

32

2EJ

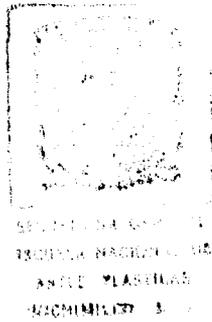
MAY 28 1995
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS



"El Cartel Cinematográfico Mexicano (1971-1986),
análisis testimonial en base a las impresiones
de sus principales creadores."

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO EN DISEÑO GRAFICO
PRESENTA
EDUARDO LIMON BARRANCO



México. 1995

FALLA DE ORIGEN

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta 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.

Índice

Presentación.....	1
Capítulo 1.....	5
Capítulo 2.....	14
Capítulo 3.....	32
Capítulo 4.....	42
Conclusiones.....	76

PRESENTACIÓN QUE DESEMBOCA A DEDICATORIA

Don Emilio García Riera acuñó dentro de su primer novela una brillante frase que resume, de modo certero, todo lo que para el aficionado irredento al arte cinematográfico significa el invertir una gran parte de su tiempo sentado en una butaca frente a la cual desfilan pedazos de existencias ajenas, trozos de sueños e historias dentro de las cuales nos fundimos como si en ello se nos fuera la propia existencia; y esta frase es que *el cine es mejor que la vida*.

Desde el inicio de esta labor investigativa, el objetivo perseguido era establecer que el cine, como una de las fuentes contemporáneas más significativas y populares de nuestra cultura, le ha dado al género humano más que lo puramente proyectado a lo largo de casi un siglo de historia; ha dejado una estela de objetos, fenómenos y derivaciones que por sí solas constituyen áreas de estudio e interés de valor casi tan incalculable como el mismo cine, y que parte de esta estela a la que nos referimos la constituyen los carteles cinematográficos.

Concebidos en un principio como objetos primordialmente difusores y promocionales, los carteles de cine han ido convirtiéndose con el paso de los años en verdaderos ejemplos de escuelas artísticas efímeras o dominantes de todo el planeta, y su valor gráfico e histórico, en muchos casos, va más allá de la propia película a la cual en su momento anunciaron.

Con todo y esta importancia indiscutible, resulta curioso el hecho de que en varios países, dentro de los cuales estamos desafortunadamente incluidos, el estudio del cartelismo cinematográfico haya sido relegado a los oscuros pasillos de los almacenes en los que las empresas productoras guardan lo que denominan como los "sobrantes" de las películas que, se interpreta, una vez concluida su carrera de exhibición por el circuito comercial de cines, no ofrecen mayor interés y lo que resulta más grave para sus fines: ninguna posibilidad extra de recuperar lo invertido en su manufactura. Junto con la lata sellada de celuloide, quedan en muchos casos arrojados al olvido los materiales gráficos que en su momento apoyaron la película de que se trate; *stills*, libros de prensa, promocionales y carteles se humedecen y en muchos casos desaparecen para siempre sin que nadie, o casi, haga algo por recuperarlos o conservarlos convenientemente.

Sin embargo, siempre existen espíritus inquietos, preocupados por evitar que la memoria relacionada con la cinematografía se pierda en los anales históricos y se mantenga viva y clara para que, entre otros, los que formamos parte de las tan llevadas y traídas "nuevas generaciones" podamos aclararnos un poco el panorama en relación a lo que fue antes que nosotros.

Le debo una enorme gratitud a Cristina Romandía y al equipo de investigadores que la apoyó en la elaboración del libro *El Cartel Cinematográfico Mexicano*, volumen que la Cineteca Nacional editó en 1987, año en el que comencé a afiliarme al estudio del diseño gráfico y época en la cual el cartel cinematográfico nacional comenzó a llamar

poderosamente mi atención, gracias primordialmente a este libro y a la exposición que se presentó sobre el material cartelístico en él impreso. Por la feliz idea de este importante libro no puedo menos que agradecer al equipo de gente que lo hizo posible.

En un principio, la idea original de esta investigación era documentar *únicamente* el cartelismo que se refiriera a la producción del cine independiente, por supuesto, surgieron las siguientes preguntas: ¿que podemos considerar como cine independiente?, ¿independiente de qué?, ¿aquel no apoyado por una productora convencional o el estado, no financiado por el monopolio mexicano de la televisión privada?, y de ser así, ¿que películas podría realmente tomar como susceptibles de englobarse como parte de este trabajo?, más importante aún ¿que carteles?. Para dar una adecuada respuesta a estos cuestionamientos, era necesario contar con una persona que me brindara una asesoría especializada, que conociera el mundo del cine desde el interior. Para mi fortuna, una voz destacada y destacable dentro del ambiente cinematográfico mexicano me puso en contacto con la persona idónea para llevar a buen término esta investigación. Aunque seguramente ya no me recuerda, puesto que nuestra relación amistosa fue muy efímera, quiero agradecer a Dana Rotberg el haberme facilitado la oportunidad de conocer a Susana López Aranda; investigadora, crítica cinematográfica y cofundadora de la importante revista DICINE, quien, a lo largo del desarrollo de esta tesis, con su consejo, constantes revisiones y, sobre todo, su tiempo y conocimientos, me ayudó inmensamente a completar este trabajo hasta volverse pieza fundamental de él. Gracias a Susana pude despejar mis dudas acerca de infinidad de temas relativos al cine mexicano y pude responder a las preguntas planteadas de origen en esta tesis, hasta comprender que la etapa cartelística que mayormente me interesaba por propositiva y revolucionaria—la desarrollada durante la producción de cine de los años 70—había sido auspiciada desde el interior del estado, y por este hecho, no podía considerarse independiente, no por lo menos en el aspecto económico.

Evidentemente, los carteles de cine, estelares en esta investigación, no fueron concebidos y desarrollados de forma anónima; el grupo de destacados diseñadores que los creó constituye sustancialmente lo mejor que este país tiene en cuanto a gráfica. Desde los distintos frentes en los cuales se manejan, todos los cartelistas que amablemente dieron sus opiniones a quien esto escribe (en entrevistas cuya concesión y desarrollo podrían formar parte de un libro de anécdotas alterno a esta tesis) han contribuido a imbuirle a esta investigación lo que considero es su valor mayor: el establecer, de forma directa, un puente comunicador entre la obra cartelística y quien la realizó con todo aquel interesado en esta zona de la cinematografía. Conforme este trabajo se desarrolló pude constatar, en repetidas ocasiones, que los carteles no son sólo imagen, son también voz, una voz oculta detrás del papel que es la de su creador y que, espero, haya quedado dignamente representada a lo largo de las siguientes páginas. Son pocos, poquísimos en México, los espacios que se han dedicado a hacer que los cartelistas cinematográficos hablen y gracias a su disposición y paciencia

pude construir a lo largo de los meses (muchos) en que realicé estas pláticas con ellos, un modesto mosaico de opiniones, de concordancias, divergencias y conceptos personales que añadir, como modesto clavito, a la inmensa maquinaria de la cultura gráfica nacional. A todos ellos, los diseñadores de México que me permitieron capturar su voz, vaya mi más efusivo agradecimiento.

Moisés Viñas, investigador cinematográfico en la filmoteca de la UNAM, me brindó amablemente su ayuda conversando conmigo acerca de los mecanismos de producción cinematográfica que prevalecieron en México durante los 70, además, me puso en contacto con el sr. Rubén Torres (q.e.p.d.) y su asistente Ana Peláez, quienes de forma muy entusiasta me permitieron la entrada a las viejas bodegas iconográficas de la filmoteca, lugar en el que pude literalmente rescatar algunos ejemplares de interés del cartel de cine realizado a lo largo de las décadas de los 50, 60, 70 y aún los 80, en una labor que tuvo mucho de aleccionador e interesante. A Moisés Viñas le debo también el contacto con los encargados de la sala de investigadores, dentro de la cual pude ver una gran parte de las películas cuyos carteles abordo en este trabajo. Gracias a todos ellos. A Tomás Pérez Turrent, importante crítico cinematográfico, mi agradecimiento por las amenas charlas relativas al tema de mi tesis. La sra. Maribel, encargada de la biblioteca de la Cineteca Nacional siempre me ofreció grandes facilidades para acceder al material bibliográfico que me interesara. Gracias también. A los trabajadores de IMCINE—especialmente a Rosario Freixas—quienes me proporcionaron algunas copias en video de películas ya casi inconseguibles, a fin de hacer mi conocimiento del cartel del que se tratara lo más amplio posible, también gracias.

Los hermanos Barbachano, especialmente Pablo y su asistente, Carlos Filio, haciendo gala de amabilidad y buen trato -que supongo heredado de Don Miguel Barbachano, hombre fundamental para el desarrollo del cine mexicano, recientemente fallecido- me permitieron cuantas veces tuve tiempo ir a husmear por sus bodegas de CLASA, y en los casos en que tuve suerte, hallar algún material gráfico que me fuera de interés y llevármelo. Gente valiente, divertida y honesta con el trabajo al cual han entregado la vida como lo hizo su padre, guardo un sentido respeto y gratitud para con los hermanos Barbachano. Y un recuerdo memorable y respetuoso para su padre.

En el aspecto que tiene que ver estrictamente con el diseño gráfico, es evidente que merecen todo mi agradecimiento los asesores asignados a la revisión de este trabajo y sobre todo, mi director, el maestro Adrián Flores, quien con comprensión y mucha claridad fue resolviendo mis dudas y alentando mis hallazgos, primordialmente cuando la investigación nos llevó a descubrir la naturaleza *antimetodologías academicistas* de cada uno de los cartelistas entrevistados, punto de este trabajo que en específico nos llevó muchas horas de pláticas y análisis. Muchísimas gracias.

Patricia Teja, quien fue maestra mía en los últimos semestres de la carrera, me apoyó con algunos consejos que mucho valoro.

Para bien o para mal, tengo un trabajo y este es en *nexos*. La última parte de esta tesis se elaboró en los frágiles momentos libres que mi labor como diseñador dejaba en la revista y por tanto, debo hacer hincapié en la importancia que ha tenido para mí esta publicación, por lo mucho que me ha enseñado y por lo poco que he querido aprender. Por la luz, el papel, la computadora y los endeble minutos muertos que pude emplear para crear este compromiso personal, gracias a *nexos*, mi trabajo y de a ratos mi casa. Para bien o para mal.

Y a mis hermanos Silvia y Emiliano quienes en distintas ocasiones cargaron con la nada agradable responsabilidad de pasar a máquina o en computadora *toda* la tesis, un agradecimiento especial y un reconocimiento a la resistencia a toda prueba de su paciencia, su sueño y sus dedos. Junto con éste vaya su extensión a mi hermano Roberto y a mis padres, quienes también tuvieron paciencia. Mucha.

Finalmente, aunque no necesariamente en último lugar, el recuerdo, el saludo y aún el agradecimiento a todo ese catálogo de pacientes psiquiátricos que son mis amigos, una pléyade exótica y excesiva de locos: actores, escritores, pintores, fotógrafos, músicos, activistas de la política y /o del disfrute de estar vivos (¿?) un respetabilísimo y queridísimo periodista, rumbero y maestro de por vida, alguna estudiante de diseño de modas, e inclusive gente decente como ingenieros, gerentes de mercadotecnia, psicólogos, dentistas, oceanógrafos... ¡ah! y diseñadores gráficos. No menciono nombres porque me gusta que ellos sepan que están aquí sin alharacas, adivinando su presencia a lo largo de estas líneas y de lo que ha sido mi vida.

Punto final. Dedico esta tesis a mis padres, responsables directos de que este aquí, a los libros cinematográficos de Don Emilio García Riera, (porque sin ellos, ¿que?), a Susana López Aranda que tanto me ayudó y me ayuda, a todos los cartelistas que en ella aparecen, y por sobre todo, a aquellos que salvan diariamente su vida, entregándola.

Y si bien es cierto que el cine es mejor que la vida, nadie recorra las cortinas del fondo, que no entre la luz, sigamos así, a oscuras. Que siga la función; y que no acabe.

Capítulo 1

Breve Historia del Cine

Llena de vicisitudes, pero también de logros y propuestas, la historia del cine es joven en tiempo y madura en experiencia.

Citando textualmente al crítico de cine (cofundador de la revista de difusión e investigación cinematográficas *DICINE*) Leonardo García Tsao, tenemos que "Desde sus inicios, hace poco menos de un siglo, el cine ha atraído al gran público, sin la necesidad de una guía. No hay duda, cualquier persona puede ser cautivada por el cine, y es en su accesibilidad donde radica su popularidad".¹

El cine se encuentra conceptualizado como la técnica, el arte e industria que genera películas que a su vez recrean imágenes en movimiento, logradas en base a una serie de fotografías (hay quien las llama "cuadros" incluso es correcto emplear el término "fotograma") que en sucesión rápida producen la ilusión óptica de movimiento. Mediante este desplazamiento proyectado generamos lo que formalmente conocemos como cine, gracias a los fotogramas anteriormente citados y a una característica que posee el ojo humano: la persistencia retiniana, que consiste, según el historiador cinematográfico Román Gubern en lo siguiente: "La ilusión del movimiento en el cine, se basa, en efecto, en la "inercia" de la visión, que hace que las imágenes proyectadas durante una fracción de segundo en la pantalla no se borren instantáneamente de la retina. De este modo una rápida sucesión de fotos inmóviles proyectadas discontinuamente, son percibidas por el espectador como un movimiento continuo".²

Este es el principio físico y mecánico del cine. Como se sabe, en un segundo 24 cuadros de fotografías muy pequeñas pasan delante de la luz de un proyector y son reflejadas en una pantalla, esta proyección que nuestro ojo percibe como un breve segundo de movimiento, es, de forma esencial, lo que la cultura humana define como "cine", simple y llanamente.

A casi un siglo de su aparición (su antecedente más primitivo se remonta al año de 1893) la evolución de esta técnica que en un principio fue denominada por el propio Louis Lumière como "un invento sin ningún futuro" resulta palpable hasta para el más ignorante en materia cinematográfica.

¹ García Tsao Leonardo, *Cómo acercarse al cine*. Limusa, México, 1989, p. 7

² Gubern Román, *Historia del cine*, Vol. I. Lumen. 1979, p. 20

El cine ha pasado de ser una simple curiosidad, para convertirse en una especialidad artística más, en cuyo interior confluyen y se relacionan parte(s) del resto de las denominadas "bellas artes", sus parientes más cercanos e influyentes son la pintura y la fotografía y a ellos debe el cine su principio básica y fundamentalmente visual. También ha establecido nexos muy fuertes con la literatura—merced a la característica tan singular del cine de contar historias— y se sirve de especialidades artísticas como la arquitectura y la escultura de modo menor. La relación entre el cine y la música se remonta casi al mismísimo principio de la historia del primero; mediante su fuerza expresiva, la música contribuye a realzar momentos de casi cualquier cinta, o los equipa de un retoque especial. No olvidemos que en sus albores, cuando el cine aún no poseía sonido propio, se colocaba a un lado de la pantalla un piano o pianola, e inclusive grandes orquestas, que acompañarían de música la proyección de las imágenes.

En poco (muy poco) menos de un siglo, el cine ha desarrollado su historia de forma vasta y por demás compleja, baste para dar una idea aproximada de su evolución los hechos que a continuación se citan:

En el año de 1893, el inventor estadounidense Thomas Alva Edison diseñó una ingeniosa cámara a la que se le podía introducir una porción de rollo de película de celuloide (también creada por él) con perforaciones (agujeros) para su arrastre, soporte de 35 mm de anchura y las características de flexibilidad, resistencia y transparencia. Dicha cámara se llamó "kinetoscopio" y fue empleada con el fin de exhibir las breves tomas filmadas que traía dentro.

El kinetoscopio poseía una pequeña pantalla —o "visor"— al interior del cual debía asomarse, inclinado, el espectador.

Un par de años después, en 1895, los hermanos franceses Louis y Auguste Lumière patentaron —el 13 de febrero— un artefacto inventado por ellos al que pusieron por nombre "cinematógrafo", aparato que servía para proyectar películas previamente filmadas. La proyección se llevaba a cabo sobre una pantalla colocada para tal fin.³

Con el paso de los años, los proyectores creados por los hermanos Lumière se perfeccionaron y con un poco de tiempo más aparecieron pequeños teatros acondicionados y destinados para mostrar películas.

La verdad es que las primeras resultaban ser muy cortas e incluso ingenuas, y se filmaban a la luz del sol, debido entre otras causas al hecho de que en ese entonces no se inventaban y establecían los primeros estudios cinematográficos. En su filmación se ocupaban cámaras fijas que con el tiempo se volvieron móviles.

Al transcurrir los años y su entonces aún precaria pauta evolutiva, se comenzaron a realizar películas más largas y se introdujeron elementos dramáticos en ellas (entendamos

³ Gubern Román, *Historia del cine*, Vol. I. Lumen. 1979, p.p. 22, 23, 24

por esto la incorporación de un guión). Fue también en Francia donde un individuo llamado Georges Méliés (quien fue uno de los primeros invitados de los Lumière a una exhibición cinematográfica, hecho que lo marcó de por vida), inventó algunos trucos fotográficos, que enriquecieron grandemente las posibilidades del cinematógrafo, como por ejemplo aquél en el cual dispuso artificialmente las escenas para obtener algunos efectos determinados, y sus películas *La Cenicienta* (1900) y *Viaje a la luna* (1902) causaron sensación. Méliés introdujo al cine los primeros "efectos especiales" de su historia: en base a un creativo uso de la —en ese entonces aún en pañales— capacidad de edición, logró secuencias antológicas en las que, por ejemplo, se ve un cohete despegar en dirección a la luna (que posee rostro) y acto seguido, se aprecia al mismo cohete estrellándose en uno de los ojos del astro, esto, que no fue conseguido más que por la inteligente forma de ocupar las secuencias y la pausa para eliminar escenas en la edición, redundó a la larga en un resultado sensacional, que por aquellos años emocionó y asombró al público asistente a las salas cinematográficas.

Edwin Porter (cineasta de origen escocés, radicado en los EU) fue otro gran innovador de las películas de ficción, en cuanto al empleo de un todavía precario, pero novedoso guión. Profundamente impresionado por las cintas fantásticas de Méliés, Porter pensó que él también podía encauzar su creatividad y las posibilidades aún vírgenes del cinematógrafo hacia la manufactura de películas muy originales, fue así como ideó su obra *Asalto y robo de un tren*, rodada en el otoño de 1903, en donde, gracias al empleo de su aguda creatividad y empeño, creó una verdadera joya del cine, llena de atmósferas pletóricas de acción y dramatismo.⁴

La industria del cine comenzó a descollar como un potente y fructífero negocio. Fue entonces cuando comenzó a expandirse rápidamente en Europa y en los EE UU, concretamente en la ciudad de Nueva York por ahí del año 1908, y fue hasta 1913 cuando pasó a la ciudad de Hollywood, California, que ha sido durante años poderosa capital del cine estadounidense.⁵

Como una curiosidad del orden meramente anecdótico, apuntamos que fue en el año de 1910 cuando se empezó a llamar "estrellas" a las principales actrices de cualquier reparto. Las películas denominadas de "largometraje" aparecieron en el continente europeo hacia el año de 1911 y fue la internacionalmente conocida cinta *¿Quo Vadis?* la que inauguró el género de las denominadas "super producciones" (esta cinta fue filmada ocupando originalmente el espacio de 9 rollos de película, lo que equivalía a una duración de poco más de dos horas). Antes de la Primera Guerra Mundial se habían hecho famosos actores y actrices como Max Linder, Mary Pickfond, Douglas Fairbanks, Rodolfo Valentino y Pola Negri.

⁴ *Ibid.*, pp. 73, 74.

⁵ *Ibid.*, p. 45.

Mención aparte merece el más célebre actor cómico que ha dado el cine al mundo: Charles Chaplin, quien actuaba y se dirigía a sí mismo. Dedicado por entero al arte cinematográfico desde que tuvo en su poder los primeros elementos para hacerlo, Chaplin ha pasado a la historia como el primer cómico capaz de crear, mediante sus famosas secuencias cinematográficas de la época del cine mudo, relaciones hilarantes entre lo real y lo absurdo. Entre sus películas más logradas, y sólo por mencionar un ejemplo, tenemos a la célebre *Tiempos modernos*.

Fue en el año 1926 cuando se comenzó a experimentar con el sonido y la música en las películas, primero sincronizando la cinta con un gramófono, y finalmente registrando el sonido producido en la filmación de la película mediante una complicada transformación de las vibraciones sonoras en vibraciones luminosas.

La primera película sincronizada con el sonido de música grabada de la que se tiene noticia es *Don Juan*, dirigida en 1926 por Alan Crosland. Después vino *Orgullo de raza* (nombrada originalmente *Old San Francisco*) filmada en 1927 también por Crosland, en la cual se incorporaban por primera vez al cine los ruidos y los efectos sonoros, y finalmente aparece en escena (mejor dicho, en pantalla) la película *El cantante de jazz* en la que, ante el asombro —que ahora nos resulta inimaginable— del numeroso público asistente a la sala *Warner*, el actor y cantante Al Jolson proyectado en la película pronunció, después de interpretar una breve melodía, la frase: "Esperen un momento, pues todavía no han oído nada. Escuchen ahora", todo ello perfectamente sincronizado con lo proyectado a los ojos del público, estremecido hasta lo más profundo esa noche del 6 de octubre de 1927.⁶

Según nos dice Román Gubern en su estudio sobre la historia del cine:

"La implantación del cine sonoro duplicó en poco tiempo el número de espectadores cinematográficos e introdujo cambios revolucionarios en la técnica y la expresión cinematográfica. Los cambios, al principio, fueron decididamente negativos. Encerrada en pesados blindajes insonoros, la cámara retrocedió al anquilosamiento e inmovilidad del protohistórico "teatro filmado"; además, el ritmo de sus encuadres fijos, como las viejas estampitas de Méliés, vio su fluir bruscamente frenado por su sujeción a interminables canciones o diálogos. Los productores, atacando la línea de menor resistencia del público convirtieron el cine en una curiosidad para papanatas, anunciando muy ufanos sus películas "cien por ciento habladas" en donde las voces y ruidos esclavizaban a la imagen, convertida en insípida ilustración gráfica de los dictados del gramófono".⁷

Hubieron de pasar algunos años antes de que gente talentosa descubriera las posibilidades que el sonido podía imprimir a la imagen cinematográfica y, de esta forma, emparentar al cine con el que ha sido uno de sus instrumentos de apoyo más importantes.

La cinta *El ángel azul* (Josef von Stenberg, 1930) es clara muestra de esto último. Ante

⁶ *Ibid.*, p. 276.

⁷ *Ibid.*, textual p. 277

la imposibilidad de tratarla más a fondo, nos limitaremos a señalarla como piedra angular del desarrollo posterior del cine sonoro.

Recién iniciada la década de los 30, el cine ve renacer dentro de sus entrañas la producción artística generada por Inglaterra. Nación que, gracias a un poderoso impulso por parte de su gobierno al principio de esos años genera películas, y desde luego directores, de gran valía.

Como parte de esta fructífera etapa es básico mencionar a uno de los más importantes —y populares también— directores ingleses de todos los tiempos: Alfred Hitchcock, quien dirigió durante esta década una suma nada despreciable de largometrajes, de entre los cuales destacan: *El hombre que sabía demasiado* (1934) y *Alarma en el expreso* (1938), películas que crearon un código nuevo de acción y suspenso para el cine. Hitchcock trasladaría más tarde su peculiar estilo de hacer cine a los EE UU, país donde alcanzaría una gran fama.⁸

El inicio de la década de los 40 trae consigo la amarga experiencia de la Segunda Guerra Mundial, que se extenderá hasta mediados de esa época, hecho en donde el cine juega un papel muy importante convirtiéndose en poderoso vehículo propagandístico, muchas veces sacrificando incluso la calidad de sus historias en aras de satisfacer la feroz voracidad de los dirigentes políticos que suponen que el arte puede manejarse al antojo de sus ideologías y su muy personal visión del mundo y sus "enemigos" *.

