvimos ese problema; pero siempre es muy arriesgado, el cine es industria por un lado, pero por otro también es arte y nunca sabes...no es como tener una fábrica de camisas y pon tu que el diseño salió medio mal, pero ahí están las camisas. En una película cuando no funciona, pierdes toda la inversión. Si comprar un rancho con mil millones de pesos y resulta que no eres muy bueno para eso y se te están muriendo las vacas y que no llovió, o que no fuiste para encargarte del rancho, entonces al final lo vendes y pon tú que le pierdes un diez por ciento, pero ahí están novecientos millones; pero en una película, si no funciona, esos mil millones que le metiste a la película se quedan en diez latas de negativo que no sirven para nada, que de hecho son contraproducentes porque te quitan prestigio, nadie quiere trabajar contigo porque todo el mundo ya sabe que haces unas porquerías tremendas, no nada más pierdes toda tu lana, sino que además pierdes tu posición, tu prestigio, la poca fama que te hayas logrado hacer... es muy delicado, es un albur, el cine es como los que juegan a la ruleta, claro, también cuando le pegas, le pegas en una proporción que ningún otro negocio te dá.

**¿Qué problemas existen en México en cuanto a exhibición y distribución?**

El problema principal es que los cines están en muy mal estado, entonces la gente no quiere ir ya como iban antes porque los baños están muy mal, porque la proyección siempre es infame, no oyes bien, el mal estado de los cines no ayuda y luego el precio de taquilla es ridículo, todo te cuesta en dólares, pero en lugar de que tu boleto de cine valga cinco dólares, vale ochenta centavos de dólar. Ahora eso ya va a cambiar, creo que ahora sí van a liberar los precios de los cines, eso va a ayudar mucho; pero mientras el cine era parte de la canasta básica era muy difícil.

**¿Hubo problemas con la censura?.**

No. Fácilmente pudo haber problemas, pero sí ha habido una apertura por parte de las autoridades, el haber permitido la exhibición de Rojo amanecer, por ejemplo, habla muy bien de nuevos tiempos, esa película no hubiera pasado nunca, y se pasó, y sea es censura política; con La tarea es censura sexual; hasta el final que te enteras que son marido y mujer se justifica, se permite que una pareja con hijos de diez años hagan el amor un poco imaginativamente, ya no se puede condenar; pero hasta ese momento tu dices -bueno, esto ¿qué es?, una pornografía y mucha gente se sale, ya cuando se enteran...los que no se quedan a ver el final se pierden de la película.

**¿Y ese final fue para justificarse ante la censura?.**

Ya estaba dentro de la historia, porque le da otra lectura a la película, es muy redondito, es muy buen final.

**¿Qué resultados han tenido con la exhibición y distribución de La tarea?.**

Más de un millón de personas la fueron a ver aquí en el Distrito Federal, hemos llegado a los mil ochocientos millones de pesos aquí en el D.F., de los cuales al productor le queda un quince por ciento. Pero sí se recupera lo invertido.

**¿A qué festivales ha sido invitada La tarea?.**

Estuvimos en la selección oficial para el Festival de Berlín, ahí la película gustó mucho; luego ganamos un premio, el Carinini de Plata en Taormina, Italia; luego ganamos un premio especial del jurado en Moscú; ganamos la Espiga de Oro en Valladolid, a la mejor actriz, María Rojo; en Bogotá ganamos otro premio; básicamente todos los festivales han estado pidiendo la película, ha sido un verdadero éxito.

**¿Cree que hubiera sido el mismo éxito sin los reconocimientos en el extranjero?.**

Cuando una película ya triunfó afuera facilita mucho el poderla estrenar aquí bien; ya no te pueden argumentar, ya es un hecho de que funciona, ya no te dicen que en vez del Latino te van a dar un cine malo. Por otro lado, se hace mucha publicidad gratis, durante meses cada tercer día había una nota sobre La tarea y la gente lo está viendo y se va corriendo la voz, entonces es publicidad gratis. Yo creo que en México iba a funcionar de todad todas, de hecho funciona mejor que en cualquier otro lugar, porque es nuestro idioma, nuestra gente, a la gente le gusta identificarse, le gusta ver sus costumbres, su mundo, su lenguaje.