Justamente en 1940, poco antes de que la chispa de la guerra encendiera los ánimos violentos de sus compatriotas estadounidenses, un joven actor de escuela eminentemente shakesperiana y, además, oficiante de la locución radiofónica llamado George Orson Welles asombra a la crítica cinematográfica especializada merced a su cinta —ópera prima— *El ciudadano Kane* que no es justamente apreciada por el gran público sino hasta que el fin de la guerra permite su exhibición de continuo.⁹

Recién concluidos los enfrentamientos, el italiano Roberto Rossellini filma en su país de origen la emotiva cinta *Roma, città aperta* (1945) inaugurando el fecundo movimiento neorrealista de ese país, en el que también destacarán los nombres de sus coterráneos Luchino Visconti y Vittorio de Sica.¹⁰

La década de los 50 se presenta sumamente prometedora para la economía de los Estados Unidos de Norteamérica, país que se convierte en la primera potencia del mundo en todos los renglones económicos, de los que el cine no podía apartarse. Sin embargo, la prosperidad cinematográfica de los EU, que comenzó gracias a la casi total destrucción de

⁸ *Ibid.*, pp. 360, 361.

* Para mayor información sobre esta etapa en particular, me permito remitir al lector al Tomo I de la *Historia del cine* de Román Gubern en su excelente apartado "Al servicio del tercer Reich", p. 362.

⁹ Gubern Román, *Historia del cine*, Tomo II, p.9.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 37, 38, 42.

los estudios e infraestructura del cine en Europa, debido a la guerra, pronto se vio resquebrajada por la irrupción ante los ojos del gran público de la televisión, invento cuyo uso se popularizó enormemente a partir de 1952 (no obstante, que apareció en los EU en el año 1946). Así, la industria del cine estadounidense orientó toda su creatividad en el ramo de la tecnología, hacia la recaptura de los públicos ahora atrapados por el televisor.¹¹

Se comenzó a experimentar con nuevos sistemas de proyección de color y sonido, tal fue el caso del sistema "cinerama" que consistía en proyectar cintas panorámicas sobre pantallas cóncavas. Esta técnica cinematográfica empleaba para filmar, una cámara de triple sistema de lentes, y otra semejante para proyectar sobre una pantalla ancha y curva (de 140°), creando así la ilusión de una imagen tridimensional de gran calidad y realismo. Este sistema fue superado por el "3-D" (sistema tridimensional), un método estereoscópico basado en el principio del paralelaje óptico, que requería que el espectador usara gafas polaroides especiales para ver y recibir la ilusión de relieve y fondo, y otros como el "cinemascope", el "vistavisión" y el "A-O", con pantalla ancha, pero de menor curvatura que la del "cinerama" y un solo sistema de lentes para filmar y proyectar.¹²

Recién comenzados los años 60, la historia del cine da un enorme vuelco que refresca sus entrañas en cuanto a calidad artística y argumental, al margen de los adelantos tecnológicos instituidos para mejorar su proyección en las salas. Este cambio revolucionario se conoce como "la nueva ola" (movimiento al que algunos historiadores coinciden en colocar como consecuencia directa del neorrealismo italiano, cuyas características son realizar la filmación de las películas fuera de los estudios, utilizar actores desconocidos con el fin de darle visos de realidad a la historia contada, etc), que se generó dentro del marco cuasi totalitario que ejercía la televisión —que se había adueñado de géneros exclusivos hasta entonces del cine, como el melodrama o los musicales— empujando a los directores y productores cinematográficos independientes, y más tarde a las grandes productoras a buscar caminos cuya explotación fuera exclusiva del cine. Uno de estos nuevos caminos fue el empleo del erotismo, por ejemplo.

Lo fueron también la hechura de cintas de forma rápida y barata y la característica —fundamental para comprender el cine contemporáneo— de sustituir el derroche de grandes presupuestos económicos y la contratación de "estrellas" por la calidad y el desplazamiento de la atención pública hacia el director, fue así como surgió el denominado "cine de autor".¹³

A lo largo de los años sesenta, la expresión personal de algunos primeros realizadores

¹¹ *Ibid.*, pp. 50, 51, 52.

¹² Rosales Camacho Luis et. al. *Diccionario Enciclopédico Ilustrado*. Selecciones del Reader's Digest, México, 1985. p. 770.

¹³ Sadoul Georges, *Historia del cine mundial*, 5a. Edición, 1980. Siglo XXI, pp. 495 a 504, escritas por el crítico de cine Tomás Pérez Turrent.

de esta nueva tendencia artística sustituye o cambia el dictado estético mandado por Hollywood en aras de abrir nuevas ventanas cinematográficas al espectador, sin embargo, en cuestiones estrictamente financieras, son los capitales estadounidenses los que siguen —y seguirán— mandando en el cine. Con todo, el cambio en cuanto a lo artístico es muy profundo y de ese entonces en adelante ambas corrientes —la económica y la expresiva personal— comenzarán una serie de fusiones y alejamientos, de retroalimentaciones y reciprocidades que darán como fruto toda una nueva concepción cinematográfica, que genera muchas de las películas que hoy se han convertido en obras de culto, para deleite del gran público o para placer de los críticos especializados, e incluso, en el mejor de los casos, para empatar criterios en ambos grupos.

A lo largo de la década de los 70, aparecen varias producciones en cuyos esquemas formales y argumentales podemos advertir una nueva etapa de madurez cinematográfica generada a nivel mundial, consecuencia directa de los cánones cualitativos instituidos por el fenómeno de la "nueva ola". Como ejemplos, podemos citar:

Solaris (Andrei Tarkovsky, 1972), *La noche americana* (Francois Truffaut, 1973), *La tierra de la gran promesa* (Andrzej Wajda, 1974), *El huevo de la serpiente* (Ingmar Bergman, 1977) y una de las películas más importantes rodadas en esa década: *El último tango en París* (co-producción italo-francesa realizada en 1972, dirigida por Bernardo Bertolucci) en cuya estructura estética —asombrosamente cruda y carente de concesiones— descubrimos, mediante el hilo conductor que narra una retorcida relación amorosa entre un hombre maduro y una mujer joven, una feroz metáfora crítica de la sociedad humana contemporánea; sin duda, *El último tango en París* se convirtió en una de las películas más controvertidas y polémicas de aquellos años al enfrentar al espectador a demonios muy velados en nuestra realidad actual, pero ciertamente presentes. Al referirse a ella, el semanario *Variety* la describió como "una exploración psíquica del hombre hacia el final de sus emociones, en la cual, el aspecto sexual es el pretexto para abordar una igual investigación en el más primitivo nivel de química del amor romántico". Asimismo, la revista se refiere a la película como "el tipo de films que en cualquier evento siempre resultarán una provocación de crítica y de pública controversia, al igual que lo que ya se ha escuchado de la llamada *Naranja mecánica*" (otra película destacada en la década de los 70, Stanley Kubrick, 1971).¹⁴

Durante la década de los 80, se suceden nuevas producciones realizadas con tino y calidad:

Mi tío de América (Alan Resnais, 1980), *Gallipoli* (Peter Weir, 1981), *Blade runner* (Ridley Scott, 1982), *Nostalgia* (Andrei Tarkovsky, 1983), *Paris, Texas* (Wim Wenders, 1984), *Ginger & Fred* (Federico Fellini, 1985), *Terciopelo azul* (David Lynch, 1986),

¹⁴ Varios autores, *Variety-film reviews, 1971-1974*. Garland Publishing, 1983, Vol.13, buscar fecha octubre 18, 1972.

Mujeres al borde de un ataque de nervios (Pedro Almodóvar, 1988) y *Sexo, mentiras y video* (Steven Soderbergh, 1989), por citar sólo algunas, en riguroso orden cronológico.

Como ya se apuntó, durante los últimos años de su historia, el cine ha incorporado a su lenguaje estético una multitud de nuevos recursos técnicos, resultado de años de investigación, tal es el caso de la denominada "tercera dimensión", que coadyuvó a reatraer al público a las otrora desiertas salas cinematográficas merced a la aparición en escena de la televisión, lo fueron también el "cinerama", el "cinemascope" y el "A-O", sin embargo, quizá ninguno de estos cambios novedosos sea tan determinante para la historia del cinematógrafo como la aparición del video que en tan sólo unos años ha logrado competir directamente con el cine en cuanto a concepción formal y estética.

El recurso del video es uno de los adelantos más excitantes pero también uno de los más inquietantes dentro de la historia evolutiva que el cinematógrafo ha sufrido, ya que pone en manos, literalmente de cualquiera, los recursos técnicos y las características necesarias para desarrollar una trama "cinematográfica". Este novedoso sistema ofrece al usuario varias ventajas que el empleo de equipo cinematográfico convencional no le brinda, dichas ventajas son, a saber: a) la practicidad en el transporte de equipo (aun los más aparatosos artefactos de video son pequeños en relación a los ocupados para hacer cine), b) la economía: ya que resulta sumamente barato comprar un video y prácticamente más fácil hacerse de una cámara grabadora y de un monitor televisivo que abastecerse del equipo y material indispensable para desarrollar una película convencional y, además, el video ofrece inmensas facilidades técnicas: no requiere de revelado, ya que lo grabado puede verse en el mismo instante, sólo basta regresar un poco la cinta y dejar que el efecto magnético de la reproductora haga lo demás, facilidad enorme de edición: gracias al sencillo sistema de "borrar" imágenes mediante el superpuesto de las mismas, etc.

En relación al cine, el video adolece de ciertas variantes de resultado en pantalla (o en monitor, según sea el caso): la cinta magnética de poliéster no retrata con la misma definición que el celuloide, las imágenes en video suelen ser en general más "planas" que las logradas en cinta de cine, y resulta muy sintomático establecer obvias diferencias en cuanto a calidad de recepción-reproducción del sonido.

Con todo, resulta obvio el apuntar que lo que en unos casos podría aparecer como un gran problema de índole técnica, en otros ha redundado en una multiplicidad de propuestas de gran calidad, todo es cuestión de quién (o quiénes) maneje(n) la cámara, de qué tanta idea tenga(n) de lo que se está haciendo y, desde luego, de su creatividad.

Es precisamente en este punto en donde reside la gran controversia video-calidad artística, y ella estriba en que —sin pecar de moralistas— casi cualquiera puede emplear la cámara videograbadora para llevar a cabo sus ideas temáticas y esta facilidad puede convertirse en un gran adelanto esperanzador, o se puede volver una simple rutina que haga fracasar el terreno artístico dentro del cual se podría englobar este invento. Recordemos si esta última afirmación no nos basta el hecho de que gran parte de los videos que se venden

actualmente en el planeta son destinados a la grabación para la posteridad de bodas, XV años, bautizos y demás fiestas de tipo familiar y/o amistoso, que, si bien es cierto a nadie afectan, tampoco aportan gran ayuda para extender el área que como vehículo cultural bien podría ganar el video. Pero en fin, como en toda rama artística estarán siempre los propositivos y talentosos y los rutinarios y convencionales; esta situación, vista un poco más de cerca, no resulta del todo funesta, en todo caso, la comparación crítica, inteligente de las áreas hacia las que puede canalizarse el uso de este nuevo medio cinematográfico no deja lugar a dudas: quizá todo sea como lo que auguró el actor y director Dennis Hooper en el sentido de que en el futuro, así como la pintura, la escultura, etc., el cine tendrá que ser más simple, más primigenio y entonces estará al alcance de las masas, siempre —lo sabemos— a la búsqueda de su propia expresión personal. Vistos los adelantos vertiginosos del video, la historia que comienza a escribirse nos hace suponer que esto último no está tan lejos de la realidad futura. Pronto, quizá cualquiera pueda hacer su propia película.

En suma, y como ha podido percibirse a lo largo de este resumen, la historia del cine es un paralelo evocador de la cultura humana, y resulta finalmente importante mencionar que a la par que disciplina artística, lo atrapado en kilómetros de celuloide a lo largo de todas estas décadas ha sido también —en su mayoría— fuente de trabajo para muchos y atractivísimo negocio para otros, característica de la que han derivado multitud de complicaciones y curiosidades que desgraciadamente no nos podemos ocupar en citar, ya que el fin de este trabajo apunta hacia otra dirección.

Baste para concluir este capítulo la afirmación que el célebre (y no menos importante) director Alfred Hitchcock hizo a un periodista cuando éste le preguntó de qué forma conceptuaba sus películas (afirmación que puede tomarse como una metáfora de lo que es el cine, según uno de sus hacedores):

"Cuando se escribe una película, es indispensable separar claramente los elementos del diálogo y los elementos visuales y, siempre que sea posible, conceder preferencia a lo visual sobre el diálogo. Sea cual sea la elección final, con relación a la acción que se desarrolla, debe ser la que con mayor eficacia mantenga el interés del público. En resumen, se puede decir que el rectángulo de la pantalla debe estar cargado de emoción."¹⁵

¹⁵ Bautista Antonio, *Una década sin Hitchcock*. Cineteca Nacional, México, 1990, p. 24.

Capítulo 2

Breve Historia del Cine Mexicano

De acuerdo a lo establecido por las investigaciones más profundas, el cinematógrafo, inventado por los hermanos Lumière, llegó a México procedente de Francia durante el gobierno del General Porfirio Díaz, en el mes de agosto de 1896. Sin embargo, nuestro país ya había conocido con anterioridad otro invento que exhibía imágenes animadas (breves tomas realizadas en estudio en las que se mostraban evoluciones de bailarinas, un hombre estornudando, una pelea de box, una función de lucha, etc.) llamado kinetoscopio, creado por el estadounidense Thomas Alva Edison, que llegó a territorio nacional unos meses antes que el cinematógrafo en enero de 1895. El kinetoscopio era un aparato que sólo permitía la visión individual: había que inclinarse ante él para advertir las brevísimas tomas filmadas descritas líneas arriba.

Todo indica que los primeros mexicanos aparecidos en el cine fueron un tal Pedro Esquivel y Dionicio González, a quienes la ignorancia de los nombres y apellidos latinoamericanos por parte de la naciente industria cinematográfica estadounidense bautizo como "Pedro Esquirel and Dionecio Gonzales" dentro de una cinta filmada para el catálogo Edison en 1894 titulada *Mexican Duel* o *Duelo mexicano con cuchillo*.

El kinestocopio tuvo muy escasa aceptación en México, contrariamente al cinematógrafo que encontró buen éxito en nuestro país y en casi todo el mundo, desde su primera exhibición mexicana, el 14 de agosto de 1896, en el entresuelo de la droguería *Plateros* (que se encontraba en el número 9 de la calle Plateros, hoy Madero, dentro de la Ciudad de México).¹

Entre los años de 1896 y 1904, los hermanos Lumière enviaron a diversos países empleados suyos equipados con proyectores, tomavistas, cintas filmadas y película virgen. C.J. Bernard y Gabriel Vayre fueron los enviados a México, que fue el único país de Latinoamérica en el que los operadores de Lumière realizaron una serie de películas, además de Francia, Argelia, Túnez, Alemania, Inglaterra, España, Austria-Hungría, Italia, Rusia, Suiza, Estados Unidos, Egipto, Turquía, Bélgica, Suecia y Japón. La primera de esas

¹García Riera Emilio, *Historia del Cine Mexicano*, SEP, 1986, págs. 15 y 16

películas hechas en México llevó por título "El presidente Porfirio Díaz montando a caballo por el Bosque de Chapultepec".²

Durante 1896 llegaron a Guadalajara los enviados de Edison, quien no quería dejarse ganar en la competencia contra los Lumière y había logrado patentar el invento de Thomas Arnaud llamado "Vitascopio", que utilizaba un sistema que le permitía exhibir películas en pantalla. Los enviados estadounidenses trajeron consigo un buen número de películas filmadas, pero, que se sepa, aquí sólo filmaron (en Guadalajara) *El lazador mexicano*, película que tuvo bastante éxito.

Cuando los enviados franceses se marcharon, a fines de 1896, el material que trajeron consigo, y el realizado aquí, continuó siendo exhibido por el empresario mexicano Ignacio Aguirre, quien hubo de enfrentar la competencia de la agencia Edison.

Una idea muy clara de que *había* que hacer cine por motivos nacionalistas fue quizás lo último que motivó la aparición de los primeros cineastas y productores mexicanos, la verdadera razón parece haber sido la abrumadora insuficiencia del material extranjero, que tras ser exhibido una y otra vez, motivó la aparición de nuevas películas realizadas en este país.³

Después de 1897, los Lumière ya no filmaron, sólo se dedicaron a vender sus aparatos y las copias de las vistas hechas en los países visitados. Ante la escasez de material nuevo, los exhibidores se volvieron una especie de nómadas, quienes presentaban a lo largo del país la misma película, hasta que se les agotaba el público una vez que habían recorrido todas las localidades que en verla se pudieran interesar. Posteriormente, los exhibidores se transformaron en productores al percatarse del enorme interés que suscitaba en alguna ciudad o población observar películas tomadas ahí mismo. Fueron los franceses radicados en México, Enrique Moulinié y Churrich, —quienes se iniciaron como exhibidores en Puebla en 1897—, los que filmaron en ese mismo año las dos primeras películas que en rigor, pueden considerarse de producción nacional (una corrida de toros y una verbena), a ellos les siguió el que fuera el primer productor mexicano, Ignacio Aguirre, quien también en 1897 filmó aquí, en la ciudad, las cintas *Riña de hombres en el Zócalo* y *Rurales mexicanos al galope*.⁴

El primer largometraje mexicano llevó por título *Fiestas presidenciales en Mérida*, ocupaba 10 rollos y lo realizó Enrique Rosas en el año de 1906.

Un primer ejemplo de cine estatal lo significó la película *Viaje de Justo Sierra a Palenque*, realizada por Gustavo Silva para la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes durante el gobierno del General Díaz.⁵

² *Ibid.*

³ García Riera, *op. cit.*, pág. 19

⁴ García Riera, *op. cit.*, pág. 20

⁵ *Op. cit.*, págs. 20-21

Las primeras cintas de ficción mexicanas, en mucho se acercaban a los cánones sugeridos por el teatro, única forma de desarrollar historias actuadas que se conocía hasta el momento.

El aniversario del fallecimiento de la suegra de Enhart (1912), es una cinta cómica que pudo haber tenido una duración cercana a la media hora, y de la que aún se conserva una maltratada copia, "está —según el reconocido crítico de cine, Emilio García Riera— realizada con bastante torpeza, pero tiene el mérito —seguramente involuntario— de mostrar abundantes escenas callejeras: las vistas de algunos lugares capitalinos de 1912 y de transéuntes casuales que mirado a la cámara resultan más interesantes que la trama misma de la cinta".⁶

Durante el régimen del presidente Venustiano Carranza, se comenzaron a producir en México los primeros largometrajes de ficción (1917), y para el año de 1920 ya se habían producido un total de 38 títulos, si sacamos un promedio, nos daremos cuenta que el número de películas hechas en aquellos años fue cercano a 10 cintas anuales.

La producción cinematográfica en esa época, resultó ser más barata que la que se realizaría posteriormente, con la llegada del sonido al cine. Los primeros cortos de cine nacional no fueron distribuidos de manera satisfactoria al extranjero, ya que, si bien mostraban escenas de paisajes y "folklore nacional", no asumían dentro de sus tramas uno de los renglones más importantes de la identidad nacional: la música, que a la larga y ya insertada dentro de las cintas, serviría como fuerte empuje hacia la proyección del cine mexicano en su llamada "época de oro".

Los diversos regímenes que gobernaron a este país durante los primeros años del siglo XX fueron serios alentadores y productores de cine documental, (hecho en el que no diferenciaron su proceder del de gobiernos de otros países), sin embargo, a partir de 1919, se dieron los primeros antecedentes de lo que en el futuro se transformaría en una específica e importante producción, patrocinada por el Estado, de cine de ficción y de largometraje. Esto es, a partir de ese año se sentaron las bases para la creación del cine estatal.

Aurelio de los Reyes⁷ escribe que el presidente Carranza demostró su interés por el cine al "autorizar" a la Dirección General de Bellas Artes para comprar un aparato cinematográfico y películas y levantar un *atelier* * en las azoteas de la Escuela Nacional de Música y Arte Teatral para la "impresión" de películas de argumento".

Durante la década de los 20, Estados Unidos —hablando más específicamente, Hollywood— ejerció una casi total hegemonía en el campo del cine mudo de la época, esto

⁶ *Op.cit.*, pág. 26

⁷ *Cine y Sociedad en México, 1896-1930. Vivir de Sueños*, Vol. I (1896-1920). 1983, pág. 204, Universidad Autónoma de México.

* La tradición, tan en boga en aquellos años de "afrancesar" las palabras, o de usar de continuo vocablos en aquel idioma, produjo el anotado, que quiere decir "taller".

motivado como consecuencia a partir de la victoriosa participación de ese país durante la Primera Guerra Mundial.

Entre otras muchas características que lograron evidente popularidad para el cine estadounidense, cabe destacar como una muy importante la de crear las primeras "estrellas" de la pantalla. El empleo, casi fetichista de un mismo actor o actriz en varias cintas, o en alguna que lograra enorme éxito, se tradujo en relativo corto tiempo, en la primera gran camada de "artistas famosos" que en mucho, fueron los primeros responsables de atraer un número nada despreciable de espectadores a las pequeñas salas de cine de esa época.

Como el cine mexicano no produjo en aquellos años ningún actor ("estrella") o actriz ("diva", apócope de "divina"), reconocida en el ámbito cinematográfico internacional, la inmensa mayoría del público, acostumbrado por el estilo argumental de las producciones francesas y estadounidenses a un tono sofisticado y glamoroso en la pantalla, que en gran medida contrastaba con lo presentado en las películas nacionales, acabó por inaugurar la costumbre —durante muchos años fuertemente enraizada en la conciencia colectiva mexicana— de minimizar a la producción cinematográfica nacional, y volver sus ojos hacia lo producido en el extranjero.

Por otra parte, el estado mexicano durante los gobiernos de Alvaro Obregón (1920-24) y Plutarco Elías Calles (1924-28), parece haber concedido al cine nacional menor importancia que la oficial dispensada en tiempos de Carranza.⁸

Con todo, la producción nacional logró sobrevivir y lograr una cierta continuidad, en el año de 1933, Jorge Stahl fundó los estudios *México Films*, que no fueron los primeros estudios cinematográficos mexicanos, ya que en los 20 aparecieron los *Azteca Films*, pero los creados por Stahl resultaron más consistentes en su producción.

En el mes de noviembre de 1931 se filmó la película *Santa* (una nueva versión de la novela ya adaptada al cine en la época muda) con Lupita Tovar y Donald Reed (que en realidad se llamaba Ernesto Guillén). El gran mérito que hace de *Santa* una pieza de inapreciable valor documental, es el hecho de que resulta ser la primera cinta sonorizada directamente (esto es, la pista junto a la tira de imágenes de celuloide) y, a pesar de que años antes ya se habían hecho algunos experimentos usando sonido indirecto, es a *Santa* a quien de hecho le corresponde el honor iniciático en este renglón. Este novedoso sistema fue inventado en México por los Hnos. Rodríguez.

Por otra parte, el mérito de haber tenido la idea de subtitular las películas extranjeras (ya sonorizadas) le correspondió al cineasta Fernando de Fuentes (director de las películas *Allá en el Rancho Grande* y *¡Vámonos con Pancho Villa!*), por cierto, *Allá en el Rancho Grande* se convirtió en el primer gran éxito cinematográfico de México e inauguró para la industria de este país los mercados latinoamericanos y los del sur de los EE UU.

⁸ García Riera Emilio, *Historia del Cine Mexicano*, SEP, 1986, pág. 54

En el año de 1930 llegó a México (después de probar suerte en Hollywood con escasa fortuna) el afamado cineasta soviético Serguéi Mijailóvich Eisenstein, autor en su país natal de cuatro películas, de las cuales *El acorazado Potiomkin* (1925), se convirtió en pieza clave del nuevo cine socialista al transcurrir los años.

Eisenstein tenía planeado filmar aquí un largometraje *¡Qué Viva México!* que incluiría tomas sobre el pasado indígena y colonial del país y una visión acerca de la Revolución Mexicana, sin embargo, el cineasta soviético nunca pudo concluir su obra, ya que su productor —el novelista estadounidense Upton Sinclair— se intimidó ante el inmenso gasto que le supondría patrocinar la película y se dejó enredar por chismes y complicaciones que algunos enemigos tejieron contra el cineasta.