**En un principio, la publicidad de La tarea fue hasta cierto punto morbosa, cuando cosechó premios internacionales se modificó. ¿Esto es una táctica o es la única manera de vender?.**

Lo que pasa es que La tarea tuvo suerte de poder estar en los

tres circuitos que hay: hay el circuito de cine mexicano, ciertos cines muy precisos donde siempre se estrenan las películas mexicanas; luego está el circuito, entre comillas de arte, como la Cineteca y luego el circuito de sexo, como el cine Savoy, donde vas a ver películas fuertes. Entonces La tarea tuvo la suerte de caer en las tres categorías, porque es lo suficientemente erótica como para poder estar en el circuito de sexo; es mexicana, por lo que entra el circuito de cine mexicano; y por otro lado, también es una película de arte porque es toda una propuesta muy nueva, si no no hubiera ido a ningún festival, si no fuera porque de hecho no es pornográfica, si tuviera el menor indicio de ser pornográfica pues no va a ningún festival porque las películas pornográficas no van a ningún lado, mucho menos a representar a México... ahí se va La tarea al Oscar a representar a México, ahorita toda la caballería está tras de eso, hay que traer ese Oscarito para acá, o por lo menos quedar entre las cinco nominadas. Ese es también el chiste de La tarea, el ser de arte por un lado, super comercial por otro, cine mexicano, cine de sexo. Entonces esa publicidad de "está aburrido con su pareja..." es muy hacia el circuito de sexo por que así se anuncian las películas, "la vida erótica de no se quien, la amante fogosa", son frases clásicas para ese circuito.

**¿Después de La tarea, qué nuevos proyectos han realizado o están por hacer?.**

Ahorita CLASA acaba de terminar tres películas, una que se llama Anoche soñé contigo, de Marisa Sistach, quedó muy bien, estamos muy contentos con esa película, creo que a la gente le va a gustar y va a funcionar comercialmente, no creo que sea una película como para festivales, porque es una buena película pero no es nada del otro juego. Está Encuentro inesperado, que hicimos con Jaime Humberto Hermosillo, Lucha Villa y María Rojo, que todavía está por terminarse, nada más nos faltan algunos detalles, creo que se va a estrenar en el festival de Guadalajara en marzo. Y por otro lado, hicimos Pegulla, con el señor Rubén Gámez que esa sí creo que es una gran película, esa sí va a ir a todos los festivales, ahorita la estamos terminando, pero ya ganó el premio en el Distrito Federal del sindicato. Pues bueno, de tres, una muy buena, una que va a funcionar muy bien y la de Hermosillo, que todavía no se acaba, pero que también puede funcionar comercialmente, sobre todo por Lucha Villa que tiene un público grande, pero esa creo que va a ser más difícil.

También hay la posibilidad de hacer con Jaime Humberto Hermosillo, una película que se llama De noche vienes, basada en un cuento, del mismo nombre, de Elena Poniatovska y estamos trabajando en eso.

## ANEXO 7

ENTREVISTA A JOSE ALONSO, ACTOR DE LA PELICULA LA TAREA, REALIZADA EL 14 DE ENERO DE 1992, EN SU DOMICILIO UBICADO EN LA COLONIA VERGEL DEL SUR, D.F.

¿Cuál es su opinión respecto a la crisis de la industria cinematográfica de los ochenta en México?.

Eso se debió a una postura política del gobierno de López Portillo y el gobierno de De la Madrid donde no se apoyó al cine, entonces se vino la crisis y funcionaron cosas comerciales, no estoy contra ellas ni mucho menos, aunque si estaría en ese momento en pro de que se hicieran buenas películas, pero no los dejaron.

¿Qué opina del llamado Nuevo Cine Mexicano y de la nueva generación de directores?.

Yo le llamaría no nuevo cine mexicano, es un término que no me gusta, yo le llamaría renacimiento del cine mexicano, creo en él, creo que es una realidad y es muy importante.

¿En qué cree que se han basado los éxitos de este renacimiento del cine mexicano?.

Yo creo que básicamente en no copiar arquetipos de nadie, en no dejarnos influenciar por corrientes europeas de arte, por corrientes norteamericanas, aunque los norteamericanos son mucho más estandar y difícilmente te hacen una película de arte y las saben hacer también y hay gente muy respetable que hace un buen cine y con muy buen contenido. Yo creo que Rojo amanecer, por ejemplo, es muy mexicana, no le estamos copiando ni al francés, ni al italiano, ni al alemán, ni al ruso, ni al americano, es algo que nos pertenece a nosotros como contexto social y político y se hace con actores mexicanos y se cuenta un hecho histórico que sucedió en Tlatelolco que fue muy importante, está muy bien contado y es una forma nacinal de hacer cine, es una creación, una expresión artística del artista mexicano; eso es el renacimiento del cine mexicano y ¿por qué digo renacimiento?, porque no solamente Rojo amanecer, no solamente es La tarea, es La mujer de Benjamín, Pueblo de madera, Danzón, hay varias, podríamos nombrar quince o veinte películas que están funcionando y que por ahí, de alguna manera, se está dejando que los artistas expresen, está habiendo más apoyo por parte del Estado, que yo espero que éste sea un apoyo continuado no a este sexenio, sino al que sigue del presidente Carlos Salinas de Gortari, que se siga con esta apertura, ya no nos podemos echar para atrás, no nos podemos cerrar al mundo; porque tú me preguntas de la crisis de los ochenta, pero en los setenta hubo una apertura cinematográfica que hubo directores muy importantes que ya sabemos quienes son, Fons, etc., Los cachorros, El castillo de la pureza, se dieron películas, se dieron fenómenos, porque hubo apertura de parte del Estado, de Echeverría, para que se apoyara el cine con esta tendencia de izquierda, que se llamaba en aquel entonces y

esto fue cortado automáticamente cuando entró el sexenio de López Portillo. Por eso, te digo que tengo la esperanza de que ya no nos podemos echar para atrás, que esto sea una apertura democrática real y que sigamos adelante, que el próximo presidente que elijamos no pueda tapar esto, no tiene derecho a hacerlo. Este es un movimiento que no se puede parar, las nuevas generaciones están concientes de esto y también se están apoyando un poco las viejas generaciones que, de alguna manera, somos nosotros o los que están atrás de mí y que quieren hacer cosas. Esto ya no se puede parar, es un acontecimiento histórico.

**¿Cuáles son las etapas más significativas de su trayectoria cinematográfica?**

Una película que hice que nunca salió a la pantalla por problemas políticos, que fue en el primer concurso experimental de cine, fue una película que se llamó Tajimara de Juan José Gurrola, esa es una; luego hubo películas importantes, digo importantes por el hecho de haber trabajado con la señora Marga López y el señor Arturo de Córdova, que para mí fue una distinción y un honor estar al lado de esta gente que fueron y son gente que hicieron cine muy interesante, cosas muy importantes y que, de alguna manera, nosotros hemos heredado esa sensibilidad, por eso te citaré Agonía de ser madre que es un melodrama que si bien como historia no es algo que a mí me entusiasme, el hecho de haber trabajado con esta señora y este señor fue muy importante por eso es que la cito.

Esa fue una etapa de arranque cinematográfico, entonces no me importaba mucho cual era el contenido de las cosas, sino triunfar, era yo muy joven, tenía yo 22 años, entonces yo quería triunfar y quería actuar entonces aceptaba ese tipo de argumentos sin menospreciar a nadie y respetando a todo mundo, llegó un momento en que me dí cuenta que no era lo que quería y paré ese tipo de guiones y ya no acepté ese tipo de cine, llamémosle comercial, melodramático, chantajista, etc., que no nos dice nada ni nos informa nada. Entonces se vino un cambio que fue, precisamente los setenta y abrimos con Los cachorros; de ahí seguimos con Los albañiles, una película muy importante que estuvo premiada en Berlín; luego hice Naufragio, de Jaime Humberto Hermosillo, una película muy importante también, de contenido, películas que te dicen algo; luego hice Mina viento de libertad, una coproducción Mexicocubana, que como fue al final del sexenio de Echeverría empezó la grilla y empezaron los desórdenes y había que tapar todo lo que el presidente anterior había hecho y no la dejaron salir, y no la dejaron pasar, pasó una semana y la quitaron, etc., ya se venía el cierre. Ese es un momento importante en mi carrera cinematográfica. Anteriormente hice dos o tres tonterías por ahí por cuestiones personales, la necesidad de hacer un viaje que para mí era muy importante a Nueva York, hice algunas concesiones, me pagaron bien, hice dos o tres mediocridades y después de eso decidí no filmar más, hasta que realmente hubiera algo que valiera la pena y ese algo fue un ofrecimiento en Nicaragua para hacer Sandino, una película sobre Somoza, una coproducción Española, Nicaragüense y