Sin embargo, según apunta Emilio García Riera en su libro ⁹ "la obra inconclusa de Eisenstein ejerció gran influencia en una vertiente del cine nacional. Se encontraría en ella inspiración para el cultivo de un plasticismo que procuraba la significación trascendente en el contraste entre bellos paisajes, abundantes en nubes fotogénicas, y el hieratismo indígena, expresivo de un destino histórico, con sus cargas de tragedia y de temple heroico frente a la adversidad y la fatalidad. De ahí que ese estilo plástico fuera visto como afín a la pintura mural de un Rivera o un Siqueiros". Evidentemente, esta nueva visión cinematográfica llegada recién al cine mexicano, aportó las primeras ideas y prácticas formales tendientes a generar un cine de verdadera identificación nacional. De hecho, al hablar de las producciones creadas por el soviético, estamos hablando de una de las potencias creativas más importantes e influyentes de toda la historia de la cinematografía mundial. Los largos planos abiertos y las atmósferas plétóricas de fuerza y discreta elegancia que Eisenstein manejó a lo largo de su mejor época como director, aún ahora continúan marcando el estilo expresivo de cientos de prominentes, o de plano consagrados colegas de este mítico director.

Como caso ejemplar de esto último, tenemos la película *Redes*, que directamente influida por la obra de Eisenstein, se puede tomar como el primer gran ejemplo de un cine comprometido con las causas sociales. De gran calidad, la historia gira en torno a un grupo de pescadores que se defienden con coraje de la explotación de sus patrones. En esta cinta participó el fotógrafo neoyorquino Paul Strand y fue producida en menor e irregular medida por la SEP. La música fue compuesta por Silvestre Revueltas y en la realización estuvieron a cargo Julio Bracho (director teatral) y Emilio González Muriel, junto con el joven director austriaco Fred Zinnemann. La filmación de *Redes*, entrañó muchos problemas sindicales y una realización accidentada. Se estrenó en México en 1936 y tuvo poco éxito de público, sin embargo, ganó después reconocimiento internacional. ¹⁰

La llamada "época de oro del cine mexicano" se dio entre 1941 y 1945, esto es, durante los años en que se produjo la Segunda Guerra Mundial. Siendo México aliado de los EE

⁹ *Historia del Cine Mexicano*, García Riera Emilio, SEP, 1986, pág. 95

¹⁰ *Op.cit.*, pág. 96

UU. contra las potencias del Eje (Alemania, Italia y Japón) se acordó un convenio con este país para apoyar la industria cinematográfica mexicana, ya que serviría como conveniente vehículo propagandístico a la causa militar aliada entre los países que hablaban español. En dicho convenio se establecían cláusulas que serían favorablemente determinantes para el desarrollo del cine nacional: ¹¹ a) Refacción de maquinaria para los estudios, b) Refacción económica a los productores de cine, c) Asesoramiento por instructores de Hollywood a los trabajadores de los estudios.

La situación internacional durante el tiempo de guerra, también favoreció al cine mexicano, ya que los presupuestos de los principales países productores de cine, se desviaron para el sostenimiento de las tropas y su armamento, (como dato curioso alterno apuntaremos que la celulosa es una materia prima indispensable en la elaboración de explosivos, obviamente necesarios para el fin bélico de las potencias participantes en la guerra).

Durante 1945, una empresa productora hollywoodense y el magnate mexicano Emilio Azcárraga conjuntaron capitales al 50% cada uno para crear los *Estudios Churubusco*, aun ahora los más grandes de Latinoamérica, con los cuales coproducen la primera película filmada en sus instalaciones: *La perla* (1945). ¹²

La situación económica favorable generó también a directores que realizaron obras interesantes y de elevada calidad formal y argumental (baste señalar como ejemplo a Emilio "Indio" Fernández), y una galería de "estrellas" conocidas a nivel internacional y aceptadas —ahora sí— por el gran público mexicano: Jorge Negrete, María Félix, "Cantinflas", entre muchos otros.

Además se filmaron 4 películas mexicanas en colores (lo cual representaba un lujo de altísimo valor económico en aquel entonces): *Así se quiere en Jalisco* (Fernando de Fuentes, 1942), *Las aventuras de Cucuruchito y Pinocho* (Carlos Véjar, 1942), *La China Poblana* (Fernando A. Palacios, 1943) y *Fantasia Ranchera* (Juan José Segura, 1943). ¹³

Un dato que merece especial atención y que delata el primer intento de planificación para producir cine en México, lo representó el "Banco Cinematográfico", que constituye un hito básico en la formación de las empresas productoras mexicanas, y un ejemplo sobresaliente de lo benéfico que resultó para el cine de la época el hecho de que el gobierno lo apoyara:

En 1941, se ratificó el acuerdo Cardenista que hacía obligatoria la exhibición de cintas nacionales en todas las salas del país. El 14 de abril de 1942 se creó el Banco Cinematográfico, S.A., por iniciativa del Banco Nacional de México y con el respaldo moral del Presidente. "Este banco supuso una experiencia única en el mundo; ningún cine

¹¹ *Op.cit.*, pág. 123

¹² *Op.cit.*, pág. 124

¹³ *Op.cit.*, pág. 125

de ningún país había contado —ni contaría, aparte del mexicano— con un banco como fuente crediticia exclusiva".¹⁴

En gran medida, el Banco auspició el auge cinematográfico en la época de oro, y fue también a él a quien le correspondió el principio del declive, generado por la pérdida de públicos pertenecientes a las clases alta y media alta, quienes, una vez concluida la guerra, volvieron sus ojos al cine producido en el extranjero, (sobre todo en los E U). Merced a este fenómeno, el cine nacional tuvo que abaratar sus producciones mediante cintas hechas en muy corto tiempo y con muy corto intelecto y presupuesto. Es entonces cuando surgen los productos pioneros en la ahora ya familiar definición de "churro".

Los sindicatos cinematográficos¹⁵ habían logrado para sus agremiados durante la época de guerra varias posiciones importantes, y para no perderlas, el cultivo sistemático del "churro" fue visto como el único modo posible de mantener estable la situación, esa política tuvo que ser auspiciada por el banco del cine, que para 1947 se había transformado ya en el Banco Nacional Cinematográfico, durante el gobierno del presidente Miguel Alemán (1946-1952), y por las compañías distribuidoras dependientes del propio banco: Películas Nacionales —fundada en el '47, compañía que operaba en el territorio mexicano— y Películas Mexicanas, compañía fundada en 1945 que tenía como campo de operaciones el resto de Latinoamérica.

El 3 de julio de 1946 fue fundada la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, organismo que a partir de ese año se encargaría de otorgar los premios del cine mexicano: una estatuilla denominada desde entonces como "Ariel".

Recién despuntando la década de los 50, el avance de la tecnología de medios masivos de comunicación sacó de la manga uno de sus más importantes ases: la televisión, que con su presencia dentro del país —y de hecho en el mundo entero— vendría a transformar de manera definitiva la estructura básica de sus más cercanos competidores: la radio y, por supuesto, el cine.

La primera estación televisora instalada en México se construyó en 1946, pero sólo generó ondas recibidas por aparatos considerados en ese momento como "experimentales", la primera emisión normal que produjo la TV se llevó a efecto el 26 de julio de 1950, de las 17 a las 19 horas. Quien transmitió fue el Canal 4 (cuyo código de identificación desde entonces es el de XHTV) y sus ondas fueron captadas por los 60 aparatos existentes en ese momento, sin embargo, un año después, cuando el segundo canal transmisor fue inaugurado —el 2, XEW TV—, los aparatos televisivos comenzaban a volverse poco a poco de uso común, y para mediados de la década mostrarían un avance tan rápido como contundente: el gran público, incluidas las clases sociales más bajas, había aceptado dentro de sus hogares al novedoso invento.¹⁶

¹⁴ *Op.cit.*, pág. 126

¹⁵ el STIC y el STPC

¹⁶ *Op.cit.*, pág. 193

Así pues, la televisión significó la competencia más profusa para el cine a nivel mundial, y México no fue la excepción, la invención de nuevos sistemas de proyección (como el "Cinemascope" mucho más ancho que el convencionalmente utilizado hasta entonces) y la producción más generalizada de películas en color (además de la aparición del sistema tridimensional que sólo podía apreciarse mediante anteojos especiales), fueron algunas de las formas con las que el cine intentó hacer frente a la aparición del nuevo invento "robapúblico", esto en el aspecto específicamente técnico, ya que en el plano formal, el cine se enfrentó de pronto a la disyuntiva de emplear nuevos recursos argumentales y de abordar temas que hasta entonces no había explorado con profundidad, a fin de encarar la dura competencia que la televisión le significó. Como parte de esta evolución cinematográfica, se lograron otros alcances: películas vírgenes más sensibles y equipos de filmación más ligeros, que trajeron como consecuencia la facilitación del rodaje fuera de los estudios cinematográficos, en locaciones, lo que le daba a las escenas mayor realismo, además de que ese nuevo estilo de filmar reducía el personal que hacía falta en el rodaje y, por consecuencia, abatía los costos.¹⁷

Sin embargo, los estudios cinematográficos ya fundados para aquel entonces (1951), las obligaciones sindicales que tenían que cumplirse y, por ende, la casi obligatoria necesidad de filmar dentro de los estudios establecidos, significaron que, en primera instancia, el cine mexicano no comenzara a emplear esa nueva tecnología, al parejo de otros países con filmografías más activas.

Sin embargo, en 1953 se dio un caso ejemplar de cine económico, que no empleó grandes presupuestos inflados por sueldos de "estrellas" y renta de estudios; cine capaz de ganar un premio importante (en Cannes, 1955), ser bien visto por crítica y público, y tener buen éxito económico durante su exhibición en las salas, fue el caso de la película *Rafces* (dirigida por Benito Alazraki y producida por Manuel Barbachano Ponce) que, en rigor, fue precursora de lo que más adelante se conocería como "cine independiente". Su historia se centraba en la vida indígena, en forma de cuatro cuentos.

En 1955, la censura cinematográfica mexicana —existente en el país desde los 20's en diversas formas, aunque no siempre oficiales— aceptó la aparición de los desnudos femeninos (sólo se mostraría el torso) en las películas clasificadas como "sólo para adultos". Esta permisividad buscaba ganar de alguna forma ventaja a la TV, la cual por su naturaleza "hogareña" y "familiar" no podía presentar escenas que, a decir de los censores, "insinuaran al sexo".¹⁸

A fines de la década de los cincuenta, el cine mexicano ya daba claras muestras de agotamiento general. Las tramas abordadas eran faltas de inventiva y criterio y los problemas económicos padecidos por la industria de años ha, se vieron recrudescidos por

¹⁷ *Op. cit.*, pág. 195

¹⁸ *Op. cit.*, pág. 200

diversas circunstancias, entre las cuales destacó el impresionante repunte de las cinematografías pertenecientes a países desarrollados que ofrecían productos más competitivos dado el alto nivel técnico que les permitía alcanzar su economía saneada por la posguerra. Además, una serie de acontecimientos trajeron como consecuencia el virtual retiro de público en las salas. Pedro Infante (cantante ranchero y actor, sumamente popular en el país y Latinoamérica), murió en 1957 víctima de un accidente de aviación y con él se fue el actor más famoso y taquillero que ha dado el cine nacional. La revolución cubana de 1958 significaría la pérdida de un mercado sumamente importante para México, y, además, la devaluación del peso (de \$8.65 a \$12.50 por dólar) elevó considerablemente los costos de producción para cualquier película (un largometraje convencional costaba, aproximadamente, 100 mil dólares [\$1'235,200.00] a fines de 1959).¹⁹

En 1961, algunos críticos de cine que hacían fuerte hincapié en renovar el cine mexicano fundaron el grupo "Nuevo Cine", que, además de ejercer la crítica concienzuda y de análisis, editó una revista llamada también "Nuevo Cine", que sólo llegó a siete números, pero consiguió llamar la atención y provocar el encono de los que sólo estaban interesados en el cine mexicano convencional. Entre sus cabezas y colaboradores se encontraban entre otros, Emilio García Riera (a quien debo en gran medida la síntesis de este capítulo, gracias a su profundo libro sobre la historia del cine nacional) Salvador Elizondo, José de la Colina, Jomí García Ascot, Gabriel Ramírez, Carlos Monsiváis, Paul Leduc, etc. Mostraron afinidad por el grupo, en mayor o menor medida, el escritor Carlos Fuentes, los pintores José Luis Cuevas y Vicente Rojo, el productor Manuel Barbachano Ponce y los realizadores Luis Buñuel y Luis Alcoriza.²⁰

Durante los 60, diversos acontecimientos de índole cultural contribuyeron a refrescar el ambiente cinematográfico nacional:

En 1963 se fundó la primera escuela seria de cine en el país: el CUEC (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos) que arrojó tan sólo en sus dos primeras generaciones, cineastas de la valfa de Jorge Fons, Alfredo Joskowicz, Jaime Humberto Hermosillo y Alberto Bojórquez, entre otros.

En 1965 tuvo lugar el primer concurso de cine experimental mexicano de largometraje, que exhibió a la luz pública interesantes cintas de calidad, (por mencionar un ejemplo, *En este pueblo no hay ladrones*, dirigida por Alberto Isaac).

Comenzaron a proliferar de manera regular los "cineclubes" en el país, que contribuyeron en mucho a moldear un perfil crítico para el público que tenía acceso a ellos.

Asimismo, durante los 60's serían producidas algunas de las mejores películas del cineasta Luis Buñuel *Viridiana* (1961), *Nazartn* (1958), *El angel exterminador* y *Simón del*

¹⁹ *Op.cit.*, pág. 224

²⁰ *Op.cit.*, pág. 248

desierto (1964), y la primera cinta de Arturo Ripstein: *Tiempo de morir* (1965).²¹

Llegado 1968, durante el régimen presidencial de Gustavo Díaz Ordaz, dos acontecimientos nacionales opuestos hicieron evidentes los caminos disímboles que había seguido el desarrollo del cine en México hasta ese momento. García Riera lo explica así en su libro:

"Durante la presidencia de Díaz Ordaz, el cine mexicano ofreció dos imágenes radicalmente opuestas de la realidad mexicana: los juegos olímpicos celebrados en el país, y la matanza de Tlatelolco, hecho culminante de la represión a un poderoso movimiento estudiantil. Es curioso que los reflejos cinematográficos de ambos sucesos corrieran a cargo de elementos representativos, en sentidos diferentes, de las corrientes de las corrientes renovadoras del cine nacional.

Alberto Isaac, quien había debutado para la industria en 1967, dirigió al frente de un amplio equipo *Olimpiada en México*, la película oficial de los juegos. El primer largometraje del CUEC fue *El grito*, documental en blanco y negro dirigido por Leobardo López Aretche (muerto por suicidio en 1970), que al frente de otro amplio equipo, trató de contar las alternativas del movimiento estudiantil y su represión. Esta cinta, muy imperfecta, nunca pudo tener exhibición comercial, como era de esperar, pero fue vista en exhibiciones privadas multitudinarias por un público juvenil politizado que la convirtió en bandera de sus luchas".²²

Al mismo tiempo, durante 1968, la Dirección de Cinematografía, hizo más permisiva la censura: ya podrían mostrarse desnudos femeninos completos en el cine, y aún más, se podrían emplear "palabrotas" en sus escenas. Por otro lado, uno de los cines más importantes de la época se habilitó como "sala de arte": el "Regis" que vio así transformada su programación cotidiana.

En 1970 aparece la película *Reed-México Insurgente*, largometraje dirigido por Paul Leduc y producido por su en aquel tiempo esposa Berta Navarro. Esta cinta está considerada como una de las visiones más realistas jamás hecha por cineasta alguno sobre la Revolución Mexicana. En París se hizo acreedora al premio *Georges Sadoul* de 1972 otorgado a la mejor obra de un nuevo director y significó para muchos espectadores politizados del mundo un recobro del cine mexicano.

Además, por la misma época se filmaron las obras debutantes de cineastas recién egresados del CUEC: *Los nuestros* (1969, Jaime Humberto Hermosillo) y *Crates* (Alfredo Joskowicz, 1970), películas que manifestaron preocupaciones morales, sociales y políticas nada comunes en el cine mexicano tradicional.

Dos personajes que originalmente vieron la luz en el "comic" fueron traspasados al cine en aquel entonces y por primera vez. Chanoc llegó a las pantallas en 1966 en una película

²¹ *Op.cit.*, págs. 250, 251

²² *Op.cit.*, pág. 269

dirigida por Rogelio A. González con Andrés García como el héroe de esa historia y Kalimán debutó en base a una superproducción titulada *Kalimán, el hombre increíble* (Alberto Mariscal, 1970) rodada en Egipto y que supuso una inmensa inversión de 5 millones de pesos para su producción.²³ Más allá del interés que estas cintas puedan despertar como cine, (ramo en el que ambas producciones resultaron hartamente fallidas), resulta interesante apuntar que ambas se basan en personajes surgidos de la cultura gráfica popular del país, y que, como dato aún más revelador en este aspecto, siempre que se ha servido del "comic", el cine mexicano lo ha hecho utilizando personajes de la mitología nacional contemporánea. Baste señalar como ejemplo contundente el caso del luchador mexicano "Santo" quien vio reproducida su popularidad merecidamente ganada como atleta, merced a la televisión, a la fotonovela, al "comic" y, desde luego, al cine, en donde, desde 1952 con la película *El enmascarado de plata* de René Cardona y hasta 1982 (con *La furia de los karatecas*, Alfredo B. Crevenna), filmada poco antes de su muerte, ocurrida en 1984, nutrió de fantasía —sumamente arraigada en el gusto de sus fanáticos— y de lucha (libre, por supuesto) al cine mexicano. (El "Santo" sostuvo, en las pantallas y en las arenas más de 15 mil combates en los que sus rivales fueron desde el también luchador —y actor, además— Wolf Ruvinski, hasta marcianos, monstruos, momias aztecas y ¡Capulina!, entre otros. Facilidades temáticas que la discutible calidad del cine de luchadores pudo brindar a sus hacedores).²⁴

Durante el sexenio Echeverría (1970-76) tuvo lugar en este país uno de los fenómenos más interesantes y fructíferos para el cine nacional de todas las épocas (hasta el momento), dentro de este fenómeno se dieron cita coincidente una serie de circunstancias que contribuyeron a elevar, durante aquellos seis años, el nivel cualitativo del cine mexicano y a modificar de forma sustancial, la opinión del gran público con respecto a él, hecho que debe de subrayarse como muy importante ya que desde la "época de oro" (1941-1946 aproximadamente) no se había vuelto a observar afluencia de público perteneciente a la clase media hacia las salas, ahora recapturado merced a las entusiasmantes propuestas exhibidas en los cines nacionales durante aquellos años.

El actor Rodolfo Landa (cuyo verdadero nombre era Rodolfo Echeverría, hermano del presidente, por más señas) asumió en septiembre de 1970 la dirección del Banco Nacional Cinematográfico y bajo su dirección, tendría lugar en el país algo nunca visto en el mundo: la virtual estatización del cine nacional en un país no socialista.

Esta casi total estatización trajo, entre otras consecuencias, el hecho de acercar a los canales de distribución y producción (financiados casi en su totalidad por el estado) a una camada de excelentes directores, con propuestas bien definidas y sólidas que abordaron

²³ *Op. cit.*, pág. 284

²⁴ Carro, Nelson, *El Cine de Luchadores*, Colección Filmografía Nacional, Filmoteca UNAM, primera edición, 1984. México, DF. 87 pp.

—como nunca antes y pese a la censura oficial, que nunca cesó del todo— temas de relevancia política y social, en cintas que, vistas ahora a la luz del tiempo, nos permiten observar en alguna medida un México reflejado por el cine de ideas avanzadas; cine que dejó de lado al artificial, hipócrita y lacrimoso hecho por los productores y directores convencionales.

El Banco Cinematográfico fue ampliamente beneficiado por la Secretaría de Hacienda y Crédito Público (en ese entonces, bajo la dirección de José López Portillo) mediante una inversión nada deleznable de mil millones de pesos, que se destinaron para mejorar, restaurar y equipar laboratorios, salas, distribuidoras, etc., esto es, para refrescar la infraestructura técnica y administrativa que hacía posible el cine nacional.

Rodolfo Echeverría se propuso alentar la creación de nuevas empresas productoras que crearan fuentes de trabajo para los sindicatos de trabajadores cinematográficos (el STPC y el STIC, fundados durante los años 40's), de esa forma, además de las ya existentes "Marte" y "Marco Polo", se sumaron a la lista la "Alpha Centaury" y la "Escorpión", productoras que fueron encabezadas por capitalistas deudores al Estado que de esa forma buscaron subsanar las cuentas pendientes con el gobierno de la república, o también, deseosos de obtener apoyo gubernamental para negocios en otras áreas distintas al cine.

Durante 1973, el precio de entrada a las salas de cine subió a los cuatro pesos, y no obstante este incremento, el público —mayoritariamente de clase media— asistió a los cines atraído por productos atractivos como *Mecánica nacional* (producida por "Escorpión"), *El Jardín de la Tía Isabel* (producida por la Alpha Centaury), *Los meses y los días*, producida independientemente y *El castillo de la pureza* de producción puramente estatal. Las dos primeras cintas y la última mencionada, contaban entre sus personajes con individuos de la clase media y eso muy seguramente atrajo a público de esa clase social a las salas, que se identificó con los personajes. Por esa época, además, el Estado optó por crear sus propias firmas productoras y confiar las películas a directores de notoria capacidad, como los que enlistaremos más adelante.

Las firmas creadas fueron CONACINE, fundada en 1975 y Conacite I y Conacite II, creadas también en el '75.²⁵

"En el sexenio Echeverrista, el Estado asume la producción, pero no obedeciendo a un plan preestablecido, sino coyuntural. A principios de los 70, en una de las ceremonias de entrega de Arieles, el Lic. Echeverría dentro de su discurso fustigó a los productores que realizaban cine tan denigrante como el que había, entonces los productores, en lugar de apoyar la idea de hacer mejores películas, decidieron marginarse de la producción. Entonces, el Estado, para proteger a los trabajadores de los sindicatos cinematográficos, tomó la iniciativa de realizar ese cine que no estaban haciendo los productores, por ese

²⁵ *Op.cit.*, págs. 295, 296, 297

motivo, en este periodo, se habla de una estatización de la producción".²⁶

En 1972, la Academia que otorgaba los Arieles fue reconstituida y en 1974 se inauguró la Cineteca Nacional. Durante 1975 el Centro de Capacitación Cinematográfica entró en labores. Todos estos hechos contribuyeron a cimentar una base cultural que contribuyó —aún más— a dar forma y sustancia a la industria cinematográfica mexicana.

Directores de valía —Raúl Araiza, José Estrada, Jaime Humberto Hermosillo, Alberto Isaac, Gonzalo Martínez, Sergio Olhovich, Julián Pastor y Juan Manuel Torres— se agruparon en 1974 formando la histórica cooperativa DASA (Directores Asociados, S.A) que coproduciría las películas por ellos dirigidas con el Estado.

Fue así como durante estos 6 años los productos generados por toda esta serie de iniciativas y circunstancias dieron a la luz pública proyectos tan entusiasmantes y valiosos como *El castillo de la pureza* (Arturo Ripstein, 1972), *Canoa* y *Las Poquianchis* (Felipe Cazals, 1975 y 1976), *La Pasión según Berenice* y *Matinée* (Jaime Humberto Hermosillo, 1975 y 1976), *Los albañiles* (Jorge Fons, 1976) y otras producciones de cine estatal dirigidas por cineastas debutantes en la década anterior, por ejemplo: Alberto Isaac quien dirigió *El rincón de las vírgenes* (1972), *Tívoli* (1974) y *Cuartelazo* (1976), Alberto Bojórquez con *La lucha con la pantera* (1974) y *Lo mejor de Teresa* (1976) entre otras. Alfonso Arau dirigió *Calzonzn inspector* (1973), basado en la historieta *Los supermachos* de Eduardo del Río "Rius", quien junto con Juan de la Cabada y el mismo Arau escribieron el argumento. Por cierto, Arau también interpretó al Indio Calzonzn.

Por supuesto, durante esa época el Banco Nacional Cinematográfico también ofreció oportunidades (negadas en años anteriores) a directores veteranos de importancia. Emilio "Indio" Fernández dirigió para el estado *La Choca* (1973) y *Zona roja* (1975), Julio Bracho *En busca de un muro* (1973), la biografía de José Clemente Orozco (interpretado por Ignacio López Tarso) y *Espejismo de la ciudad* (1975), Alejandro Galindo *San Simón de los Magueyes* (1972) y *Ante el cadáver de un líder* (1973), entre otras. Finalmente, Roberto Gavaldón dirigió *Doña macabra* (1971), *El hombre de los hongos* (1975) y *Las Cenizas de un diputado* (1976).²⁷

Desde luego, toda esta política cinematográfica renovadora apoyó también al cine de tipo documental, por citar sólo un ejemplo de importancia tenemos el largometraje *Enocidio: notas sobre el Mezquital*, obra crítica muy destacable dirigida por Paul Leduc en 1976. Este documental fue coproducido por la SEP y por el gobierno de Canadá.