Chilena y posteriormente vino La tarea y durante el periodo en que no hice cine me recluté en el Instituto Nacional de Bellas Artes en la Compañía Nacional de Teatro, estuve como ocho años haciendo teatro, preferí hacer teatro que hacer cosas que no me gustaran.

**Ha trabajado en varias películas con Jaime Humberto Hermosillo, ¿qué diferencias hay entre La tarea y las demás películas en las que ha participado con él?**

Yo creo que desde luego La tarea es una manifestación totalmente distinta de Jaime, es una búsqueda muy válida. El también, de alguna manera, entró en crisis como el cine estaba en crisis al final del sexenio de De la Madrid; era muy difícil hacer cine; entonces él hizo dos o tres cosas, pero estaba tapado, no estaba apoyado, entonces él siguió presentando su batalla y entonces como recurso se cubrió, de alguna manera, y decidió irse a Guadalajara, empezó a trabajar con actores locales, de Guadalajara, y hacer sus experimentos y buscar la fórmula de hacer un cine rentable y a poco costo, por ahí inicia él con una postura muy válida como artista, a mí me parece que Jaime Humberto tiene una gran imaginación y que manera muy bien las dimensiones en ese tipo de creaciones, por ejemplo La tarea es un cine que yo llamo pobre, que está hecho con el mínimo de recurso económico y con el máximo de recurso actoral y en fin, la diferencia entre La tarea y las demás películas es, precisamente esa, entrar en el terreno de la experimentación, en el terreno de hacer un cine que resulte económico y que resulte rentable a su vez, cosa que no tienen sus otras películas; sus otras películas son historias bien construidas, pero no tienen esta revolución dentro del mismo cine, me parece increíble lo que hicimos, se dió el fenómeno.

**Y sobre todo que la gente lo aceptara.**

También, era muy peligroso, la gente podría haberme rechazado o habernos rechazado en nuestra propuesta, pero había que jugársela, pero la propuesta entró, la gente la entendió y se dió el fenómeno.

**¿Y cuál cree que sea el motivo de que la gente haya aceptado esta propuesta de esta manera?**

Porque la gente también está ávida de cambio, todos andamos buscando un cambio y la película es un cambio, rompe con esquemas viejos, es una forma de hacer el amor en pantalla muy clara y muy limpia, si te fijas bien se trasciende cualquier tipo de morbosidad, estamos hablando claro y de frente, no nos estamos escondiendo, yo hago un desnudo totalmente integral sin temor, abierto, proponiendo que podemos hacer las cosas si se nos dan las condiciones y aunque no se nos den también, o sea que esto ya no se puede parar, esto debe seguir adelante, esa es la postura de La tarea. Entonces yo creo que este subtexto, llamémosle, entra de alguna manera en el inconsciente colectivo, en lo que la gente también quiere y está ávida de ver a sus artistas haciendo un buen cine, entonces comprende la propuesta y la apoya. Por ejemplo, en provincia, La tarea no ha entrado bien, porque la provincia es más

cerrada, y parece ser que tampoco tengo mucho nombre en cine, en provincia no me conocen, esa gente no conoce mi trayectoria y yo tengo que acreditarme ante la gente de provincia, en cine; porque ahí, en provincia, resulta que son otro tipo de películas las que tienen acaparado el mercado, lo cual es válido y bueno habría que hacer otra y a ver si podemos entrar poco a poco y romper esa costra tan pesada que hay por ahí, pero lo haré únicamente con argumentos en los que yo crea, que mantengan la misma postura de La tarea, no lo voy a hacer de otra manera, no me voy a pasar al otro mercado para que me vean esas personas, ni me quiere enriquecer a través de eso, en absoluto, mi posición es tratar de entregar lo mejor de mi mismo, lo poco o mucho que pueda yo captar, lo poco o mucho que haya yo ganado a mis cuarenta y cuatro años quiero darlo y la única posibilidad de darlo es haciendo el cine que yo creo que se debe hacer.