También fueron realizados varios largometrajes independientes que contaron entre sus características con el empleo de cinta en 8 mm (formato muy barato y accesible) y en no pocos casos con una acentuada intención política de izquierda. Ejemplo de ésto último es la

²⁶ Susana López Aranda (crítica de cine, confundadora y colaboradora de la revista *Dicine*) en entrevista con el autor.

²⁷ *Op.cit.*, págs. 298, 299, 300, 301, 302, 309, 310

cinta *El cambio* (1971) dirigida por Alfredo Joskowicz para el CUEC e interpretada por los estupendos actores Sergio Jiménez y Héctor Bonilla.

Al productor Guillermo Calderón debe en buena medida la cinematografía nacional la llegada a la pantalla de *Las ficheras*, película realizada en 1974, dirigida por Miguel M. Delgado e interpretada por el forzado Jorge Rivero, Sasha Montenegro, Carmen Salinas y Lalo "El Mimo" entre otros. Esta obra junto con *Bellas de noche* (también del '74, igualmente dirigida por Delgado) reinauguró el típico cine prostibulario y cabaretero para satisfacción (¿?) de los gustos más simplistas y como capitalización de la permisividad de la censura ante los desnudos y las palabrotas.²⁸

Concluyó el sexenio Echeverría y con ello la gestión de Rodolfo Echeverría al frente del Banco Nacional Cinematográfico. A ocupar su cargo vacante llegó la hermana del nuevo presidente José López Portillo (1976-82). Así, se nombró como Directora de RTC (Radio, Televisión y Cinematografía), organismo recién creado dependiente de la Secretaría de Gobernación, a Margarita López Portillo quien como nueva conductora de los destinos cinematográficos del país demostró una total incompetencia y una falta de visión abrumadora.

Durante los seis años que duró su gestión, rodeada por "consejeros culturales" que poseían una visión desdeñosa y retrógrada del cine nacional hecho hasta ese momento, Margarita López Portillo auspició una situación realmente catastrófica para la industria, que vio seriamente mermada la calidad de las cintas producidas en ese sexenio. Duro golpe del que el cine mexicano aún no se ha levantado del todo.²⁹

El de López Portillo fue el sexenio en el que el Estado sabotó su propio cine, a pesar del éxito en taquilla de cintas estatales como *El lugar sin límites* y *Cadena perpetua* de Ripstein y *Amor libre* de Hermosillo, o el —igualmente taquillero— de *El apando* y *Las poquianchis* de Cazals, cintas que fueron exhibidas de forma muy desairada. Además, recién iniciado el sexenio, se liquidó a Conacite I, una de las tres productoras estatales; para colmo, a fines de 1978, RTC anunció la liquidación también del Banco Nacional Cinematográfico, hecho que no logró en lo legal, pero sí en la forma, ya que el banco dejó de ser la fuente crediticia del cine mexicano. Los productores privados encontraron como un negocio sumamente redituable generar cine protopornográfico y populachero, que ya tarde escandalizó a las autoridades estatales culpables de su aplastante proliferación.

Fue la época de cintas como: *Las del talón* (1977, Alejandro Galindo), *Las cariñosas* (1978, Portillo), *Las golfas del talón* (1980, Jaime Fernández), *Burdel* (1981, Ismael Rodríguez), *Las fabulosas del reventón II* (1982, Fernando Durán) y otras muchas que resultaría ocioso mencionar.

²⁸ *Op.cit.*, págs. 311, 312, 313, 314

²⁹ *Op.cit.*, págs. 323, 324, 325

También fue la época en que los mejores directores mexicanos enfrentaron la situación al borde del desempleo.³⁰

Arturo Ripstein dirigió para el Estado *El lugar sin límites* (1977), cinta que mereció aprecio por parte de público (taquilla) y crítica (premios importantes ganados en los festivales de San Sebastián, España y Cartagena, Colombia), y sin embargo, pese a estos alcances como cineasta, el Estado le negó su apoyo y el director hubo de aceptar poco después la realización de *La ilegal* (1979) (cinta estelarizada por Lucía Méndez y producida por Televisine, productora creada por el monopolio de la T.V. Televisa), para sobrevivir.

Felipe Cazals comenzó el sexenio dirigiendo dos películas estatales *La guerra Rodríguez* (1977) y *El año de la peste* (1978) para posteriormente, y también a causa de la falta de apoyo gubernamental, dirigir las planas cintas *Rigo es amor* y *El gran triunfo*, ambas filmadas en 1980 y protagonizadas por el cantante Rigo Tovar, además de la cinta de burdel *Las siete cucas* con Isela Vega, Blanca Guerra y otros.

Cazals volvió a ser producido por el Estado merced a la cinta *Bajo la metralla* (1982) con Humberto Zurita, María Rojo y Salvador Sánchez entre otros. Al final, esta película no recibió el apoyo merecido ni en su producción, ni en su difusión.

La difícil situación trajo su lado positivo: un nuevo auge del cine independiente, que produjo resultados muy curiosos: de 1977 a 1982 más de un centenar de largo y medimétrajes independientes cien por ciento, igualaron —y a veces superaron— en número a la producción del estado en la misma época.

"La proliferación de un cine hecho casi siempre con medios precarios y sin ninguna seguridad de exhibición pública, demostró cuán fuerte había llegado a ser en México la auténtica y desinteresada vocación cinematográfica".³¹

Entre la lista de los directores que lucharon por sacar adelante sus obras independientes figuran Alfredo Joskowicz con *Constelaciones* (1978), Jaime Humberto Hermosillo con *Las apariencias engañan* (1977), *María de mi corazón* (1978) y *Confidencias* (1982), Alberto Isaac con *Tiempo de lobos* (1981), Alfonso Arau con *Mojado power* (1979) y Jorge Fons con su documental realizado en el extranjero *Así es Vietnam* (1979). Además, y dentro del género documental independiente destacaron: Paul Leduc con *Historias prohibidas de Pulgarcito* (1979), sobre la lucha guerrillera en el Salvador; Berta Navarro con *Nicaragua, los que harán la libertad* (1979), sobre la lucha sandinista en aquel país centroamericano y Salvador Díaz Sánchez con *¡Los encontraremos!* (1982), medimétraje acerca de los testimonios de Rosario Ibarra de Piedra sobre la pérdida de su hijo en el '68 y la lucha por ella mantenida contra la represión política a partir de ese hecho.³²

³⁰ *Op.cit.*, págs. 328, 329

³¹ *Op.cit.*, pág. 336

³² *Op.cit.*, pág. 339

En general, durante toda la década de los 80, el cine mexicano no vio incrementada la calidad dentro del grueso de su producción; peor aún, la aplastante expansión de la cinematografía estadounidense trajo como consecuencia inmediata para México, la pérdida de mercados como los centro y sudamericanos, que al ser absorbidos por la producción de los EU, representaron para el país una casi total desaparición de las carteleras extranjeras.³³

Además, la continua serie de devaluaciones que sufrió nuestra moneda frente al dólar, la aparición de forma cotidiana del video, y la congelación de los precios de entrada al cine, crearon durante la década pasada un caos dentro de los renglones de distribución y exhibición, motivado en primer lugar por los altos costos que le significó a la productora de una película sacar adelante un proyecto fílmico teniendo que afrontar gastos incrementados hasta en un 100% o más, debido a la crisis económica y segundo, por la competencia contra el incipiente mercado del video, que trajo como consecuencia inmediata el retiro masivo de público dentro de las salas.

La inmensa mayoría de las cintas mexicanas que fueron estrenadas de manera comercial durante los 80, dividieron su temática entre dos géneros: el llamado "sexy-comedia" y el de "aventuras norteamericanas". El primero es como una especie de heredero del cine de ficheras (tan en boga de mediados a fines de los 70), igualmente emplea recursos argumentales muy vulgares y suma procazidad de escenas de desnudos y "sketches" cómicos de lo más anodino. Resulta un cine de factura muy barata, ya que su rodaje se lleva a cabo en unos cuantos días y su producción no requiere de mayores complicaciones técnicas. El segundo género trata por lo regular de anécdotas acerca de venganzas, narcotraficantes, "mojados", etc. Contrario a las "sexy-comedias", el cine de "aventuras norteamericanas" (por lo regular muy exhibido en los estados de la frontera) requiere de una infraestructura técnica más elaborada ya que dentro de esas cintas se emplean efectos especiales (las continuas balaceras o los choques de automóviles) y reparto un poco mayor, lo que las hace más caras en su producción y por ende, más lentas y difíciles en su recuperación económica dentro de las taquillas.

Contrario a lo que pudiera pensarse, el grueso de la producción "sexy-cómica" y de "aventura norteamericana" realizada durante los 80, no resultó un verdadero éxito comercial; por

³³ Para la elaboración de esta última parte del capítulo —la que se refiere a la década de los 80 y el momento actual del cine— me he servido de los siguientes artículos aparecidos en la revista de difusión e investigación cinematográfica *DICINE*:

*Nelson Carro, "Cine mexicano de los ochentas, ante el cadáver de un difunto", *DICINE* no. 33, marzo 1990, pp. 2, 3, 4, 5.

*Rafael Medina de la Serna, "Rojo amanecer", *DICINE* no.37, noviembre 1990, pp. 20,21

*Nelson Carro, "1990, un año de cine", *DICINE* no. 39, mayo 1991, pp. 2, 3, 4, 5.

-Asimismo, mucho agradezco los comentarios recibidos durante una breve plática sostenida en los pasillos de la Cineteca Nacional con el crítico cinematográfico Nelson Carro.

años la conciencia colectiva nacional ha arrastrado la idea de que el cine mexicano "malo" (por nombrarlo de alguna forma esquemática), se producía —o se produce— porque era el que el "pueblo" demandaba. Todo parece indicar que esto es en buena medida erróneo, y así lo demuestran las estadísticas serias:

Mientras un gran éxito de taquilla como *Batman* (Tim Burton, 1990) fue visto en nuestro país por cerca de seis millones de espectadores, una sexy-comedia como *La portera ardiente* sólo atrajo, más o menos por el mismo año, a la décima parte de espectadores, esto es, a 500 mil individuos que en la inmensa mayoría de los casos, acuden a ver ese tipo de cine porque no se les ofrece más, porque el gusto cinematográfico mexicano de buena parte de la población no ha sido moldeado cultural y educativamente, debido entre otras causas a razones que obedecen al orden socio-político mexicano. Una realidad complicada que en gran medida se refleja en el cine que se exhibe, aparentemente porque ha sido solicitado por el espectador. Suponer como cierta esta idea resulta, visto más a fondo, no sólo erróneo, sino también autodenigratorio.

Para mediados de los 80, (en algunos casos, mucho antes) la mayoría de las cadenas de exhibición capitalinas (salvo COTSA) se han amparado, y en el interior de sus salas no puede verse ni una sola película mexicana, o sea que, en rigor, sólo COTSA se veía obligada a proyectar las cintas nacionales que de otra forma nadie exhibiría, debido a su escasa respuesta comercial. Ahora que COTSA ha desaparecido, es fácil suponer que muchas de las películas mexicanas que se cobijaron en ella han enfrentado gravísimos problemas para ser exhibidas.

Por supuesto, el anteriormente mencionado no es todo el cine hecho de los ochentas, al margen del gran monstruo industrial, hallamos el cine de autor, el "otro cine", que se encontró muy desairado por las condiciones económicas y sociales del país, y que sólo gracias a la obra de algunos productores excepcionales, o del Estado en muy pocos casos, o a la intervención de algunas cooperativas consiguió levantar proyectos de gran valía, pero sin dar oportunidad de trabajo continuo a los cineastas, que en mucho elevaron el nivel cualitativo de la cinematografía mexicana durante el periodo 1970-76.

Llegado 1990, el 18 de octubre, se estrena la película *Rojo amanecer*, dirigida por Jorge Fons, producida por Valentín Trujillo y Héctor Bonilla y protagonizada por éste último y María Rojo.

El caso de *Rojo amanecer* ha sido analizado con vastedad por la crítica cinematográfica mexicana. Su tema y sus repercusiones en el país continúan siendo, en alguna medida, un tabú social (y desde luego político). Sin embargo, *Rojo amanecer* inauguró, (dicho sea de forma muy superficial), una nueva etapa vital en la cinematografía nacional, ya sea por acumulación de circunstancias favorables, ya sea por la respuesta que el gran público demandaba del cine mexicano (en especial, la clase media). A partir de esta cinta (que obtuvo un rotundo éxito comercial), se suceden otras muchas, algunas de producción independiente y otras ayudadas por el Estado que nos hablan de una nueva etapa ocupada

—todavía parcialmente— por el cine de calidad. Cintas como *Danzón* (María Novaro, 1991) y *La tarea* (Jaime Humberto Hermosillo, 1990), reconcilian en los últimos meses al gran público mexicano con el cine hecho en el país.

A la lista se suman indudablemente, otros títulos de películas resueltas, en la mayoría de sus aspectos, con gran calidad:

Retorno a Aztlán (Juan Mora, 1990) *La leyenda de una máscara* (José Buil, 1989) *Bandidos* (Luis Estrada, 1990) *La mujer de Benjamín* (Carlos Carrera, 1991) y *Cabeza de Vaca* (Nicolás Echevarría, 1990) entre otras.

Pensando a futuro, resulta interesante —y necesario— formular varias preguntas acerca de lo que depararán los años venideros a la industria cinematográfica mexicana. El Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE, creado durante el sexenio del Lic. Miguel de la Madrid Hurtado) coprodujo la mayoría de las películas mencionadas líneas arriba, y en algunos casos las realizó casi de manera unitaria y/o junto con el Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica. Sin embargo, algunos proyectos finalmente exhibidos en el país, vieron la luz gracias al apoyo económico brindado por algunos productores e instituciones culturales sin el apoyo de IMCINE y FFCC. Es el caso de cintas notables como *Frida* y *¿Cómo Ves?* (1987, 1985, Paul Leduc) y *Los motivos de Luz* (Felipe Cazals, 1985), realizadas cuando estos mecanismos aún no se creaban.

A través de estos hechos conviene cuestionarse ¿qué será de ambas instituciones en el futuro?, ¿el cambio sexenal las dejará indemnes y en pleno uso de sus facultades administrativas e intelectuales?, ¿o, por el contrario las reducirá y desaparecerá? Si esto último sucede, ¿se encontrarán las cooperativas y los productores interesados en apoyar al cine de calidad, además de las instituciones culturales mexicanas, en posición de seguir financiando proyectos fílmicos?, ¿ejemplos como la producción de *Frida* o *Los motivos...* entre otras muchas, crearán escuela en este renglón?

Asimismo, la desincorporación de COTSA apunta hacia algunas otras consecuencias, ¿cómo se verá resuelta la proyección nacional a partir de la venta de Operadora de Teatros?, ¿lo que comienza a suceder en la cinematografía del país es sólo otro hecho aislado, o se trata ahora sí, de un fenómeno continuo y duradero? En el año 1989, entre las cintas más taquilleras del país se encontraba *Ni de aquí, ni de allá*. Para 1991, en la misma lista se encontraban títulos como *Cabeza de vaca* y *La tarea*.

Por el momento, los hechos se encuentran demasiado cercanos. De hecho, los estamos viviendo y es obvio que se requiere de la frialdad que sólo el tiempo concede para analizar lo sucedido con el mayor acierto y objetividad posibles.

Una cosa cierta resulta evidente: la crisis cinematográfica mexicana "no es de creatividad", en palabras del crítico de cine Nelson Carro. Sólo el tiempo responderá antes que después al alud de preguntas que aquí hemos formulado.

En los albores del siglo XXI ¿qué será del cine mexicano?

Capítulo 3

Breve Historia del Cartel

Conocido en los Estados Unidos como *póster*, en Francia y Sudamérica como *affiche* y en Cuba, México y otros países de habla hispana como *cartel*, éste es el vehículo publicitario por excelencia cuyo contenido debe ser eminentemente gráfico, llamativo, comprensible y persuasivo, a fin de fijar el recuerdo y promover la acción en favor de la idea, el producto o el servicio que se esté anunciando. El cartel es el medio gráfico que funciona como un incentivo para atraer nuestra atención hacia cuestiones específicas, recordándonos y estimulándonos.

Su historia se remonta a los primeros años de la revolución industrial y a la aparición de la litografía, eventos que hicieron del siglo XIX el punto de partida del diseño moderno.¹

Jules Chéret (1836-1933) entusiasta pintor y dibujante francés, es el responsable directo de la aparición de los primeros carteles en el mundo.

Fue en el año de 1866 cuando Chéret comenzó a producir en la capital francesa (París) carteles litográficos en color usando para este fin su propia prensa. Desde luego, es importante señalar que la litografía² no era un sistema de impresión nuevo en aquel entonces, sino que ya tenía más de 60 años en uso dentro de las imprentas europeas, y que nuevos avances dentro de su proceso de impresión fueron los que posibilitaron la producción cartelística de Chéret; al margen del indiscutible talento de éste, claro.

Chéret realizó su primer diseño litográfico en color en 1858; llevó por título *Orphée*

¹ Lang John, *Haga Ud. mismo su Diseño Gráfico*, Hermann Blume, España 1989. pág. 10

² Como se sabe, la litografía es un procedimiento de impresión mediante planchas de pizarra caliza, que fue inventado en Austria por el impresor alemán Alois Senefelder en 1798 y que consiste en dibujar sobre una piedra especial con un lápiz compuesto de cera, jabón, sebo y negro de humo (también pueden transportarse a dicha piedra unas copias especiales de tinta grasa). Una vez realizado el dibujo, toda la piedra es lavada con una solución de ácido nítrico diluido y goma arábiga y aclarada con esencia de trementina y agua. Todo esto ataca el carbonato de cal de la piedra y no permite más adherencias de grasa, obviamente, al recibir el lavado, las partes donde el compuesto del lápiz litográfico ha penetrado no son atacadas. La tinta para imprimir se adhiere a las zonas dibujadas. Es pues la litografía, un sistema de impresión que basa su efectividad en el principio químico de la incompatibilidad entre agua y grasa.

aux Enfers ³ pero su aportación realmente importante a la historia del cartel se inició cuando volvió de un viaje por Inglaterra de siete años. A su regreso de aquel país, Chéret traía entre sus pertenencias un nuevo admiñculo que transformaría su labor artística: una piedra de litografía y lápices que emplearía para el mismo fin, todo ello como parte de una maquinaria inglesa muy novedosa, basada en el diseño original de un alemán llamado Senefelder. ⁴

Básicamente, la influencia más marcada en la obra de Jules Chéret es el pintor italiano Giovanni Tiepólo (1696-1770) especialista en murales cuya base era la composición alargada, vertical y rectangular. Características todas ellas de muy fácil percepción en la producción cartelística del pintor francés, (inclusive y para no dejar duda sobre este punto, citaremos que en una entrevista con el crítico inglés Charles Hiatt, Chéret afirmó que para él los carteles no eran necesariamente una buena forma de publicidad pero que, en cambio, eran excelentes murales).⁵ Con sus carteles, Chéret es también el indiscutible primer responsable de haber transformado las calles de una ciudad en algo así como una galería de arte de primer nivel. Si se duda sobre este particular, bástele al lector imaginar los muros austeros y fríos de una por aquel entonces recién remozada capital francesa —tras de los disturbios ocasionados años antes por la peste y la revolución— transformados de repente en llamativos espacios pletóricos de color y movimiento merced a la colocación de los primeros carteles ideados por el francés.



Jules Chéret, *Carnaval 1894: Théâtre de l'Opéra*, 1893

El genio de Jules Chéret ha trascendido hasta nuestros días gracias a la concepción básica de sus carteles (fundamentalmente ágiles y muy coloridos) que los transforman en obras de arte que asumieron, de forma muy inteligente el lenguaje gráfico popular de su época, (otras de sus influencias fueron, sin duda los programas de circo y de ferias inglesas que visitaban Francia, o los de circos estadounidenses que visitaron Inglaterra durante la estadía de Chéret en aquel país) la ornamentación alargada y dinámica convirtió las litografías de Chéret en piezas de singular impacto y belleza cartelística. ⁶ Hacia el fin de su vida, Ché-

³ Barnicoat John, *Los Carteles, su historia y su lenguaje*, Gustavo Gili, Barcelona, España, 1976, pág. 2

⁴ *Ibid.*, pág. 6

⁵ *Op.cit.*, pág. 6

⁶ *Op.cit.*, págs. 16, 17, 20

ret abandonó su labor como cartelista para hacerse pintor, ramo en el que no tuvo gran fortuna.

Henri Toulouse Lautrec (1864-1901) consiguió, en base a la influencia en él ejercida por la obra de Chéret, conferir al cartel características más personales, más introspectivas. El dedicó sus carteles a la exploración de la vida nocturna en el París de aquella época. Bares, tabernas y centros nocturnos son los temas recurrentes de Lautrec, los personajes aparecidos en sus producciones siempre fueron amigos del autor.



Henri Toulouse-Lautrec, Divan Japonais, 1893

En su obra ya no encontramos —casi— influencias muralísticas, sino elementos caricaturescos, formas más sencillas y menos detalladas. Toulouse Lautrec afirmó en numerosas ocasiones que el cartel era el siguiente paso en la evolución de la pintura. Jules Chéret, en cambio, relacionaba al cartel con el arte del pasado, al tiempo que lo definía como forma de expresión.⁷

Toulouse Lautrec murió joven (a los 37 años) habiendo realizado únicamente 31 carteles, pero su obra indiscutiblemente constituye uno de los pilares básicos del arte del siglo XX. Toulouse Lautrec le confirió al cartel además de características pictóricas y publicitarias, una verdadera esencia artística. Entre las características más importantes de sus carteles podemos citar el empleo de colores uniformes, las siluetas planas y las líneas estilizadas,⁸ características que en conjunto no fueron del todo digeridas por el gran

público y los críticos de arte de la época.

Si existe un estilo artístico que haya influido de manera más que determinante en la historia y la producción del diseño y la plástica de todos los tiempos, ese estilo es el *Art Nouveau*, y a su vez, las aportaciones de indudable maestría generadas por artistas excepcionales (de los que mencionaremos algunos nombres en las líneas siguientes) contribuyeron a alimentar y fortalecer una escuela artística cuya influencia —sobre todo en los carteles, que es el tema que nos atañe— es tan fuerte y dejó tan honda huella, que ha llegado hasta nuestros días.

El *Art Nouveau* es un estilo que apoya su código visual tomando como base a la línea y a las ornamentaciones decorativas del arte japonés. Sus más lejanos balbuceos van desde la mitad del siglo XIX hasta el principio de la década de los noventa (1890).

⁷ *Op. cit.*, p. 24

⁸ Lang, John, *Haga ud. mismo su diseño gráfico*, Hermann Blume, España, 1989, p. 11

Las piedras angulares del *Art Nouveau* son dos: los diseños que tienden a la organicidad, y las formas que se acercan, o de plano pertenezcan al terreno de la abstracción.⁹

El *Art Nouveau* fue la llave que abrió (mediante el empleo inteligente de la ornamentación naturalista) las puertas de la imagen al diseño contemporáneo.

Uno de sus precursores más importantes es el inglés Walter Crane, publicista que creó las primeras afirmaciones de diseño que puedan considerarse como pertenecientes al estilo *Art Nouveau*, su libro *Line and Form* (escrito en 1900) es todo un tratado en este aspecto, a lo largo de sus páginas, Crane demuestra, mediante imágenes y análisis escrito, la importancia fundamental que para el diseño tiene la línea en base a imágenes naturalistas¹⁰. Además, Crane realizó los primeros experimentos de importancia en cuanto a tratar a la imagen mediante varios efectos técnicos: como silueta en negro, silueta en blanco, con luces y sombras y su relación positivo/negativo para lograr efectos bidimensionales en el mismo diseño. De más está decir que los resultados de estos experimentos produjeron soluciones muy originales y novedosas que contribuyeron a ampliar el campo visual del diseño de la época.