¿Cómo fue la preparación y la filmación de La tarea?

Eso fue muy interesante, a mí se me mostró un video, precisamente con actores de Guadalajara, que por cierto, la actriz hacía el papel que yo hago en la película, están invertidos los papeles, en el video que yo vi era el chavo el que invita a la chava a la casa y el que la va a filmar y era estudiante de cine. Entonces, cuando yo vi el video y vi la propuesta de Jaime Humberto; en primer lugar cámara fija, yo dije ¿qué pasó aquí?, ¿cómo, no se ha movido la cámara! e inmediatamente entré en la situación de la historia, de un chavo que está viendo su cámara, que la está poniendo, que le habla a la chava, que llaga la chava...metiéndome en la historia automáticamente y se me olvidó que era cámara fija, por lo cual la cámara fija dejó de molestarme. Me pareció una postura bien audaz, muy peligrosa por lo demás, pero muy interesante, entonces era un reto y a mí siempre me han gustado los retos y entonces, debo confesar, que cuando se hace la escena de amor y todo eso, era muy fuerte, pero me gustó como estaba hecha abierta la escena, sin morbo, franca. El reto que yo percibía era mantenerse una hora y fracción dialogando con una actriz frente a una cámara, sin corte, lo puedes hacer en teatro, pero en cine ¿cómo?, lo tienes que hacer con un combinado de técnicas, usar la técnica teatral de memorización, como memorizas una obra de teatro, hacerlo en la película, para poder hacerla en una sola toma, ese era el reto mayor.

Primero se me dió el guión como un mes antes de que se empezaran los ensayos, vi la película, me dieron el guión, -no memorices- me dijo Jaime Humberto Hermosillo, entonces lei el guión y memoricé lo del chavo, ya lo tenía yo, además sabía la clase de reto que tenía y dije -a papel sabido no hay cómico malo- y a entrarle a la memorización, entonces, cuando llegamos al primer ensayo le dije: -ya me lo sé- y me dijo: -te dije que no memorizaras porque vamos a hacer una inversión-, ¡válgame! yo tenía que hacer el papel de María y María mi papel. Entonces resultó que reempezó un proceso de memorización y entonces ya me puse a estudiar el papel de la chava, lo cual me parecía interesante,

peligroso también, pero divertido y lo que resulta ahí es un hombre que tiene cierta ternura con su hijo, lo deja solo en su casa y le habla por teléfono para decirle que ahorita va, o sea, esos aspectos de la vida cotidiana, de las relaciones familiares que son tan importantes y nos dan cierta ternura, como que no estamos acostumbrados a ver a un señor apapachando a su hijo y eso es muy importante, eso ya lo mostré en La trampa, de Raúl Araiza, una película que también fue importante. Entonces, hacer el papel de ella y ella el mío me parecía divertido y peligroso, también me pareció interesante porque actualmente vivimos un cambio muy fuerte tanto el hombre como la mujer, ahora ya no importa ser hombre o mujer, sino que tu espíritu esté bien.

¿Qué exige de un actor el que la película sea toda un plano secuencia, por ejemplo, cómo planeaban las salidas de cuadro para cambiar los rollos de película?

En video obviate se podía hacer porque el video te dura dos o tres horas, incluso en el video estaba grabado en una sola toma; en cine no se puede hacer, como bien lo acotas, porque los rollos duran doce minutos, entonces lo que Jaime Humberto hizo fue que cada vez que los personajes no están en pantalla se hace cambio de rollo; pero de todas maneras no deja de ser un reto, son tiradas de doce minutos por escena, cuando en cine se supone que son planos, close up, medium shot, full shot y cambio de plano, son una serie de movimientos, pero estas tomas que nosotros hacíamos eran de doce minutos, por lo cual hemos hecho la película más barata de la historia del cine, que ha tenido éxito y que se ha filmado en el menor tiempo, en tres días habíamos filmado la película.

Te hablaba yo del proceso de los ensayos, una vez que llegué con el libreto que había memorizado al revés, tuvimos una semana para memorizar, una semana para ensayar, tres días para filmar. Es una propuesta muy interesante de Jaime Humberto Hermosillo, muy revolucionaria, porque es la película de largometraje que se ha hecho en menos tiempo sin buscar el dinero de por medio, porque hay muchos que hacen películas en dos semanas y hacen unos reverendos bodrios, meten sexo a lo bestia y es más pornográfico eso, algún día me dijeron que La tarea era pornográfica, pero no tiene nada que ver con la pornografía, las películas pornográficas son las que usan el sexo para explotar, sacar el morbo y de esta manera atraer a la gente y sacar dinero, eso es pornográfico, porque todo lo que se haga por dinero es pornografía, es prostitución. La tarea es una película de corte erótico, sexual, eso sí.

¿Qué factores cree que influyeron para obtener un buen resultado con La tarea, con un presupuesto mucho menor a una superproducción?

Se dió una conjugación, un productor, Manuel Barbachano, que siempre ha defendido las películas de arte, se ha mantenido en esa línea; un director que ha defendido una carrera como Jaime Humberto Hermosillo, que en los momentos difíciles ha sabido cómo salir de la crisis y ha intentado cosas; dos actores que han seguido lo que

su corazón les dicta; y un público que quiere ver algo.

**¿Cuál es su opinión respecto a la exhibición y distribución de La tarea?**

La tarea ha tenido una trayectoria que a mí me parece maravillosa, porque ha ido a los festivales internacionales más importantes, arrancó por Berlín fuera de competencia y por ahí prendió la mecha, la vió un distribuidor alemán, le encantó y la compró en una buena cantidad de dólares, mucho más, desde luego, de lo que había costado la película, así que hubo dinero y está bien porque un productor siempre arriesga y si los productores como Manuel Barbachano que yo admiro y respeto mucho me da mucho gusto. A mí se me pagó el sueldo que fijamos y yo estoy contento con lo que ocurrió y si entra este dinero, los Barbachano tendrán que moverlo de alguna manera para seguir produciendo cine de esta línea. Posteriormente ya se fue al festival de Italia, Moscú, Huelva, Santiago de Chile, Puerto Rico y viajó por todas partes del mundo; ¿que puedo yo decir de cómo veo la exhibición y distribución de la película?, aquí pasó tres meses en el cine Latino, un fenómeno, porque una película mexicana en el cine Latino no tenía la esperanza de durar tres días y duramos tres meses, hicimos el tope.

**¿Han surgido oportunidades de trabajo a partir de su actuación en La tarea?**

Es muy curioso lo que está pasando, he recibido ofertas, sobre todo de televisión para hacer telenovelas, sólo que para mí es muy importante la apertura que se está dando en cine, entonces, contratarme yo en Televisa, no tengo nada contra esta empresa, es una fuente de trabajo, siempre he trabajado cuando se ha podido, pero si yo me contrato con Televisa es un contrato de por lo menos seis meses de trabajo, entonces absorbe todo mi tiempo y si sale alguna oferta de cine no voy a poder hacer cine y lo que quiero hacer es cine, entonces tengo que rechazar las ofertas de televisión, porque mis intereses son otros, simple y sencillamente quiero hacer cine. Y por otro lado, resulta que en cine he realizado dos películas más, estoy orgulloso de haberlas hecho, una se llama El bulto, de Gabriel Retes, trata el problema de los halcones del 71, cuando la golpiza aquella en el casco de Santo Tomás, o sea que son temas que ya nos corresponden también, ahí hago una actuación especial y luego hice otra película que se llama Anoche soñé contigo, de Marisa Sistach, en la cual también hago una actuación especial. Estas actuaciones especiales se deben a que primero Pablo Barbachano me pidió que le hiciera una actuación especial en su próxima película y yo consideré prudente apoyar a una muchacha que empieza como Marisa Sistach y participar en su propuesta, se dieron una serie de factores que me inclinaron a aceptar ese trabajo, porque no es lo que hubiera yo deseado, lo digo porque yo hubiera deseado hacer otro estelar, pero curiosamente no ha salido ninguna oferta, como no haya sido de una película que el corte no me pareció adecuado para mis intenciones, no lo acepté. Luego vino el ofrecimiento de Gabriel Retes, que es

un compañero de generación, entonces yo me sentí en la necesidad de apoyar cualquier movimiento de cualquier elemento de mi generación y estoy orgulloso, a mí la película me gustó mucho, es una buena película.