Quizá la importancia fundamental que para el *Art Nouveau* tiene el diseño japonés quede ejemplificada en las siguientes líneas, escritas a principios de siglo por el precursor alemán (nacido en Hamburgo) Eckmann: "Gracias al Japón, hemos descubierto de nuevo el camino hacia la naturaleza. Nuestro arte contemporáneo no se inspira ya en los estilos del pasado, en los motivos del Renacimiento o del Rococó (...), el arte japonés, con su rara combinación de frescura natural, con su refinado gusto decorativo y la gran seguridad estilística, nos mostró el camino correcto a seguir y abrió los ojos a los que no sabían ver"¹¹. Eckmann, al igual que sus colegas alemanes, también está convencido de que los ingleses le precedieron en la asimilación de los principios de figuración japoneses. La mayoría de las afirmaciones que en cuanto a plástica y diseño configuraron como estilo al *Art Nouveau* fueron producto de serios estudios realizados por verdaderos interesados en esta rama del arte. Para muestra un botón: el libro titulado *Méthode de composition ornementale* (publicado en París en 1905) escrito por Eugène Grasset, trata sobre los elementos rectilíneos y curvilíneos y para cada uno de ellos dedica un estudio acerca de los problemas que pueden significar ambos para llegar a su resolución en "composiciones ornamentales". La extensión de la obra de Grasset ilustra sobre la seriedad de planteamiento del *Art Nouveau* a la par que sorprende: su estudio abarca 2 volúmenes, de 440 páginas cada uno y un millar de ilustraciones¹². Las reglas compositivas establecidas por Grasset en su libro son totalmente

⁹ Fanelli Giovanni, *El Diseño Art Nouveau*, Gustavo Gili, Barcelona, España, 1982. p.1

¹⁰ *Op.cit.*, pp. 2 y 3

¹¹ *Op.cit.*, p. 5

¹² *Op.cit.*, p. 10



Alphonse Mucha, *Salon des Cent*, 1896.

The Poster en Gran Bretaña y Nueva York, *L’Affiche* en París, *Die Flache* en Viena y *Das Plakat* en Alemania. Además, se tiene noticia de varias exposiciones de cartel realizadas por aquellos años en París e Inglaterra.

Uno de los hombres más destacados de entre los cartelistas *Art Nouveau* es indiscutiblemente Alphonse Mucha (nacido en 1860 en el Reino de Bohemia y muerto en 1930 en Praga), su obra está indisolublemente ligada al estilo *Art Nouveau*, a grado tal, que cuando este estilo tuvo un pequeño receso en la década de los veinte, sus carteles dejaron de ser populares en el gusto del público mayoritario.¹³

Mucha se inspiró a lo largo de su labor como cartelista en la figura de la actriz Sarah Bernhardt; la elegancia y belleza característica de esta mujer, así como su eterno aire glamoroso, encajaron a la perfección con el estilo *Art Nouveau* de Mucha, quien logró producir carteles de gran belleza y originalidad usándola a ella como modelo.

empíricas y su inspiración es, nuevamente, la naturaleza, el buen gusto y la inteligencia en la composición visual.

Además de servir para la producción de dibujos a lápiz o pluma, tipografías decorativas, cubiertas para libros, revistas, ilustraciones, etc., el *Art Nouveau* destacó especialmente en el área del cartel, de hecho, los carteles constituyeron una de las vías más importantes para propagar este estilo entre el gusto del gran público¹³. Hacia 1875 se puso de moda en Europa el coleccionar carteles, se fundaron todo tipo de agencias encargadas de su venta y distribución y surgieron algunas publicaciones destinadas a canalizar el gusto popular por la producción cartelística; tal es el caso de las revistas



Alphonse Mucha, *Gismonda*, 1894.

¹³ *Op.cit.*, p. 23

¹⁴ Barnicoat, John, *Los carteles, su historia y su lenguaje*, Gustavo Gili, Barcelona, España, 1976. pp. 36 y 37

Entre los precursores más importantes del cartel, no podemos dejar de mencionar al dibujante y pintor inglés Aubrey Beardsley, quien ejerció notabilísima influencia en los artistas de la época, merced a su eficaz modelo estético para elaborar carteles. Muchos libros especializados mencionan a Beardsley como el verdadero iniciador de la corriente cartelística mundial. La obra de este cartelista inglés (basada en el estilo de las estampas xilográficas japonesas y en contrastes muy evidentes entre lo natural y lo geométrico) fue recibida con mucho entusiasmo por el público inglés amante del arte y Beardsley se convirtió en un afamado artista y más tarde en director de la revista *The Yellow Book*, publicada en Londres y que trataba acerca de arte de vanguardia.¹⁵

En resumidas cuentas, a lo largo de su historia, el cartel se ha visto influido por cuantas escuelas y estilos artísticos han existido, además no hay duda en el hecho de pensar que los vaivenes sociales y en fin, la marcha de la historia humana, han desarrollado e influenciado de manera determinante y fundamental este modo de desarrollar arte y publicidad al mismo tiempo; la Primera y la Segunda Guerra Mundial, la aparición de la *Bauhaus*, el expresionismo, el *Dadá* y el surrealismo, Picasso, la revolución cubana, el *pop* y el estallido psicodélico de la década de los 60, han pasado a formar —junto con una gama infinita de variaciones, de hechos y fusiones— capítulos básicos en la historia y la evolución del cartelismo. Ahora resulta fundamental preguntarnos ¿Qué hay del cartel cinematográfico? ¿Cómo llegó a México? ¿En qué radica su esencia y su verdadera importancia?

Las primeras noticias que se tienen acerca de la publicidad cinematográfica en México se remontan al año de 1896, fecha en que, como sabemos, tuvieron lugar las primeras exhibiciones de cine en nuestro país. Los por entonces bisoños empresarios y exhibidores cinematográficos se vieron ante la muy obvia necesidad de publicitar las tomas que recién habían adquirido, a fin de dar a conocer al público el hecho de su exhibición, y para tal efecto, se sirvieron de cuanto medio impreso hallaron a su alcance: anuncios en los periódicos (nombrados por aquel entonces como "gacetillas"), volantes y cartelones (impresos en los cuales hallamos por toda composición gráfica el empleo de tipografías de diferentes fami-



Aubrey Beardsley, Cartel para el Avenue Theatre de Londres, 1894

¹⁵ Lang, John, *Haga ud. mismo su diseño gráfico*, Hermann Blume, Barcelona, España, 1989, págs. 10 y 11

lias —que no se diferenciaban mucho unas de las otras— en diversos puntajes (tamaños) y grosores, a fin de resaltar lo considerado más importante (la dirección donde tendrfa lugar la exhibición, los precios) y disminuir los detalles más superficiales del evento a juicio del empresario).

Estaban también los programas de mano (pequeñas hojas de papel impreso dentro de las cuales se reseñaban al detalle los títulos de las tomas a ser exhibidas, los horarios, etc.). En realidad, ninguno de estos medios contenía dentro de sí algún apunte que nos hable de

verdadero diseño artístico, sin embargo, baste decir que como antecedente del cartel cinematográfico su registro resulta básico.¹⁶ Fue a mediados de los años veinte y hasta poco más de la mitad de los treinta cuando la publicidad cinematográfica produjo otro sistema dentro del cual si intervenía directamente el artista gráfico; nos referimos a anuncios realizados sobre pequeñas cartulinas impresas generalmente con la técnica del grabado, a dos tintas y recortadas y a los primeros montajes fotográficos empleados en la historia del cine mexicano. Uno de los más antiguos de que se tiene noticia es aquel en que el empresario Federico Bouvi posa frente a un automóvil transformado en tanque a fin de publicitar la película *Cuatro de infantería* que se exhibió en un par de cines de la ciudad de Aguascalientes en 1929. En cuanto a los grabados publicitarios, aún se conservan algunos ejemplares realizados por un artista de apellido Zúñiga, quien trabajó mucho para los cines capitalinos de aquellos años: el

Cinematógrafo Lumiere.
CALLE
DE PLATEROS, NUM. 9.
ENTRADA

NOVEDAD! NOVEDAD!
LOCAL AMPLIO Y ELEGANTE.

ATENCIONES ATENCIONES
MIÉRCOLES 20 DE OCTUBRE DE 1897.
PROGRAMAS Completamente VARIADOS
CON LAS NUEVAS VISTAS LLEGADAS POR EL ÚLTIMO VAPORES.
Función por tandas de 5 a 10 de la noche, cada media hora.

<p>PRIMERA TANDE</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. - El Rey de Reyes 2. - El Rey de Reyes 3. - El Rey de Reyes 4. - El Rey de Reyes 5. - El Rey de Reyes <p>SEGUNDA TANDE</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. - El Rey de Reyes 2. - El Rey de Reyes 3. - El Rey de Reyes 4. - El Rey de Reyes 5. - El Rey de Reyes <p>TERCERA TANDE</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. - El Rey de Reyes 2. - El Rey de Reyes 3. - El Rey de Reyes 4. - El Rey de Reyes 5. - El Rey de Reyes 	<p>CUARTA TANDE</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. - El Rey de Reyes 2. - El Rey de Reyes 3. - El Rey de Reyes 4. - El Rey de Reyes 5. - El Rey de Reyes <p>QUINTA TANDE</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. - El Rey de Reyes 2. - El Rey de Reyes 3. - El Rey de Reyes 4. - El Rey de Reyes 5. - El Rey de Reyes <p>SEXTA TANDE</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. - El Rey de Reyes 2. - El Rey de Reyes 3. - El Rey de Reyes 4. - El Rey de Reyes 5. - El Rey de Reyes
--	--

PRECIOS DE ENTRADA.
Por cada tanda, 25 av. Tomando boleto por 5 tandas, 50 av.
Tomando boleto por 10 tandas, 100 av.

Programa de 1897, Imprenta de A.L. Parra 35x23 cms.

Regis, el Palacio, el cine Teresa, Olimpia y Majestic, entre los más importantes.¹⁷

Uno de los iniciadores en el renglón de la publicidad cinematográfica fue Juan Antonio Vargas Ocampo, quien elaboró la publicidad de la primera película sonora de México: *Santa*, y dedicó 25 años de su vida a la escuela publicitaria cinematográfica (que él creó), en cuyo marco se formaron reconocidos artistas publicitarios como José Luis Palafox, Eduardo Urnáz y Juan Antonio Vargas Briones (hijo este último de Vargas Ocampo), quien años después ocuparía un importante puesto en la sección 46 del STIC, que agrupa a los trabajadores de la publicidad cinematográfica desde 1940.¹⁸

¹⁶ Romandía Cristina, et.al., *El Cartel Cinematográfico Mexicano*, CINECCA Nacional, México, 1987. pp. 11, 12, 13, 14.

¹⁷ *Op. cit.*, pp. 14 y 15

¹⁸ *Op. cit.*, p. 17

Vargas Ocampo creó el cartel para publicitar *Santa* en 1931¹⁹, un año antes del estreno de la película, ocurrido el 30 de marzo del año 1932²⁰. Hoy día, pocos ejemplares de carteles cinematográficos pertenecientes a los años 30 han sobrevivido al paso del tiempo. Una paciente investigación llevada a cabo por quien esto escribe en la iconoteca perteneciente a la Cineteca Nacional y en los estudios cinematográficos "Clasa Films" arrojó datos realmente pobres en este sentido, todos ellos pertenecientes a carteles elaborados en la segunda mitad de esa década, los cuales son, a saber: el de la película *Allá en el Rancho Grande*, (estelarizada por Tito Gúfzar y Esther Fernández), elaborado en 1936, sin firma ni dato alguno sobre su lugar de impresión. El de la cinta *Aguila o sol*, (producida por Películas Nacionales y protagonizada por "Cantinflas") realizado en 1937 por "ARS-UNA Publicistas" e impreso en "Offset Multicolor" y el de la cinta *El Signo de la Muerte* (encabezada también por "Cantinflas"), hecho en 1939 aproximadamente, que no contiene tampoco datos sobre su hacedor y/o su lugar de impresión.

Con mejor suerte que la mía corrieron sin duda los —me atrevo a suponer— todavía más pacientes investigadores Cristina Félix Romandía y Jorge Larson Guerra, quienes en su estupendo volumen dedicado al cartel cinematográfico mexicano (impreso en el año 1987 por la Cineteca Nacional y ya multicitado a lo largo de este trabajo) dedican varias páginas a alojar reproducciones de carteles realizados a principios, mediados y fines de los años 30, los cuales son: el de la película *Sobre las olas* (distribuida por "Azteca Films", que llevó en su reparto a los actores Adolfo Girón y Carmen Guerrero), firmado por un tal M. Caro en el año de 1932. El perteneciente a la cinta *La llorona* (igualmente distribuida por "Azteca Films", estelarizada por Carlos Orellana y Ma. Luisa Zea), impreso en "Litografía Morgado" en el año 1933, anónimo. El de *Janitzio* (película producida por "Cinematográfica Mexicana", que llevó en el estelar a Emilio —aún no reconocido como "Indio"— Fernández), también anónimo, hecho en 1934. *La golondrina* (producida por "Colonial Films", con la actriz —de rimbombante nombre— Medea de Novara), firmado por Romero en 1938, impreso en "Litografía Estampa" y por último, el cartel hecho para la cinta *Cantinflas y su prima* (producida por la compañía "Posa Films" y que llevó en el estelar, obviamente al popular personaje), anónimo e impreso en "Litografía Morgado" en 1939.²¹

Durante los años 40, varios carteles realizados para publicitar películas muy célebres vieron la luz, a esta época pertenecen, entre otros, los de las películas *Bugambilia* (1944, firmado por Corzo), *Los 3 García* (1946, firmado por Juanino Renau), y *La diosa arrodillada* (1947, firmado por Eduardo Obregón).²²

¹⁹ Información obtenida en el almacén iconográfico de la Cineteca Nacional.

²⁰ Amador María Luisa, Ayala Blanco Jorge, *Cartelera cinematográfica 1930-1939*, Filmoteca de la UNAM, México 1980. p. 57

²¹ Romandía Cristina et al., *El Cartel Cinematográfico Mexicano*, Cineteca Nacional, México, 1987. pp. 27 a 31

²² *Op.cit.*, pp. 33, 38, 41

Durante los años 30 y 40 reconocidos caricaturistas comienzan a elaborar carteles tendientes a publicitar el cine cómico. Así, nombres como Audiffred, Freyre, García Cabral, Guasp y Puga se inscriben dentro de la historia del cine nacional al producir algunos de sus carteles.²³

Los pintores y diseñadores José Spert y Josep y Juanino Renau (españoles de nacimiento los tres) enriquecieron indudablemente el quehacer cartelístico del cine en México gracias a sus profundas aportaciones artísticas, fruto del contacto con las escuelas pictográficas europeas y de su indudable talento. Ellos llegaron a nuestro país en 1939 y realizaron entre otros, los carteles de las películas *Miguel Strogoff* (1943, firmado por José Spert), *El Barchante Neguib* (1945, José Spert, quien contó con la colaboración del caricaturista Andrés Audiffred), *Duelo en las montañas* (1949, firmado por Juanino Renau) y *Entre tu amor y el cielo* (1950) y *El niño y la niebla* (1953, firmados por Josep Renau) entre otros.²⁴



Casi basta echar una mirada a vuelo de pájaro sobre los carteles realizados durante estos años para darse clara cuenta de que el criterio del artista plástico se veía, sin duda, sujeto a las exigencias de su contratante en cuanto a la concepción de su obra. La utilización de los rostros de los actores y actrices estelares de forma por demás frecuente, así como una apabullante cantidad de datos en tipografía resaltados en casi todos los carteles, contribuyen a reafirmar esta idea.²⁵ Podemos decir que estas características se convirtieron en "el lugar común" del cartelismo de la época.

Asimismo, conviene resaltar el hecho del cuidado que se le daba a la imagen en estas obras, cuidado que en algunos casos alcanzó casi un nivel fotográfico (el cartel de *Bugambilia* o el de *La diosa arrodillada* son estupendos ejemplos), o en su defecto, el de una excelente ilustración trabajada con mucha finura.

²³ *Op. cit.*, p. 18

²⁴ *Op. cit.*, pp. 32, 34, 42, 44 y 49

²⁵ *Op. cit.*, p. 20



A lo largo de la "época de oro" del cine nacional, la constante en los carteles cinematográficos fue la de la calidad plástica (que no gráfica, como veremos más adelante), sin embargo, esta persistencia no se mantuvo al término de la "época dorada", y así encontramos carteles menos logrados en este aspecto desde fines de los años 50 hasta fines de los 60 (tenemos 2 ejemplos: el cartel de *Ensayo de un crimen* firmado en 1955 por "ARS-UNA Publicistas", y el de *Los Caifanes* realizado por la misma empresa en 1966).²⁶

Sin embargo, este hecho —generado seguramente por la problemática intelectual y económica que enfrentó el cine nacional al término de la "época de oro" y que se describe con detalle en el anterior capítulo— arrojó un fenómeno interesante y fundamental. A falta de un "star system" del cual echar

mano para hacer atractivos los carteles a la vista del público, los artistas plásticos comenzaron una búsqueda pictográfica por otros caminos más expresivos y personales, búsqueda que resultó ser básica para el desarrollo posterior del cartelismo cinematográfico. Primeros balbuceos de un fenómeno que buscaba nuevas alternativas para su desarrollo, (dos muestras claras de esta nueva tendencia fueron: el cartel de la cinta *Macario*, hecho en 1960 y el de la película *La perla*, firmado en 1962, ambos realizados por Leopoldo Mendoza).

Como se apuntó en el capítulo anterior, resulta indiscutible asumir que, en lo que lleva de historia el cine mexicano, la década de los 70 ha sido la más fructífera en cuanto a sentar bases para su avance y desarrollo. El sexenio echeverrista fue el marco dentro del cual el cine se pobló de nuevas propuestas y actitudes tanto estéticas como argumentales. Nunca en la historia de nuestro país el cine ha gozado de tanto apoyo por parte de su gobierno, y nunca tampoco se han producido tantas películas cuya calidad e importancia hayan soportado el paso de los años.

El cartel de cine vivió muy saludables momentos durante esos años, su desarrollo y propuestas gráficas y formales alcanzaron un notable nivel en ese pasado tan cercano. Al análisis de lo que la gráfica mexicana creó en forma de carteles cinematográficos durante los años 70 y principios de los 80 va encausado este trabajo.

²⁶ *Op. cit.*, pp. 50, 61

Capítulo 4

Carteles y cartelistas cinematográficos mexicanos durante los años 70. Entrevistas

Rafael López Castro

Rafael López Castro vio la luz como diseñador gráfico, trabajando como asistente —desde 1966 y hasta fines del 67— en el despacho publicitario de su maestro y amigo Carlos Flores Heras, a quien él considera como su iniciador en la lid plástica y su principal educador en las áreas del diseño editorial y la tipografía, materia esta última que el Sr. Heras impartió durante muchos años en la "Escuela Libre de Arte y Publicidad" dirigida por el maestro Alberto Beltrán. Fue precisamente durante la década de los 60 que López Castro definió lo que quería hacer ("más bien —explica él— lo que no quería hacer") en el renglón profesional a lo largo de su vida, y así, se encontró de buenas a primeras pasando de ser un joven empleado de droguería con cierta habilidad para realizar trazos a lápiz, a un destacado estudiante de dibujo publicitario en "La Escuela de las Artes del Libro", de la que más tarde salió para integrarse a la dirigida por el maestro Beltrán.

Profundamente influido por lo que él define como "los buenos carteles de cualquier parte del mundo" y fuertemente estimulado por el movimiento cartelístico que habían ido configurando con los años Polonia y la revolución cubana, Rafael López Castro llegó al taller de diseño de "Imprenta Madero" en 1972; fue ahí donde, bajo la batuta de Vicente Rojo —director de arte en este lugar especial por casi 25 años— comenzó a crear sus primeros carteles cinematográficos para la agencia publicitaria "Procinemex", creada en 1969. Sobre sus inicios en esta área del diseño gráfico y en base a su gran experiencia artística, López Castro comenta:

"Durante muchos años, casi desde "el gran arranque" del cine mexicano (me estoy refiriendo a la denominada "época de oro", por ahí de los años 40); lo que predominaba en el mundo a la hora de hacer un cartel, era el sistema de estrellas de cine; eran las grandes figuras las que anunciaban. El tema de lo anunciado yo no sé si pasaba a ser secundario, pero lo cierto es que lo que vendía era la sonrisa de Pedro Infante o la actitud varonil de Jorge

Negrete, o las bellezas de las mujeres famosas en aquel entonces. Por eso, creo que en ese tiempo hubiera sido casi una necedad pretender anunciar alguna película en un cartel hecho de otra manera. Sin embargo, el mundo siguió dando vueltas, y en otros lugares, una vez pasada la Segunda Guerra Mundial se presentaron grandes cambios a nivel artístico-cultural; de repente, el mundo socialista se enfrenta a una cuestión muy real: ya no tiene que anunciar productos, y entonces empieza a buscar en el terreno de la cultura, que era la parte más consistente donde podía trabajar. Ya no es el producto comercial, ya no se trata de vender con ese lenguaje de grito siempre, era el momento de buscar otras maneras de hacerlo.

Este fenómeno se da con menor importancia en algunos países capitalistas; hubo los que encontraron nuevos lenguajes gráficos de forma colectiva y continuada —es el caso de Polonia— y en algunos otros se dieron de forma muy aislada e individual. En el caso de México la excepción más notable y típica —y que un poco para tristeza nuestra no hizo muchos carteles— es la de Vicente Rojo, que sí lograba con mucha dignidad y con mucho talento un lenguaje diferente en el terreno modesto de la publicidad cultural.

Muchos de los jóvenes diseñadores de entonces llegamos a la década de los 70 muy influidos por él y por este proceso que habíamos vivido desde principios de los años 60. Yo creo, sin mayores pretensiones, que algunos poquitos tratamos de incorporar a nuestra manera y con nuestras posibilidades este lenguaje que ya tenía varios años de andar por el mundo dando vueltas. Todo esto representó en su momento un gran esfuerzo creativo, buscábamos expresión propia y bueno, coincidimos con que los que dirigían la cultura en ese momento también querían ese cambio y les gustaba nuestra propuesta. Muchos funcionarios de la cultura de aquel entonces habiendo asimilado ya la tradición que en el terreno de la gráfica había establecido Vicente Rojo, buscaban que las cosas que proponíamos fueran por ese lado de la expresión gráfica más personal. Algunas de esas propuestas se dieron con fortuna y otras muchas sin ella, pero al final de cuentas lo válido era hacer ese intento de diseñar en forma más anticonvencional que se fue consolidando.

Después, nuevos jóvenes diseñadores llegaron a crear propuestas muy personales y novedosas, para simplemente tener el gusto de participar en ese "movimiento" que nunca fue ni siquiera a nivel oficial ni tuvo más valor hasta que alguien lo fue descubriendo después y lo registró en un libro".*

La producción cartelistica de Rafael López Castro irrumpió en el entorno gráfico nacional hace más de 20 años, y desde entonces hasta ahora, una característica unitaria le es del todo inherente: el empleo continuo de la identidad mexicana popular. A este respecto, López Castro dice:

"El diseño gráfico hasta donde sabemos, no se paga solo, forma parte de todo un proceso cultural y en estos años, (los 70, justo en los que él realizó la mayor parte de su produc-

*Rafael López Castro se refiere al libro editado por la Cineteca Nacional en el año 87 y que ya ha sido citado en múltiples ocasiones a lo largo de este trabajo.

ción cartelística cinematográfica), el diseño gráfico tenía que ver con todo lo que pasaba en la vida del país, había una cultura nacionalista, una actitud muy mexicana en general y yo no me podía escapar a ella. Obviamente participaba convencido, yo creo que no sólo era una moda sexenal, sino más bien la necesidad de una generación de recuperar las raíces que sentíamos perdidas, esta forma propia, este lenguaje que nuestro país nos ha dado... en la producción cinematográfica de esos años es muy frecuente el empleo de temas y figuras nacionales. Yo sigo con esta convicción personal de que para anunciar en forma de carteles los sucesos culturales de mi país (entendidas en este caso las películas como indiscutibles sucesos culturales), debo recurrir a sus temas gráficos más populares, más nuestros... una viñeta de Posada, las artesanías comunes y corrientes que vemos a diario, o a veces, como en el caso concreto del cartel de la película *¿Cómo ves?* utilizar una simple seña medio obscena que usamos todos los mexicanos, y darle otro contexto, más simbólico, más juguetón. En suma, desde que yo me instalé convencido de que lo que quería hacer era diseño gráfico, la búsqueda de ese lenguaje personal en la manifestación artística popular ha sido —como tú efectivamente dices— una constante".