**Supes que van a hacer una adaptación de La tarea en teatro, ¿qué me puede decir de eso?**

Sí existe esa propuesta y esto lo quiero aclarar, porque sí se me propuso hacer La tarea en teatro, nada más que yo hice un viaje a Viña del Mar con motivo de la Reseña Internacional de Cine y allá conocí a un director que se llama Francisco Lombardi, director peruano y me hizo una oferta, me propuso hacer un papel para una película que se llama Las huellas del paraíso, que se va a filmar en Perú y se va a hacer más o menos por mayo, entonces, volvemos a lo mismo, mi intención con esta apertura es hacer cine, entonces no puedo comprometerme con nada que me pueda impedir hacer cine que es lo que yo quiero hacer; entonces, el ofrecimiento de La tarea me vino bien, me costó mucho tomar la decisión de no hacer el personaje en teatro, sufrí mucho para tomar la decisión, sin embargo, esta vida está hecha de decisiones y hay que tomar decisiones y la mía fue no hacer teatro, porque a mí se me ofreció un contrato de cuatro meses asegurados de representación en el teatro y estos cuatro meses se contraponen con mi proyecto de hacer la película, se me pidió también que me quitara la barba y yo me dejé la barba para hacer el personaje que voy a hacer en Perú; se juntaron las dos cosas y ni modo de decirle al director peruano que me pusiera barbas postizas y entonces tomé la decisión de jugármela, porque la película no la tengo contratada, la tengo apalabrada.

**¿Y con Jaime Humberto Hermosillo no hay planes para hacer otra película?**

Posteriormente, primero monta la obra, luego hace una película y luego tiene otra película, incluso tiene un proyecto para mí. Esta decisión de no hacer La tarea en teatro no tiene nada que ver con la posición de Jaime Humberto conmigo, él me lo entiende, incluso él, que es una persona muy fina, me dijo que pensara muy bien mi decisión, que incluso él como profesional y como cineasta se inclinaría por la película. Todos somos necesarios, nadie es indispensable, lamento mucho no poder complacer al público que me querría ver en este espectáculo, pero hay veces que no se puede. Yo sé que esto va a ocasionar una serie de chismes y demás, por eso dije que era muy importante aclarar este punto.

## INDICE

INTRODUCCION.....	I.1
I. UNA VISION SOBRE LA CRISIS DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA MEXICANA (1976-1988).....	1
1.1. EL SEXENIO DE JOSE LOPEZ PORTILLO (1976-1982).....	2
1.2. EL SEXENIO DE MIGUEL DE LA MADRID HURTADO (1982-1988).....	13
II. RENOVACION DEL CINE MEXICANO.....	23
2.1. CINE ACTUAL.....	23
2.2. FACTORES QUE INFLUYEN EN LA REALIZACION DE PELICULAS DE CALIDAD.....	31
2.2.1. PREPRODUCCION.....	32
2.2.2. PRODUCCION.....	34
2.2.3. POSTPRODUCCION.....	36
2.2.4. DISTRIBUCION, DIFUSION Y EXHIBICION.....	37
2.2.5. RECURSOS ECONOMICOS.....	38
III. CASOS CONCRETOS.....	39
3.1. <u>LA MUJER DE BENJAMIN</u> .....	39
FICHA TECNICA DE <u>LA MUJER DE BENJAMIN</u> .....	51
3.2. <u>LA TAREA</u> .....	52
FICHA TECNICA DE <u>LA TAREA</u> .....	68
CONCLUSIONES.....	69
BIBLIOGRAFIA Y HEMEROGRAFIA.....	78
ANEXO 1 (ENTREVISTA A CARLOS CARRERA).....	1.1
ANEXO 2 (ENTREVISTA A GUSTAVO MONTIEL).....	2.1
ANEXO 3 (ENTREVISTA A EDUARDO LOPEZ ROJAS).....	3.1
ANEXO 4 (ENTREVISTA A MALENA DORIA).....	4.1
ANEXO 5 (ENTREVISTA A JAIME HUMBERTO HERMOSILLO).....	5.1
ANEXO 6 (ENTREVISTA A FRANCISCO BARBACHANO).....	6.1
ANEXO 7 (ENTREVISTA A JOSE ALONSO).....	7.1

## INDICE