—¿Rafael López Castro sigue alguna metodología para desarrollar un cartel cinematográfico?

Mira, para un cartel cinematográfico y para un cartel de cualquier tema, pero digamos que en el caso de lo que tú me preguntas la primera obligación es ver la película, ya que los encuadres, la luz, los movimientos de la cámara, etc., pueden sugerir cosas para llegar a la solución gráfica... la misma música de la cinta te da un cierto tono que, si lo captas, te puede ayudar grandemente a la hora de crear el cartel.

Si no es posible ver la película, yo pido cuando menos leer el guión —por cierto que este último caso me ha ocurrido con mucha frecuencia— y quizá tener alguna entrevista con el director, entender qué es lo que pasa en su película y poderlo capturar gráficamente; un poco lo que yo te platicaba y que es mi forma de pensar con relación a esto: creo que el cartel es un pequeño suceso cultural que antecede al que anuncia, de ahí este esfuerzo por tratar que sea un comentario personal, artístico y creativo. Así, después de ver la película, busco crear esa imagen que conformará el cartel de que se trate. La metodología exige un mínimo de disciplina, un mínimo de tiempo para ponerse a hacer bocetos, para buscar en la propia forma de ver la película que anunciaré el mejor comentario gráfico para realizar mi trabajo.

En la mayor parte de los carteles de cine que hice es muy frecuente que no aparezca ni la foto de algún actor, ni de ninguna escena de la película de que se trate... esta característica es muy rara, y era realmente excepcional para la tradición cartelística mexicana en el momento en que comencé a hacer cartel cinematográfico.

La mayoría de las agencias publicitarias y de diseñadores gráficos de aquellos años hasta las actuales seguían (siguen), el modelo cartelístico estadounidense, que yo pienso es el peor de los modelos, hasta ahora siempre ha sido el que maneja el más bajo de los niveles:

configura el cartel a base de la escena erótica de la cinta, o la escena violenta, hasta el grado de haber llegado, en no pocos momentos, a hacer verdadero amarillismo publicitario, utilizando siempre el código del *star system*; esto es, si la estrella del film tiene las piernas más bonitas del momento, está garantizado que a la hora de pensar en la publicidad para esa película, se ocupará, sin duda, algún fotograma con la imagen de las mismas...

—*Y usted no se guía desde ese punto de vista, no es esa su escuela...*

No. Es posible que en algún momento use un par de piernas agradables, atractivas, pero quizá pretendiendo darle alguna sugerencia de lectura a mi cartel.

Casi para finalizar nuestra plática y ya de plano jalado por el hilo del tema que le apasiona, Rafael López Castro compartió con quien esto escribe ciertas reflexiones, que son sin duda, producto de largos años de comprensión personal del medio gráfico que le rodea:

—*¿Podemos considerar que en México la función publicitaria y comunicativa del cartel de cine se cumple plenamente?*

El cartel en México no es el medio que llega a las grandes masas, es la televisión y es la radio. El cartel cinematográfico ha reducido su campo de acción a una exhibición mínima en las mismas salas de proyección. Al entrar al *lobby* del cine, ahí están los carteles... Yo creo que este fenómeno limita de alguna manera su intención original. Algún día comentando con un amigo cineasta, decíamos que este tipo de carteles que nosotros hacemos son casi trabajos exclusivos para los festivales a los que van las películas, porque por alguna extraña razón, es sólo en el extranjero —o por lo menos casi siempre es así— donde valoran este tipo de trabajo.

—*Desde este punto de vista, ¿en qué sector del público que asiste al cine está usted pensando a la hora de diseñar un cartel? ¿Hacia quiénes se dirige?*

Desde que yo me incorporé al grupo dirigido por Vicente Rojo, (atraído fundamentalmente por esa forma elegante que él tiene de diseñar con pocos recursos materiales) descubrí que nuestro público era básicamente universitario —con esto último de "universitario" no quiero decir más que quizás, en muchos casos, dichos universitarios sólo hayan aprendido muy cerradamente sus carreras— pero esto, finalmente ya significa una gran ventaja cultural en relación a otros grupos de personas. En general, mi diseño de carteles nunca tuvo una preorientación profunda de hacia qué clase iba dirigido; más bien, se preocupaba por comunicarse a determinado nivel, y este era aquel que yo entendía como básicamente terminar la secundaria, y que me permitía jugar con la situación libre de símbolos, que es fundamentalmente lo que yo hacía y hago en mis carteles.

Por otro lado, yo nunca me planteaba que lo que iba a diseñar fuera a ser difundido a nivel de propaganda masiva, ni se lo planteaba la gente que me lo pedía. Te puedo decir,

ayudándome a contestar la pregunta que me haces, que de mis carteles se imprimían cien ejemplares, o doscientos... cuando se llegaban a imprimir quinientos era ya cuando la cosa aspiraba a ser masiva **, esto me fue —nos fue, a mí y a otros diseñadores— acostumbrando a un hecho sobre el cual a mí me gusta mucho reflexionar, y que es el de hacer carteles para un ambiente cerrado, no un cartel para las calles ni para los espacios públicos abiertos, pues esos ya los ha ganado la publicidad comercial, y los tiene todavía. A nosotros nos dejaron los *lobbys* de ciertas salas de cine, algunas librerías y unas pocas cafeterías. Es por eso que con doscientos carteles impresos era más que suficiente para abarcar a este público que sabíamos frecuentaba estos lugares. Nosotros hacíamos —y hacemos— cosa curiosa, carteles que se pegan dentro del lugar donde se proyecta lo anunciado.

—¿Hacia dónde va el cartel cinematográfico nacional?

Yo sigo pensando que hacia donde lo dirigen las agencias de publicidad de los Estados Unidos, hacia este amarillismo gráfico que ya mencioné.

—Por último, y antes de pasar a la revisión de algunos de sus carteles, ¿podría hablar-nos un poco acerca de las técnicas que ha empleado a lo largo de estos más de 20 años para elaborar sus carteles?

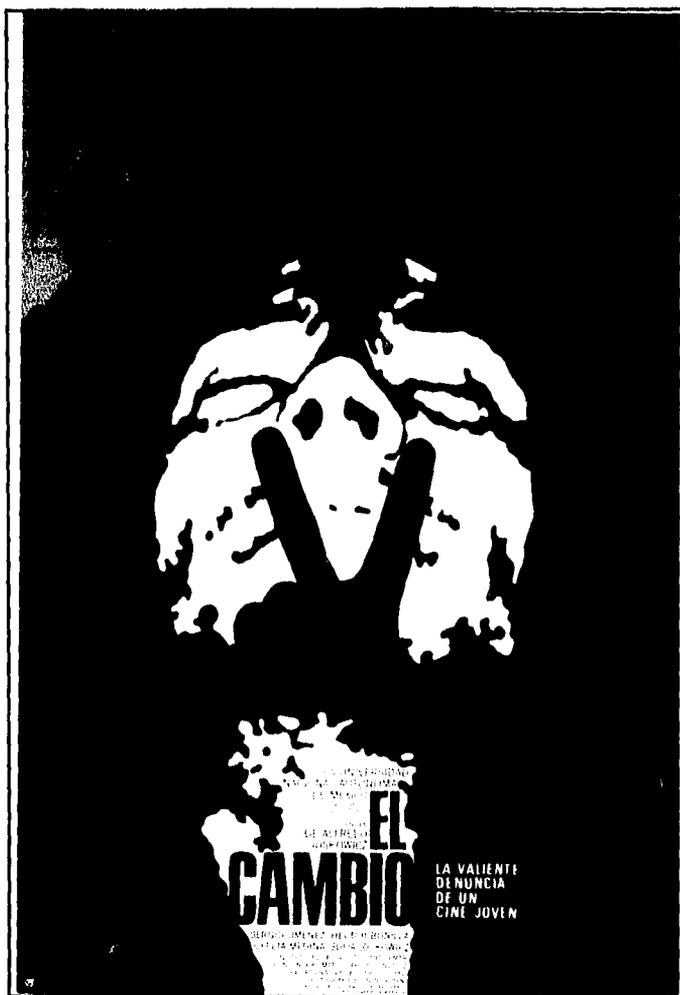
Una de las técnicas que utilizo que me es más familiar es el *collage*. También ocupo mucho el acrílico, pero en gran medida la técnica a ser empleada se elige con base en, desde luego, la habilidad, pero también el tiempo que haya para realizar el cartel.

A continuación, repasemos lo más sobresaliente de la producción cartelística cinematográfica creada por Rafael López Castro a lo largo de estos años; entre esta, la mayoría fue producida durante la década de los 70 y sólo el par de carteles mencionados al final se diseñaron durante los 80. Los he agregado a este trabajo por considerar que son un muy buen ejemplo del estilo que como cartelista cinematográfico —ahora prácticamente retirado en este ramo— ha alcanzado para la posteridad Rafael López Castro:

EL CAMBIO

Este cartel fue uno de los primeros creados por López Castro en los albores de su actividad como diseñador gráfico. Fue elaborado para la empresa publicitaria cinematográfica

** Como simple acotación anecdótica, y con el fin de reforzar este dato citado por López Castro, considero oportuno recordar que durante mi investigación documental dentro de los estudios "Clasa Films", en una muy bien conservada caja hallé los —realmente— últimos siete carteles que los productores conservan de la película *Frida*, y que, dado el reducido tiro que en su momento se imprimió de ellos, constituyen verdaderas "piezas de colección" de inmenso valor gráfico.



"Procinemex" y está fechado en el año de 1972. Sus medidas son de 91 cms. de alto x 64 cms. de ancho.

Sobre él, López Castro comenta: "Este cartel no tiene nada que ver con la trama de la película, es más, yo lo tomo como elaborado en base a una actitud muy contestataria por parte mía en ese momento de mi juventud. Utilicé un alto contraste dibujado enteramente por mí tomando como punto de partida lo que yo interpreto es el verdadero comienzo de la película, que, aun cuando nunca aparece en la cinta, es un hecho histórico

que sí le da sustancia a la misma, y que es Tlatelolco. El 68 es la atmósfera presente a lo largo de todo el film y eso —esa tensión dramática— es lo que quise capturar en mi obra.

Al hacer este cartel recuerdo que casi ni me fijé ajustarme a las reglas del juego que imperaban en ese momento en el terreno de la publicidad. Elaboré una imagen efectista que representa a un joven asesinado de un balazo en la frente, y decidí invadir una parte de su rostro con una mano que forma la "V" de la victoria y al mismo tiempo un "violón", (es en este último punto donde queda ejemplificada la característica de añadirle al cartel diseñado con este estilo personal algún elemento sugerente, alguna imagen que le dé a la obra diver-

sas connotaciones que se puedan ir leyendo poco a poco). En general, se buscó darle al cartel un tono impactante, pero humorístico a la vez, a fin de añadirle un pequeño toque de ligereza. En el cartel hay alguien asesinado, este alguien es un joven. Sobre él hay un elemento de humor negro que contribuye a darle cierta complementación al cartel. Encima de el rostro del joven muerto, solucionado de forma que acentúe el dramatismo de la situación gracias al empleo de colores muy cálidos, se encuentra la mano que redondea el mensaje, el toque sorpresivo que le da a este cartel la originalidad que en su momento lo hizo una pieza singular de diseño mexicano.

Visto por López Castro veintidós años después, el cartel de *El cambio* tiene sólo una pequeña deficiencia: "La mano —dice— creo que si pudiera corregirla ahora, la haría más grande".

CANOA

Nuevamente el movimiento del 68 y sus todavía nebulosas consecuencias fueron el marco para la concepción de esta película, cuyo cartel es uno de los más famosos en la historia del diseño nacional. Recordado por su polémico dibujo central y por su rica solución conceptual, Rafael López Castro apunta acerca de él: "Si lo observamos con cuidado, descubriremos una escena de la película introducida como fondo en la palabra *Canoa*. Además de esto se me ocurrió ejemplificar la manipulación que es la premisa central de la historia de la cinta — basada, como todos sabe-



mos, en un impactante hecho real— con la famosa figura del arcángel San Miguel degollando con su espada a un joven, mientras que el demonio le dirige el brazo, suspendido, como todo el resto de su cuerpo, por hilos que refuerzan la idea de la manipulación al convertir a esa figura —de la más pura tradición gráfica popular mexicana— en un títere con el símbolo del dinero colocado sobre su coraza a la altura del corazón". Según López Castro, este cartel provocó en Puebla (estado dentro del cual se localiza el pueblo de Canoa) reacciones muy violentas que llevaron a la empresa "Procinemex" a la decisión de borrar la cabeza del estudiante degollado en los carteles que se pegaron en la entidad. "Esto me lo contaron en la misma agencia, desafortunadamente yo nunca pude ver algún ejemplar de estos carteles parchados. También sé, concluye López Castro, que el cartel motivó una misa de desagravio a su imagen". Como sea, el hecho es que este polémico diseño ha llegado hasta nuestros días —con su figura del arcángel San Miguel manipulado por el demonio— intacto.



El cartel fue desarrollado y firmado en el año de 1975, para la agencia "Procinemex", mide 92 cms. de alto x 62 cms. de ancho y fue realizado por López Castro ya dentro de su fructífera etapa laboral en "Imprenta Madero".

EL APANDO

Construida en base a un truculento guión, *El Apando* es una de las películas de mayor violencia y sordidez que se hayan hecho en México, su cartel, realizado en el año de 1975 para "Procinemex" mide 48 cms. de alto por 34 cms. de ancho y fue también elaborado dentro de "Imprenta Madero".

"Este cartel me contradice totalmente con respecto a lo que he dicho sobre el no empleo de escenas de las películas a las que les he he-

cho diseños a lo largo de este tiempo. En este caso, mi diseño se limitó a realzar mucho una de las escenas más dramáticas de la película en base a un alto contraste, y a hacer un montaje tipográfico con el fondo de la sangre que da la impresión de encontrarse "debajo" de las palabras *El Apando*." Sin duda, este cartel debe su efectividad al hecho de que el rostro que mira de frente está trabajado con gran calidad, lo que le otorga un aire de gran inquietud y desconcierto a la obra.

FRIDA

"Casi hay diez años de intermedio entre el último cartel cinematográfico que hice y este que realicé para mi amigo Paul Leduc. Ambos vimos su película una vez que estuvo terminada y se me ocurrió hacer este cartel, que tiene, entre otras particularidades, la de haber sido pintado totalmente por mí —había tiempo para hacerlo de esta forma—, y como el ambiente de trabajo que nos hemos creado Paul y yo es realmente muy cordial, muy familiar, tuve oportunidad inclusive de corregir y repintar algunas partes".

Este trabajo, más que cartel —en el estricto sentido de la palabra— puede ser considerado como un cuadro, elaborado en forma de *collage* a partir de toda la información que de la pintura de Frida tenía López Castro. "Recuerdo que empecé a elegir, a recortar trozos de reproducciones de sus cuadros que después pinté. Usé como siete de sus pinturas. En el cartel final hay un elemento que



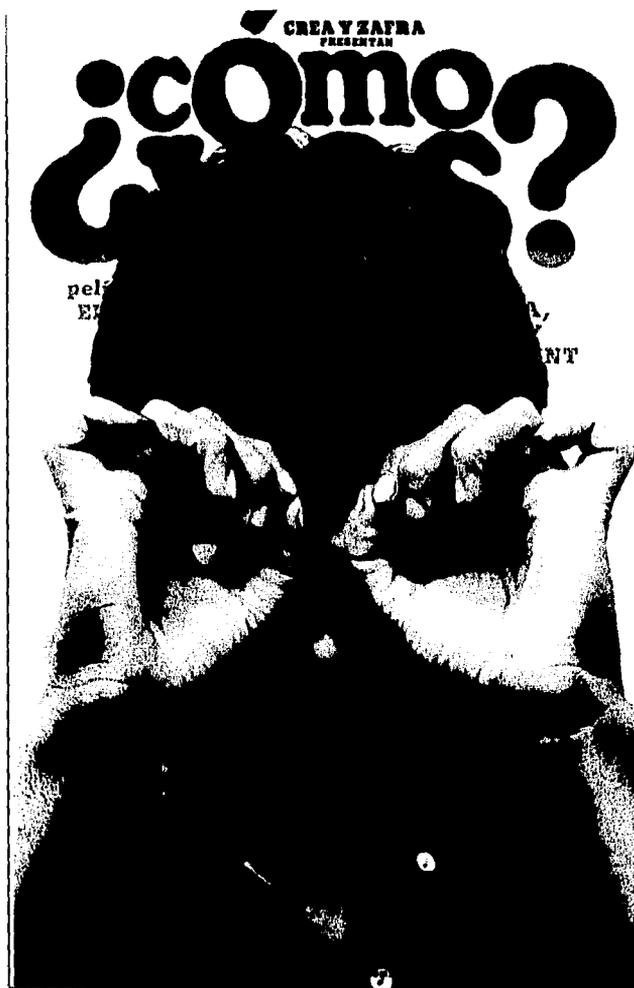
yo le agregué que no tiene nada que ver con los cuadros de Frida y es el arete de la hoz y el martillo, que en gran medida es básico para comprender la esencia, que junto con el collage quise transmitir acerca de su personalidad.

El cartel está fechado en 1984, fue impreso en "Imprenta Madero" y sus medidas reales son de 95 cms. de alto X 67 cms. de ancho.

¿CÓMO VES?

Cuando el cartel de esta película viajó junto con la cinta que representa, al Festival de La Habana, el pueblo de la isla no lo comprendió del todo. Para la inmensa mayoría de la gente la fotografía principal del mismo no era otra cosa que un muchacho simulando unos lentes con las manos. Lo que ocurre es que al ser descontextualizado de su "entorno natural", este cartel de López Castro —que rasca, sin lugar a dudas, dentro de lo más hondo de la identidad mexicana— pierde parte de su personalidad y esta pasa a ser sustituida por la interpretación que cada público quiera adecuarle. "La fotografía fue tomada por mí —dice López Castro— el modelo es un joven mecánico de por aquí, por el rumbo de mi casa, no es ningún actor de la película".

"Después de ver *¿Cómo ves?*, quedé muy entusiasmado, siento que Paul logró



un lenguaje muy contestatario, muy joven y eso me dio la idea de recurrir nuevamente a una de mis imágenes cotidianas. Cuando le dije a este muchacho que iba a salir en el cartel para anunciar una película, no me creyó. Ya después yo le regalé la fotografía y un cartel ya impreso."

"En el caso de esta cinta, no pensamos en crear algo diferente a la atmósfera de la película, queríamos hacer una extensión de su espíritu, un comentario gráfico, no queríamos contarla como sucede con los carteles de otras películas. Yo estoy cierto de que hay que evitar caer nuevamente en el error de querer narrar la película en el cartel, de intentar imprimir el nombre de todo mundo. Para tener un lenguaje propio, el cartel debe limpiarse de mucha información para ocuparse sólo de lo sustancial, creo que ese es el éxito de este, que es un hecho de forma limpia y con un mensaje directo".

El degradado de las letras que ocupan la parte central del cartel (vamos, la leyenda *¿Cómo ves?*) es casi una característica de la "Imprenta Madero", en donde imprimen carteles de lucha libre y también lo utilizan. Este singular cartel "doble crema" (como lo bautizó Guillermo, el hijo de Rafael) fue impreso en 1986 y mide 94 cms. de alto x 63 cms. de ancho.

Alberto Castro Leñero

El caso de Alberto Castro Leñero como cartelista es sumamente particular. En realidad, su primera y única vocación es la pintura, sin embargo, un consejo paterno recibido cuando era muy joven estuvo a punto de desviarlo —poniéndole no poca distancia de por medio— del circuito puramente pictórico anteponiendo a su real interés el poblado camino del diseño gráfico. Sin embargo, las ansias de expresión manifestadas por Alberto Castro en aquellos años de su vida dejaron ver muy pronto que el marco dentro del cual habrían de ser contenidas no podría ser, de ningún modo, el del diseño, sino el, en su caso, más abierto e ilimitado de la pintura. Es así que al conversar con Castro Leñero, recibimos las impresiones que de primera mano ha configurado la mente de un creador que es, de por sí, más artista que técnico, más libre que metodológico. En suma, más pintor que diseñador.

"Yo siempre tuve una vocación especial y muy fuerte por la pintura. Aun cuando comencé mi carrera plástica como diseñador, (estudié publicidad durante tres años), mi interés en pintar siempre creció y así fue que, tras dudar mucho entre el diseño, la comunicación gráfica y la pintura, me decidí por dedicarme a esta última de lleno y entré a la Academia de San Carlos. El cartel influenció muchísimo la primera parte de la obra que realicé estando ahí, recuerdo que las primeras pinturas que hice siendo alumno de San Carlos tenían como tema común la tipografía; pinté varias composiciones tipográficas en las cuales buscaba rescatar los trazos que conforman a las letras, dándoles un valor muy grande en base al tamaño".

—¿Básicamente, qué influencias manejas dentro de tu labor como pintor?

Como pintor, en realidad yo estoy muy influenciado por el cartel, y en especial por la pintura de Franz Baçon, (pintor irlandés nacido en 1909 en Dublin, cuyo estilo ha sido clasificado como "un expresionismo sin piedad"). Siento que estas influencias le han dado un toque de unidad a la mayor parte de mi obra, me gusta provocar en mis pinturas un cierto sentido de sorpresa, un juego estético que se sienta emanado directamente del ejercicio de búsqueda."

Con relación directa a la creación del cartel de *Pedro Páramo*, resulta básico dejar a la luz un hecho importante y clave a la vez para poder percibir su resolución final con mayor claridad: en 1976, año de su manufactura, Alberto Castro Leñero trabajaba como *ilustrador* de carteles cinematográficos, de tal suerte que en el caso del cartel del cual hablamos se nos presenta un hecho interesante y —supongo— muy particular: Castro Leñero sólo creó —por decirlo de alguna forma que no se antoje tan subjetiva— la "mitad" del cartel, ya que la tipografía le fue colocada a su obra posteriormente por alguna persona que en ningún momento mantuvo comunicación con el creador de la ilustración; sin embargo, este hecho, que desde otra perspectiva —la metodológica, por ejemplo— podría significar el "dar al traste" con la composición gráfica que desde un principio pudo haberse previsto para la manufactu-

ra total del cartel, no sólo no lo acercó a los terrenos oscuros del *Kitsch* o el mal gusto, sino que, todo lo contrario, lo imbuyó de una estética equilibrada, muy elegante y, a primera vista es notorio, muy rítmica, que hace de su caso un ejemplo virtual, pero ciertamente muy relevante de la importancia que tiene esa intuición tan escondida y a la vez tan presente que todo artista gráfico debe, nuevamente supongo, poseer.

El cartel de *Pedro Páramo* es un suceso gráfico en el que se pone de manifiesto la no tan alta importancia que guarda una planeación premeditada a la hora de diseñar.

¿Buen gusto del tipógrafo?, ¿intuición académica o puramente personal?, ¿coincidencia que no guarda mayor relevancia? Respuestas que se comió el tiempo, ya que el nombre del empleado que completó la pintura de Alberto Castro para convertirla en cartel se ha perdido en la memoria de Leñero.

Con todo, el trabajo ahí queda, realizado por dos personas que no mantuvieron ningún tipo de comunicación profesional y que, sin embargo, crearon una obra completa y evidentemente funcional.

—¿Puedes platicarnos cómo te fue encomendada la ilustración para el cartel de Pedro Páramo?

Sí. En esa época yo me encontraba trabajando como cartelista para cine y el encargo de realizar esta ilustración me llegó casi por pura coincidencia, ya que su creación iba sobre la misma área cinematográfica en la que yo estaba trabajando.

Hacerla me atrajo mucho, porque las imágenes que me pedían giraban sobre la idea de juntar las sensaciones de poder y de soledad... la atmósfera presente a lo largo de *Pedro Páramo*.

—El trabajo llegó a través de la productora cinematográfica...

Exacto, a través de la productora. Como ya te mencioné, desde el principio se planteó que yo haría exclusivamente el trabajo de ilustración del cartel.

—¿Qué metodología seguiste para desarrollar esa ilustración?

Bueno, realicé un par de bocetos. En uno de ellos representaba la imagen de un cráneo y el rostro de Pedro Páramo, y en el otro me basé por entero en una imagen tomada de la película.

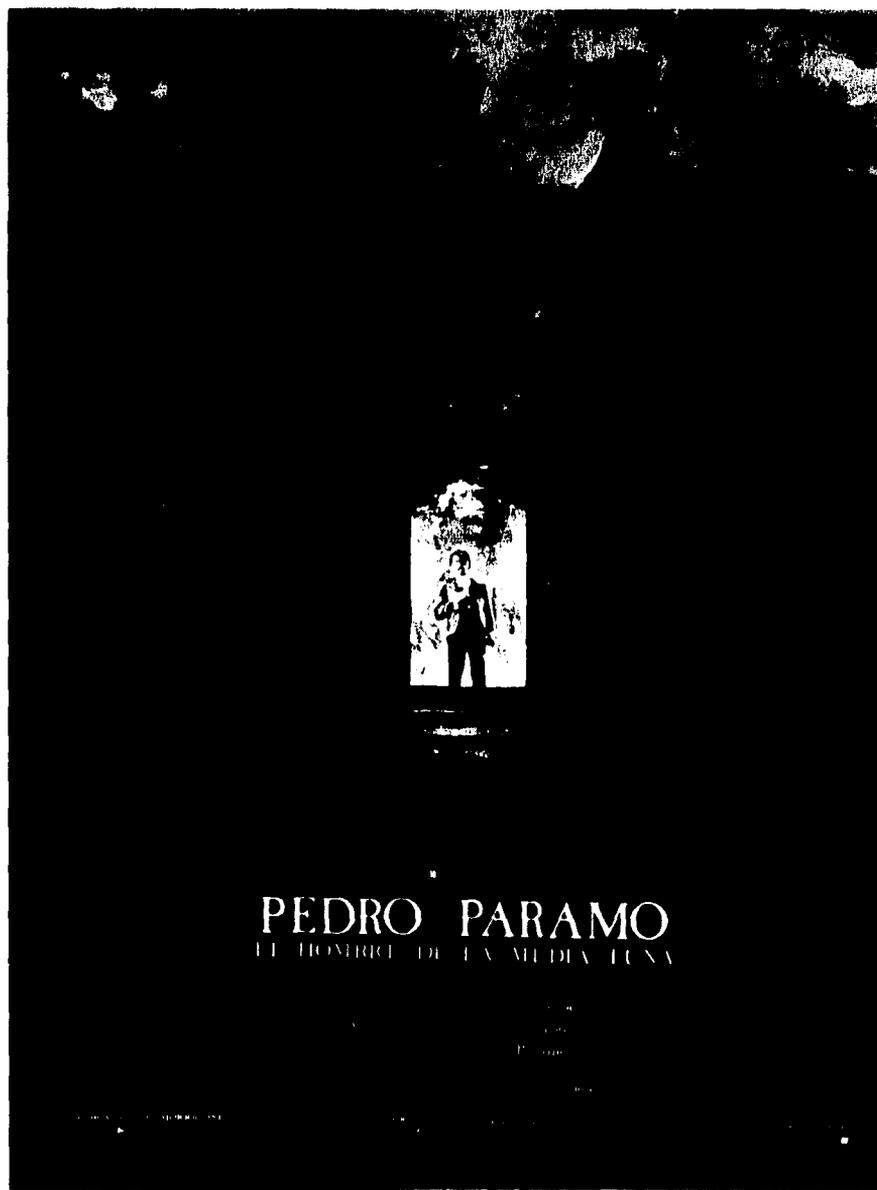
Me dieron una transparencia y lo que yo hice fue proyectarla e ir trazando sobre ella. La técnica que empleé para hacerla fue acrílico y tinta.

—¿Tuviste oportunidad de ver la cinta antes de hacer el cartel?

No. La vi un poco antes de que fuera estrenada, pero esto ocurrió cuando el cartel ya estaba terminado.

—¿Qué significa para Alberto Castro Leñero el pintor, el cartel?

Algo que siempre he querido hacer. Regularmente no he tenido muchas oportunidades para ello porque lo considero un género un tanto más supeditado a cuestiones figurativas



muy reales en relación con las que puedes manejar en la pintura, pero este hecho no obsta para que los carteles que se han hecho en el marco de la nueva gráfica contemporánea, tengan una gran sensibilidad y puedan ser considerados una obra de arte.

—¿A qué atribuyes el desarrollo que se ha dado en el caso del cartel cinematográfico mexicano y el cambio en su lenguaje tradicional?

Realmente no lo sé... creo que esto se dio gracias al empeño en buscar una forma de expresión más propia, más personal.

—Relacionando los carteles de cine que se hacían anteriormente en nuestro país y los que se comenzaron a realizar a partir de los años setenta, se percibe un notorio cambio de rumbo gráfico, ¿en qué momento crees que se rompe con la conceptualización común del cartel y se da este cambio?

Me supongo que este fenómeno se da en "Imprenta Madero", donde por estos años hay una serie de cartelistas muy influenciados por Vicente Rojo, que comienzan una obra que tiene sus consecuencias en el cartelismo y el diseño mexicanos.

—¿Qué te decidió a dejar el cartel y meterte de lleno en la pintura?

Verdaderamente mi pasión es la pintura.

—¿Qué te parecen los carteles diseñados para las películas que se han producido más recientemente?

Hace algún tiempo vi el cartel de *¿Cómo ves?* y me pareció muy bueno. El resto de los últimos carteles realmente no me ha interesado mucho.

—¿Percibes alguna transformación de los carteles cinematográficos actuales en relación a la forma en que se producían cuando trabajabas de lleno en esa área?

Ahora yo veo a muchos pintores que se dedican a hacer carteles cinematográficos que les han encargado sus amigos directores, y creo que con esta fórmula no siempre puede salir un buen trabajo. Pienso que el cartel requiere otros límites, otra propuesta de sentido gráfico... esto es, no hay obras absolutas, lo que puede funcionar como una buena pintura quizás no funcione tanto ya como cartel, tal vez a partir de un buen dibujo pueda llevarse a cabo un buen cartel, pero para que esto se logre es muy importante que lo desarrolle un artista que sepa plasmarlo.

Si yo quisiera hacer un buen cartel ahora, necesitaría colaborar forzosamente con un diseñador, porque en el cartelismo actual existen ciertas áreas gráficas muy específicas que yo no manejo.

—*Visto ahora en retrospectiva, ¿qué opinión tienes del cartel de Pedro Páramo?*

Ya casi no lo recordaba, una gran parte de la pintura, como la zona de arriba, de plano la había olvidado. En general, es un cartel que me sigue gustando, me parece interesante y sencillo; de hecho, por esa sencillez es que tiene su chiste.

—*¿Hacia dónde crees que vaya el cartel cinematográfico mexicano?*

Yo ahora no tengo mucha relación con él, así es que no puedo saber hacia dónde va algo que desconozco debido a los años que me he mantenido separado. Conozco a otro cartelista que se llama Rafael Hernández, él está muy empapado en esa área, tiene un estilo para el que no hay ninguna escuela. Seguramente Rafael tiene mucho que decir con respecto al cartel. Por otro lado, me gustaría que se apoyara más el desarrollo del cartel en México, pero no sé cómo.

Rafael Hernández

Sólo existe una pasión absoluta para Rafael Hernández: el cartel. Hacedor de más de quinientos de ellos —de los cuales una notoria proporción son cinematográficos—, Rafael enfatiza al hablar sobre ellos que, sin embargo, la cantidad no obsta para que él pierda la idea de que "más que hacerlos para comercializar, se deben hacer buscando darle la mayor calidad posible a la ilustración y, además, cumplir con el requisito de que el cartel, además de ser una obra de arte, debe lograr un impacto comercial".

Y efectivamente, Rafael Hernández ha tenido a bien no perder de vista esta premisa que él mismo se ha fijado, y a lo largo de sus más de quince años como cartelista de cine, busca que en su especialidad —la ilustración realista, pieza fundamental y básica en absolutamente todos sus carteles— el lucimiento sea aplastante, fino y llamativo. En suma, le interesa que: "si dibujo un huevo, este parezca efectivamente un huevo y si dibujo unas tijeras, estas se vean exactamente iguales a unas reales", como se lo apuntó, palabras menos, palabras más, a mediados de los de los ochentas a su amigo Bruno López, en una entrevista aparecida en el periódico "El Universal". *

"Yo empecé en 1978, y te confieso que, básicamente, desde entonces y hasta ahora soy un ilustrador más que un diseñador, porque en realidad lo que me ha atraído desde siempre del cartel, además de su formato, es la ilustración. El pensar que una ilustración que yo hiciera tuviera la difusión tan grande que le da el cartel, y en ese formato, siempre se me hizo muy atractivo, sobre todo porque pienso que la promoción que tiene la ilustración dentro de los carteles es muy importante."

En una plática previa, me comentabas que, de hecho tú comenzaste tu labor como cartelista, mediante el contacto con Alberto Castro Leñero...

Sí. Alberto ya había hecho varios carteles para cine, al principio hizo el de *Pedro Páramo*, el de *Los pequeños privilegios* y el de *El triángulo de las Bermudas*, claro, entre muchos otros... Ahora recuerdo que hizo una ilustración para el cartel de *El lugar sin límites*, pero no recuerdo porqué no prosperó ese encargo. En fin, yo empecé a trabajar con él para ilustrar los fotomontajes de *El triángulo de las Bermudas*, película de la que ya Alberto había solucionado el cartel. En el caso de esta cinta, el proyecto de producción era muy ambicioso, ya que los productores querían que el original de cada fotomontaje tuviera una figura principal distinta, (un ovni, un barco) eran un total de ocho fotomontajes y debido a la enorme carga de trabajo y a la premura del tiempo, Alberto me invitó a trabajar. El y yo ya colaborábamos juntos en la revista *La Semana de Bellas Artes* que, en ese tiempo, estaba diseñada a base de pura ilustración.

* López, Bruno, "El Realismo Mágico de la Ilustración: Entrevista con Rafael Hernández", *El Universal*, Lunes 29 de octubre de 1984, pp. 1 y 3. Sección Cultural.

ESTA TESIS NO DEBE SALIR DE LA BIBLIOTECA

Antes de comenzar a trabajar, yo había estudiado en "La Esmeralda", básicamente dibujo y pintura, sin hacer jamás una carrera convencional (fue en "La Esmeralda" donde, a partir de 1973, conocí a Miguel Castro Leñero, hermano de Alberto, con quien hice una muy fuerte amistad), me refiero a que yo estudié de forma nada convencional porque mi carrera me la aventé 100% "por la libre", ya que yo nunca tuve en mi época de estudiante plástico, ningún papel o identificación... Nada, yo estaba en la preparatoria y en mi tiempo libre me metí en esta escuela —y en una que estaba en Tacuba, dentro de la que estudié dibujo publicitario— a tomar las materias que más me interesaban: Nociones de Diseño, el Taller de Pintura y el área de Dibujo de Figura Humana. Estudié totalmente "de espontáneo".

Fue en "La Esmeralda" donde un maestro de dibujo me recomendó a mí y a otros compañeros, muy talentosos, como Eraclio, Miguel Castro Leñero y Melesio Galván —este último extraordinario, pero que desgraciadamente tuvo una muerte trágica cuando era aún muy joven, dejándonos sin saber hasta qué nivel hubiera llegado como el ilustrador fuera de serie que era— para que trabajáramos en el Taller de Ilustración de David Rojo. Un taller único, con un gran nivel.

Estuve ahí como 6 meses, y al salir, fue que ingresé a trabajar a Bellas Artes, incorporándome a la planta de ilustradores que hacía posible *La Semana de Bellas Artes*, que apareció durante mucho tiempo como suplemento en *El Nacional*, *El Universal* y en el *Unomásuno* los miércoles. En aquel entonces el Director era Gustavo Sanz, quien nos dio una gran libertad para hacer nuestro trabajo.

Cuando Gustavo se fue, entró como director Marco Glanz, quien vio en el grupo que formábamos una gran calidad, y con él comenzamos a hacer nuevas publicaciones como aquella que se llamó *La vía del cuartel*, en la que se rescataba toda la literatura que se había hecho durante la colonia; hacíamos también carteles para eventos literarios, separadores para libros, etc. Fue en ese momento, y debido en gran medida a que éramos muchos que comenzamos a firmar nuestros trabajos con el mote *Taller de Ilustración El Alacrán*, bajo el cual ilustramos la revista *La Talacha* —con portadas diseñadas por Rafael López Castro, un diseñador excelente— que desapareció años más tarde.

Volviendo a lo del cartel cinematográfico, fue después de ayudar a Alberto para hacer los fotomontajes del *Triángulo de las Bermudas*, que me encomendaron, ya a mí directamente, el cartel para una película de acción: *Ratas del asfalto* que, me supongo, quedó bastante bien, ya que a partir de él comencé a hacer carteles de cine de forma continua. En esos años, la participación del estado dentro de lo que tenía que ver con la producción cinematográfica era mucha, y cuando empieza a haber problemas con las películas del cine estatal es que el gobierno busca que "Procinemex" ya no diseñe sólo la publicidad de esas cintas y que se dé entrada al diseño de publicidad para producciones privadas, así, "Procinemex" cambia de nombre a "Publicidad Cuauhtémoc" que comienza a darle un servicio muy extenso a mucho del cine que producen otras empresas. Seguí trabajando ahí básicamente porque el trabajo que realizaba para el cine, siempre lo contactaba con las mismas personas...

Podía cambiar la razón social o el tipo de material que se publicitaría, pero las personas encargadas de esta área eran siempre las mismas.

—¿Cuáles son tus influencias como cartelista?

Las buenas ilustraciones, las mejor trabajadas. Y además, en el tiempo de "Procinemex" —que es en el que se tiene un mayor respeto por el cartelista— veo algunos de los mejores carteles que se han hecho, que son los de Rafael López Castro.

—¿A qué atribuyes este respeto por la libertad de creación del cartelista que se dio en la época de Procinemex?

Creo que el cine que el Estado producía en esos años no buscaba una recuperación financiera, sino más bien subir el nivel del cine que se hacía en el país, y esto efectivamente se logró: subió la calidad gracias a los nuevos directores, aparecieron argumentos de excelente factura, etc. Asimismo, se buscaba que, aparte del cine, su imagen gráfica tuviera una personalidad propia, por eso se recurrió a diseñadores muy sólidos, de calidad, como el mismo López Castro o Vicente Rojo. En general, fue esta política de apertura —que nunca antes se había dado en el país— la que generó esta libertad de propuesta tanto en el cine como en la gráfica.

—¿Cómo fue que llegaste al cartel de La casa del pellicano?

Por encargo de "Conacine". Me mostraron la película y me dejaron verla cuantas veces quise a fin de que lograra un buen trabajo y después entregué un solo boceto, el cual fue autorizado totalmente y de inmediato. (Hasta el día de hoy he tenido una gran suerte en este sentido de proponer mi idea para el cartel; nunca, hasta donde recuerdo, me han pedido que modifique algo que haya entregado como idea).

—¿Dentro de qué estilo o escuela catalogas tus carteles?

Hace algunos años yo hablaba mucho de "el realismo mágico" en la ilustración, pero ahora, el cambio en mi técnica y la evolución en las formas que dibujo han dado un cambio tremendo, de forma que esto ya no puede ser. Para mí ahora, la importancia radica en que el cartel se ajuste a lo que se está exhibiendo usando una ilustración lo más sintética posible. Y con la mayor calidad. En el caso del cartel de *La casa del pellicano*, una vez que quedé satisfecho con el nivel de la ilustración, envié mi original con las indicaciones de las zonas en las que debía ir la tipografía y el logotipo (que yo también creé), tratando siempre de mantener la calidad.

—¿Qué es para ti el cartel?

Un reto enorme, en el que la técnica sigue siendo un medio digno de irse actualizando. El cartel tiene un poder comunicativo muy grande, a veces, en el caso de los cinema-

tográficos, la gente se detiene a observarlos aunque no vaya a ver la película y esto es una muestra de lo que digo.

—*Actualmente, ¿a qué te dedicas?*

Realizo carteles para las producciones de cine que hace Valentín Trujillo, y para algunas cajas de video, es el caso de la ilustración para *El aprendiz de pornógrafo*, *La Ilegal* y otras muchas que he ido desarrollando."

He aquí el comentario que Rafael Hernández tiene con respecto al cartel que diseñó para *La casa del pelícano*.

LA CASA DEL PELÍCANO

Ahora que veo el cartel, recuerdo que la película no tiene ninguna calidad, es bastante pobre, con un argumento simplón... se trata acerca de una madre sobreprotectora, que tiende a cuidar hasta la asfixia a su hijo (Enrique Alvarez Félix), que en un momento se enamora y está dispuesto a hacer su propia vida, y entonces la madre (Jacqueline Andere) teme por ese "despertar" y antes que perder a su hijo, lo asesina utilizando unas tijeras de costura... La verdad, es que ya no recuerdo si lo asesina ella... Hay una lucha, aparecen unas tijeras y el caso es que alguien las ocupa. Al ver la cinta, de inmediato me vino la idea de sintetizar el pelícano, que en la figuración del argumento es la madre, con una imagen paralela, que es el huevo, su hijo. Para capturar la atmósfera sobreprotectora pensé que lo ideal era colocar el huevo en proceso de destrucción. Ocupé acrílico en su elaboración, y de hecho, en todo el cartel; el acrílico es la técnica que más me gusta y con la que más cómodo me siento.

Tengo una anécdota curiosa que contarte con respecto a esta ilustración, y es que se ocupó para hacer un anuncio de televisión... Pero animándola. Se veía en la pantalla un huevo al que le caían lentamente unas tijeras y lo destruían mientras se escuchaba la frase que se hizo para promocionar la película: "Nunca hubo una madre tan amorosamente perversa". Yo no sé cómo hicieron el proceso de animación con la ilustración que dibujé pero recuerdo que me impactó mucho el hecho de que le dieran movimiento... A mi juicio, la sola ilustración ya tenía bastante, ya había en ella acción."

© LUMINALINE P. 228712-2

JACQUELINE ANDERE

ISABELA CORONA

CARLOS AGOSTI

Argumento

ANTONIO GONZALEZ

CABALLERO

Música

GUSTAVO CESAR

CARRION

ENRIQUE ALVAREZ FELIX

ROSA FURMAN

MONICA PRADO

Escenografía

GABRIEL FIGUEROA

Decoración

EUFEMIO RIVERA

Iluminación

JORGE PATINO



DIRECCION
SERGIO VEJAR

la casa del pelicano

Germán Montalvo

Dotados de una fuerza expresiva y una elegancia que sólo puede definirse como producto de un mundo interior pleno de imágenes gráficas, los diseños de Germán Montalvo comenzaron a ocupar espacio en los papeles de este país cuando él era aún muy joven. Niño, por más señas.

"Empecé a diseñar a los trece años, desde aquella época, tuve la fortuna de contar con gente muy generosa y paciente, al lado de la cual aprendí muchísimas cosas, no solamente en cuestión de diseño, sino también en otros aspectos que en mucho contribuyeron a ampliar mi visión del mundo y la vida; a ver las cosas de la manera que, pienso, a mí ya me tocaba ver.

En cuanto a influencias... Mira, creo que desde la infancia, la influencia más importante para mí ha sido la tipográfica, esto y el hacer las cosas que diseño con un gusto mesurado fue en gran medida lo que me enseñaron las personas con las que comencé a trabajar. Eran gente de mucho oficio, (el caso de los diseñadores con quien trabajé como asistente a partir de 1973 es un buen ejemplo. Por cierto, ya cumplí más de 20 años en esto)."

Definitivamente, si hay que resaltar algún rasgo característico de los trabajos creados por Germán Montalvo a lo largo de sus años como diseñador, este es el empleo continuo de la tipografía creativa.

Al ser interrogado sobre este punto en particular —que ha contribuido enormemente a dar personalidad propia a sus trabajos— Germán Montalvo responde: "Yo siempre he pensado que el diseñador que no tiene un gusto tipográfico, que no conoce las letras, —que son algo así como la columna vertebral en nuestro trabajo— está como perdido, pues es muy difícil tener una cultura gráfica completa si no se cubre este punto".

Indudablemente, la estadía de Germán en Italia, por allá de principios de los años 70, y los estudios de diseño realizados en "La Società Umanitaria Scuola del Libro" en la ciudad de Milán son dos sucesos fundamentales en su desarrollo como diseñador, y a la vez son, probablemente, formadores generosos de su particular estilo de crear diseños.

"En relación a carteles puedo decirte que yo empecé a hacerlos cuando llegué a trabajar a "Imprenta Madero" en el 77. Este hecho fue, indiscutiblemente, una experiencia muy interesante para mí, puesto que yo acababa de regresar de Italia, donde estuve estudiando a lo largo de un año, y acercarme a la imprenta era la oportunidad invaluable de comenzar a ejercitar mis conocimientos de forma práctica. Esta llegó a través de Rafael López Castro quien, como sabes, estuvo trabajando ahí a lo largo de muchos años. El estar como diseñador en "Imprenta Madero" representó para mí todo un "shock" cultural dado que la carga de trabajo en este lugar era fuertísima, continuamente llegaban carteles que tenían que producirse de un día para el otro... Yo recuerdo que en un año hice cerca de 80. A partir de ahí fue que comencé a tomarle gusto a diseñarlos".

—Fue en "Imprenta Madero" donde comenzó tu relación de trabajo —y amistosa, presumo— con el Sr. Vicente Rojo...

Sí, Vicente fue director de arte en "Imprenta Madero" durante muchos años. Él estaba a cargo del depto. de diseño, y a mediados de los años 70 y 80, que fue una de las épocas más importantes de "Madero", me tocó trabajar al lado de él y de otros diseñadores —todos nosotros muy jóvenes— comandados todo el tiempo por Vicente, persona a la que le tenemos un gran aprecio ya que nos dio siempre toda la libertad para diseñar y además fue —lo sigue siendo— un gran apoyo, un gran respaldo.

—¿Por qué consideras que fue importante la década de los 70 y 80 en "Imprenta Madero"?

Porque fue en ese entonces cuando por muchas causas que se fueron dando a través de años anteriores en este país, el desarrollo cultural a nivel general desembocó en muchísimas nuevas propuestas que tuvieron entre sus principales representantes a intelectuales que ya venían trabajando desde hacía mucho tiempo y que junto con Vicente Rojo le dieron un sentido a la difusión cultural de este país. En aquel entonces era "Imprenta Madero" el lugar en el que se hacían las revistas culturales más importantes y bueno, por ahí desfilaban los intelectuales de ese momento: Carlos Monsiváis, Héctor Aguilar Camín, Octavio Paz, Héctor Azar, etc. Algunas de las revistas que hacíamos contaban ya con una gran tradición, como la revista *Diálogos* que editaba el Colegio de México, la revista de Bellas Artes, los catálogos de casi todas las exposiciones que presentaba el Museo de Arte Moderno, y los programas que se repartían en los conciertos cuando recién empezaba la Sala *Nezahualcóyotl*; en fin, fue la época en la que creo se reafirmó la difusión cultural de este país y, obviamente, "Imprenta Madero" jugó un papel muy importante en la realización de estos proyectos.

—¿Podrías contarme la historia del cartel de María de mi corazón, ¿cómo fue que llegaste a él, que llegaron a él?

Mira, por principio de cuentas me parece importante decirte que, antes de éste, ni Vicente ni yo habíamos hecho jamás algún cartel cinematográfico, ya que aquí en México estos se realizaban con una... personalidad muy propia, con un estilo muy singular y un sentido que yo interpreto como meramente comercial, con el cual no emparentábamos ni Vicente ni yo y, bueno, ni sabíamos ni queríamos hacer carteles de este tipo. Pero ocurre que, por aquel entonces el Sr. Manuel Barbachano nos pidió que diseñáramos el cartel y los créditos de la película que estaba produciendo, y bueno, esta se basaba en un guión sumamente positivo, que además, sería dirigido en pantalla por un cineasta que desde el comienzo de su carrera se ha caracterizado por hacer películas diferentes, atrevidas, de tal forma que el proyecto nos interesó.

Comenzamos diseñando los créditos, y a partir de las figuras que hicimos para ellos,

creamos el cartel. En esta etapa del trabajo fue donde me di cuenta de lo importante y aleccionador que es trabajar con gente de mucho callo y que además sepa compartir los conocimientos, como es el caso de Vicente Rojo, quien tiene un oficio de años.

—*¿Qué metodología se siguió para desarrollar este cartel?*

En realidad yo nunca me propongo un método para diseñar, y creo que Vicente tampoco tiene una metodología "académica"; más bien, el cartel de *María de mi corazón* surgió de ver la película, (por supuesto, esto puede ser tomado como parte de una metodolog(a) y a partir de esto fue que Vicente y yo comenzamos a sacar información.

De acuerdo a lo manejado en la trama, Vicente comenzó a dibujar algunas figuras que tuvieran que ver con la magia y, además, creo al parejo un par de elementos que representarían el encierro, esto es, la jaulita y el candado que aparecen en el cartel. Por el lado contrario, necesitábamos un elemento que, aún dentro de la idea de la representación mágica, diera una sensación total de libertad e inocencia, así fue como surgió la paloma que se convirtió en el dibujo principal dentro del diseño del cartel. Los créditos fueron hechos en base a figuras realizadas con un estilo muy sencillo, ya que decidimos que en la pantalla tenían que aparecer como cosas muy planas, pero divertidas. Les dimos un sentido cuando ideamos que entraran uno detrás de otro mediante desvanecidos, y de esta forma, sugerir las partes que considerábamos como más importantes dentro de la historia, hasta desembocar en la paloma encerrada en la jaula, figura en la que se adivina al personaje de la maga María, que, como sabemos, al final de la película quedará encerrada en un manicomio. Fue así, Eduardo, como fuimos haciendo el cartel, que es de 1979, cuando yo tenía 23 años y 2 de trabajar en "Imprenta Madero".

—*Realizarlo seguramente fue básico para tu desarrollo posterior como cartelista cinematográfico...*

Sí; además de haberme ido acostumbrando a seguir una disciplina que todo diseñador debe tener. Normalmente, al diseñador gráfico la gente que no sabe de esto lo tacha como alguien que sólo pinta o hace dibujos, y, aunque ciertamente hacemos eso, ocurre que sólo es una parte de las áreas que abarcamos. Mucha gente no sabe qué es o qué hace un diseñador gráfico y bueno, haber hecho ese cartel y otros que he diseñado más recientemente han contribuido a que una parte de esas personas tenga ahora una idea más real de para qué sirve un diseñador.

—*¿A qué atribuyes el cambio radical que se da en el diseño de los carteles cinematográficos a partir de los años 70?*

Bueno, como tú sabes la inmensa mayoría de los carteles de cine que se hacían antes de los 70 tenían un estilo muy marcado que era aquel en el cual resultaba prácticamente imposible no colocar la fotografía del actor principal a la hora de diseñarlo... Así se hacían en-

tonces y así se siguen haciendo ahora. Yo creo que los carteles que nosotros empezamos a hacer en "Madero" fueron tocados —a diferencia de los que ya te mencioné— por un estilo que estuvo acompañado y basado sobre todo en el presupuesto; no existía un dinero asignado para ir al estudio de un fotógrafo y elaborar ahí la que sería la foto del cartel, además, el tipo de diseño que nosotros fuimos adoptando en "Imprenta Madero" surgió directamente de la inmensa variedad de opciones que, en forma de expresión gráfica, posee uno como mexicano, y esto le dio a nuestros carteles una gran pureza sin la necesidad de tener que recurrir a toda esa producción que en otros lugares sí se daba.

Nuestra forma de diseñar se basa en que, simple y sencillamente, si alguien le encarga un cartel a cualquiera de nosotros, pues nos sentamos a nuestra mesa y lo desarrollamos resolviendo nosotros mismos todo el trabajo creativo; algunas veces —muchas veces— este lleva fotografías, como en el caso de las portadas que hizo para *Lecturas Mexicanas* Rafael López Castro, pero él mismo tomó todas las fotos. Con esto quiero decirte que normalmente, nuestra idea de la gráfica es: sentarse y asimismo desarrollar las ideas, dejar que estas fluyan, pensar que lo que vamos a producir, si hacemos cosas más sencillas va a resultar incluso más eficaz y se ganará en muchos aspectos, por ejemplo, no meteremos en problemas al impresor y, por otro lado, el cartel ya hecho tendrá mucho de la gráfica que el país te ofrece nada más por el hecho de vivir aquí, de verla.

—¿En qué momento sientes que se rompió con la conceptualización tradicional del cartel cinematográfico y el código de comunicación con el público en este aspecto cambió?

Yo creo que, en este punto hay muchas cosas que decir con respecto al cartel cubano, que fue nuestra referencia más inmediata. Desde principios de los años 70, muchos de los jóvenes que nos dedicábamos a la gráfica comenzamos a darnos cuenta de las soluciones que logran en sus carteles los cubanos, quienes a su vez se han inspirado en el cartel polaco. Los cubanos tienen un nivel de solución plástica muy genuino, que no tiene nada que ver con las producciones de Hollywood, y es además muy cálido, dotado de una personalidad propia y una gran fuerza gráfica, entonces, yo creo que ese es el punto de referencia a partir del cual se da ese momento de una nueva forma de hacer diseño gráfico, ya no solamente en México, sino en toda Latinoamérica.

Otra de las cosas que influyen mucho en el desarrollo cartelístico que se da en México en esa década es la pintura que produce en el país la gente que pertenece más o menos a la generación de Vicente Rojo, que tiene una expresión también muy propia, abstracta, que realiza una pintura más sintetizada, menos "narrativa" en comparación a la hecha por los "grandes" maestros. Gentes como Arturo Meya, García Ponce, poseen ya una visión diferente, son como el grupo de ruptura... Cuevas, Sebastián, Andrés Vélez, Günter Gerszo, ellos crean propuestas que incluso tienen mucho que ver con el diseño gráfico, y obviamente, esto impulsa el desarrollo de la gráfica desde principios de los setentas.

MANUEL HARRÁCHANO PONCE y UNIVERSIDAD VERACRUZANA Y ASOCIADOS

presentan a
HECTOR BONILLA
MARIA ROJO

en una película de
JAI ME HUMBERTO
HERMOSILLO


MARIA
DE MI
CORAZON

de **GABRIEL**
GARCIA MARQUEZ



con JOSE ALONSO • ANA OFELIA MURGUA • KOCHITL • BLANCA TORRES • ARMANDO MARTIN (EL PECAS)
Escenarista: ANGEL GONZALEZ • Ambientación: LUCERO ISAAC • Sonido: FERNANDO CAMARA • Productor Ejecutivo: HERMAN LITTMAN

—Si ahora, en este momento, yo te presento el cartel de María de mi corazón, (de hecho, durante la entrevista lo tuvimos frente a nosotros todo el tiempo), y tú lo observas a través del cristal de la retrospectiva y del paso del tiempo, ¿qué opinión puedes darme sobre tu propio trabajo?

Yo creo que la solución gráfica que tiene el cartel va relacionada directamente con la propuesta que a nivel cinematográfico realizó en ese momento Jaime Humberto Hermosillo en el sentido de hacer un cine diferente, de usar un guión de García Márquez, invitar a colaborar como actores de su proyecto a gente que, como Héctor Bonilla o María Rojo, tiene una idea más atrevida y audaz de la forma en que se puede hacer cine. De tal forma, pienso, este cartel cumplió con una misión ya bien definida desde un principio: cerrar el círculo; así como los productores son personas que se han jugado el pellejo llevando a cabo producciones que a lo mejor no son el cine comercial que se ha venido haciendo o que se hacía hasta ese momento, creo de verdad que asimismo surgió esta propuesta de diseño que finalmente resulta tan válida como las propuestas en las que se requiere de una gran producción para llevar a cabo la difusión de una película. El cartel de *María de mi corazón*, yo lo vería ahora, como el cartel que provocó que diez años después, esto es, en 1989, recibiera una llamada de Jaime Humberto Hermosillo —a quien en realidad no conocía más que por haber platicado con él algunas veces con respecto a *María de mi corazón*— invitándome a ver una película suya muy reciente que estaba por estrenarse y que era *La Tarea*, de la cual quería que yo hiciera el cartel y diseñara los créditos; esto quiere decir entonces que el cartel de *María de mi corazón* para mí en especial representó el poder seguir haciendo cartel cinematográfico con gente que tiene propuestas atrevidas y que les gusta esa línea... muchas cosas en la vida uno no tiene que andar buscándolas, llegan por sí solas en algún momento. Otra de las consecuencias que trajo consigo el cartel de *María de mi corazón* es que tú ahorita, a 14 años de haberlo diseñado me estés entrevistando sobre él, ¿no?

—¿Qué es un cartel cinematográfico, de hecho, qué es un cartel para Germán Montalvo?

Un mensaje visual instantáneo. Es como cuando echas un "Alka Seltzer" en un vaso de agua, en el que tiene que surgir ese efecto de efervescencia, asimismo, entre diseñador y público tiene que haber un efecto de comunicación. En este sentido, nosotros estamos haciendo ahora cosas que parten de una idea muy sintetizada, y creo que poco a poco hemos ido acostumbrando a este país a vivir más de cerca con el diseño medido.

Esta medida de la que nos habla Germán, es el tema recurrente y la característica general de sus carteles cinematográficos más recientes, a lo largo de los cuales podemos percibir ese balance cuidadoso y ese control preciso de los elementos gráficos, (para muestra, además del botón que representa *La tarea*, recordemos el cartel de *Anoche soñé contigo*, *Encuentro inesperado*, *Intimidades en un cuarto de baño*, y, más recientemente, el diseñado para *La tarea prohibida*).

—Germán, tú vienes siendo parte —por llamarlo de alguna manera esquemática— de un movimiento de cartelismo cinematográfico que de alguna forma se ha dado en este país merced las nuevas producciones que se han hecho saliéndose un tanto del grueso de las películas mexicanas comunes y corrientes; a reserva de que esto sea materia de un trabajo

posterior más amplio, me gustaría que me dieras tu punto de vista con respecto al cartelismo cinematográfico actual.

Bueno, es evidente que todavía no nos podemos sacudir la influencia que ejerce sobre nosotros la industria más poderosa del cine, que es la de Estados Unidos. Muchos de los carteles de películas mexicanas actuales siguen con esa tendencia a hacer cosas en las que se busca ser muy ostentoso, y en varias ocasiones se ha caído en la copia mal hecha, en la que el resultado final dista mucho de ser bueno y además no es producto de un cine propiamente mexicano, sino de un cine que pretende ser de Hollywood. Los productores y el director casi siempre recurren a ese tipo de soluciones porque quieren tener una cierta seguridad, siempre te dicen "yo quiero que aparezca la foto de tal escena"; si no hay un atrevimiento a pedir cosas nuevas, como el de algunos productores, como es el caso de los sres. Barbachano, que tienen propuestas incluso hasta más precisas dentro de su "atrevimiento", en realidad creo que no se avanza mucho.

—¿Hacia dónde va el cartel cinematográfico mexicano?

Va a ser difícil que los productores dejen de pensar que los carteles de sus películas deben de tener la "cara" de los carteles que se hacen hoy en el país, para que esta situación cambie. Influirá mucho la seriedad de la gente implicada en el proyecto que deberá buscar hacer una película con una dirección en la que no se persiga vender al acto; creo que el desarrollo del cartel cinematográfico en México tendrá que ver con las propuestas de cine que se hagan, claro, si son propuestas inteligentes, lógicamente habrá también lo mismo en el cartel. Asimismo no se debe olvidar la economía de medios, en el diseño mexicano, este aspecto cuenta enormemente. Si el día de mañana un equis productor me pide un trabajo, y yo siento que el sí está proponiendo algo en el suyo, esto es, en su película, me sentiré estimulado a llevar a cabo una propuesta que rebase la que él tenía originalmente.

El aplastante ritmo de trabajo que mantiene actualmente Germán, le impidió continuar con nuestra conversación. Con todo, los puntos que buscábamos abarcar para intentar llenar el fin hacia el que está enfocado este trabajo fueron completados con creces. Únicamente nos restó conversar un poco más acerca de su producción reciente como cartelista, hecho que, hablando con sinceridad, considero sería muy conveniente en el futuro, ya que la historia de sus trabajos más actuales, entre el cual destaca indiscutiblemente el estupendo cartel que diseñó para la película *La Tarea* —el cual le permitió alcanzar uno de sus momentos más altos como diseñador gráfico— merece la atención que sólo un trabajo dedicado por entero a estudiar su creación y desarrollo puede otorgarle. Pero esa historia, merecedora de ser contada, es ya harina de otro costal, o más bien, imagen de otro cartel.

Vicente Rojo

Durante la presentación del catálogo de la Segunda Bienal del Cartel en México — realizada en la antaño vetusta y ahora bien acondicionada "Casa del poeta"— tuve la muy agradable oportunidad de conversar durante un buen rato con Rafael López Castro; nuestra charla giró en torno a temas básicos del quehacer gráfico mexicano y artístico en general. Al llegar al punto específico del diseño, la obviedad puso el nombre de Vicente Rojo en casi cada línea de la conversación que sostuvimos, y es aquí donde me gustaría resaltar que, al mencionar por primera vez el nombre del maestro, López Castro hizo un ademán que en el momento se me antojó sumamente representativo de lo que —supongo— muchos de los diseñadores que pertenecen a la generación de Rafael, y a otras sucesivas, deben pensar y sentir por el señor Vicente Rojo: se llevó la mano extendida a la frente y con una sonrisa se colocó inmediatamente en posición de "firmes". Indudablemente Vicente Rojo es, hoy por hoy, considerado como uno de los pilares básicos del diseño gráfico y el arte plástico en México, y es, además, una de las personalidades infaltables a la hora de hacer mención a lo más destacado del ambiente cultural de nuestro país.

"Yo comencé como asistente de Miguel Prieto, (pintor y tipógrafo español), en el año de 1950, y después trabajé en la oficina de diseño del INBA. En aquel entonces, el Instituto Nacional de Bellas Artes iba comenzando como proyecto y las autoridades que lo dirigían habían pensado que tuviera una imagen gráfica y visual muy unitaria en cuanto a sus publicaciones en concreto, y era Miguel Prieto quien llevaba a cabo este trabajo, contándome como su asistente. Yo estaba recién llegado a México, y entre mis gustos destacaban la tipografía y las letras en general, y bien, dándole cauce a estas simpatías, comencé a trabajar con Prieto que era un excelente tipógrafo y bajo su jefatura aprendí mucho. En aquel entonces no había escuelas y el término "diseño gráfico" prácticamente no era empleado, Miguel Prieto era más conocido —reitero— bajo el nombre de "Tipógrafo", pero contaba con una trayectoria que ahora cualquiera consideraría como la de un diseñador.

Trabajamos durante un buen número de años en el INBA y en esa época Miguel Prieto también me tomó como su asistente para trabajar haciendo el suplemento "México en la cultura" del periódico *Novedades*, en donde él fue director artístico... en realidad, estos dos puntos, el INBA y "México en la cultura" fueron mi escuela. Los años de los que estoy hablando son entre enero del '50 en el INBA y mayo del '53 en *Novedades*.

—¿Cuáles han sido sus principales influencias?

La época en la que yo comencé a trabajar mucho fue aquella en la cual, como ya mencioné, el diseño gráfico no estaba valorado, salvo por algunas escasas personas que le daban importancia, y no existían en ese momento profesionistas que se dedicaran por completo a él; algunos, además de su trabajo, hacían diseño —los más, arquitectos o pintores— e inclusive yo desde aquel entonces hago pintura, (por supuesto, siempre dividiendo las áreas,

jamás me he considerado un pintor que diseñe, o un diseñador que pinte), pero en general el diseño gráfico como tal, no existía. Por lo tanto, en ese momento era difícil tener influencias, yo sólo tuve una, la definitiva y maravillosa de Miguel Prieto. Como yo me he manejado desde siempre dentro del terreno del diseño gráfico cultural, las revistas comunes de esa época, los anuarios y los directorios de publicidad no me parecían aplicables al nivel de diseño que yo buscaba y necesitaba que era aquel en el que se lograba la economía de medios y con la rapidez, también la calidad... por otro lado puedo decir que mis influencias fueron siempre atenerme a estas normas que quizá para muchos no eran muy accesibles o demasiado brillantes, pero que, bueno, a mí me permitieron trabajar con soltura.

—¿Cómo fue que llegó a la Imprenta Madero?

Luego de que Miguel Prieto renunció a la oficina del INBA, el nuevo director del instituto, Andrés Iduarte, me propuso que me quedara como jefe de las publicaciones... en realidad él no tenía gente de dónde escoger, porque, como mencioné, en ese entonces el medio gráfico era un tanto limitado en cuanto a todo, de tal forma que este no era un cargo que me enloqueciera a pesar que yo era bastante joven en esa época —tenía como 23 años— pero así fue, y al comisionarme como director, me quedé en el INBA un par de años más. En aquel entonces había un grupo de amigos míos que estaban formando la imprenta y comencé a trabajar con ellos escogiendo la tipografía que poco a poco fueron comprando con el fin de darle calidad al diseño que comenzaron a producir ahí, así fuimos creciendo juntos, y poco a poco fui incorporándome a la planta de trabajo de Imprenta Madero, hasta que entré de lleno en 1954, más o menos, y hasta 1984, año en el que salí.

—¿Cómo se fueron dando sus contactos con cartel cinematográfico ya dentro de Imprenta Madero, y en su carrera en general?

Entre el INBA e Imprenta Madero hubo un lapso de tiempo, corto, en el cual me dediqué a hacer diseño para la Universidad —estuve ahí un año antes de que las instalaciones se cambiaran a Ciudad Universitaria— en ese entonces el área que tenía que ver con el diseño la dirigía Jaime García Antúñez, y fue bajo su cargo que empecé a tener mucho contacto con cartel en general, y sobre todo con cartel de teatro que era impulsado en el CUT.

Posteriormente vino el acercamiento a los carteles de películas que tenían que ver directamente con los cineclubes de la UNAM. Eran dos, el "cine debate popular" y el "cineclub de la Casa del Lago", fue ahí, en los cineclubes, que comencé a hacerme de una técnica y un estilo para el cartel, empecé a utilizar la fotografía en alto contraste, las viñetas antiguas — el grabado de estas viñetas es algo que me gusta mucho— y la tipografía; ya después empecé propiamente a hacer carteles para películas que estaban por estrenarse, fue el caso de la cinta *Tiempo de morir*, (Arturo Ripstein, 1965) para la cual también hice los títulos que aparecían en pantalla. Hice títulos para varias películas, recuerdo entre otras *Nazarín*, y *Torero*, y a partir de que comenzó a trabajar la generación de directores mexicanos destacables que

se dio en los sesenta, fue que me empezaron a pedir de forma ya más continua el diseño de ellos (de los títulos) y de los carteles.

En ese momento, mientras el maestro Rojo habla, observo que comienza a buscar dentro del libro de "El Cartel Cinematográfico Mexicano" el de *Tiempo de morir*, uno de los primeros que produjo hace ya muchos años; finalmente lo encuentra y me lo muestra a fin de que yo pueda apreciar el inicio de ese estilo gráfico para hacer cartel del que él me habla. Al bajar la vista hacia la parte en la que debería aparecer el crédito del diseñador advierto la palabra "anónimo", y eso me lleva a preguntarle el porqué de la decisión de no firmar su trabajo, a lo que él me responde: "en ese tiempo yo no me preocupaba por firmar o no los carteles".

—¿Motivado esto por qué?

Pues porque siempre he utilizado para diseñar mis carteles elementos ya existentes, empezando por la tipografía, si yo utilizo "Bodoni" me siento con la frustración de no haber colocado el crédito de su creador ahí, en ese lugar...

A lo largo del tiempo hice también *Press Book* para muchas gentes... recuerdo uno diseñado para *Tarahumara* de Luis Alcoriza. Todos los trabajos de diseño cinematográfico, y de diseño en general que hice, eran cosas muy improvisadas, hechas todas con la premisa del consabido "es para mañana", o sea, no tenían un desarrollo de interés (risas).

—¿Cómo le fue encomendado el cartel de María de mi corazón?

Bueno, en realidad yo me fui apartando un poco del cartel en general a medida que fueron llegando a Imprenta Madero gentes como Bernardo Recamier, Rafael López Castro y Germán Montalvo, jóvenes en los que yo vi un gusto especial por el cartel y una gran calidad para producirlo, de manera que fui dejando que ellos los hicieran conforme llegaban los encargos a Imprenta Madero, y yo me aparté mucho de él y me dediqué más a diseñar entre otras cosas portadas de libros, (que para mí son como pequeños carteles), con las que me sentía más a gusto y ocasionalmente continué haciendo algún cartel sólo bajo el encargo de un amigo que me lo pidiera.

En realidad, *María de mi corazón* vino porque Manuel Barbachano Ponce (con quien yo ya había trabajado antes haciendo el cartel de *Nazarín* y otros muchos) me pidió los títulos de presentación para su película, con la cual estaba sumamente entusiasmado, ya que le significaba retomar la producción de un *film*, terreno que por aquellos años en México era un verdadero desastre, debido en gran medida a la poca calidad de las producciones realizadas, y la idea de hacer una película con guión de Gabriel García Márquez y la dirección de Jaime Humberto Hermosillo lo ponía muy contento. En fin, Barbachano me pidió los títulos —creo que Jaime Humberto también pidió que fuera yo quien los diseñara— y me avoqué a la tarea de producir estos dibujos en los cuales trato de recrear la atmósfera presente en la

película: el conejo, el sombrero, en fin, todo este ambiente que tiene que ver con la magia y con la cárcel, como son la llave, la jaula, etc. La idea era también representar a este sanatorio un poco carcelario al que irá a dar la protagonista, y a partir de lo que hice para los títulos de presentación fue que le pedí a Germán que hiciéramos juntos el cartel en cuanto llegó su encargo. Considero que el cartel es más de Germán que mío.

—¿Hubo alguna metodología específica que se utilizó para desarrollar este cartel?

No. Yo desde siempre he tenido una sola metodología, y es que el cartel sea eficaz, legible y claro. Que resulte llegar mediante su mensaje implícito al mayor número de gente, es decir, que sí se note que el diseñador está detrás del cartel y que este abarque, ya convenientemente terminado, los elementos que le hagan falta para enviar con claridad su anuncio.

—En el caso del cartelismo cinematográfico mexicano, de acuerdo a lo que he investigado, hubo un cambio específico, muy especial en cuanto a su lenguaje que se dio comenzando la década de los setenta. A partir de entonces y hasta ahora, los carteles de cine se producen mediante una forma de hacer diseño más personal, ya no más ocupando, como en todos los anteriores a esta década, la fotografía del actor o actriz estelar, ya no repujándolos de tipografía hasta en el último espacio libre dentro del formato, etc. En su lugar, la hechura del cartel posee desde esos años, una imagen más específica, más sintética, (por supuesto, y aunque me supongo que esto ya va implícito en la pregunta, conviene aclarar que me refiero exclusivamente a los carteles de cine que se producen para publicitar películas que podemos conjuntar dentro del grupo de producciones más propositivas o menos convencionales de cuantas se hacen en nuestro país). Tomando en cuenta los puntos que le cité ¿usted a qué atribuye ese cambio en el cartelismo tradicional, esa ruptura que se da en los setentas?

Yo lo atribuiría a dos cosas: en primer lugar a que en ese momento llegó una generación de directores que querían tener una imagen distinta para la publicidad de sus películas, puesto que además las suyas eran diferentes al resto de las producciones mexicanas tradicionales, me refiero a esta generación en la que salió Felipe Cazals, Jorge Fons, etc., ellos tenían una formación y hacían un tipo de cine diferente al que el grueso de los directores hacían. Ese gusto especial y esa preparación cinematográfica de la que hablo, la manifestaban estos cineastas no sólo en sus películas, sino también en la intención de dar a los carteles que pedían para ellas una imagen diferente. Todo esto coincidió con que también empezaba una generación de diseñadores gráficos, que se conjugaron para dar esta nueva línea a la producción cartelística mexicana.

—¿Además de todos los que ya ha realizado, mantiene usted actualmente contacto cercano con el cartel cinematográfico?

No. En general yo no he tenido a lo largo de mi carrera mucha relación con el cartel.

—¿Hacia dónde cree usted que va el diseño gráfico nacional?

Necesitaría ser adivino o profeta para saberlo... Yo creo que va muy bien y que cuantas más gentes haya en el ambiente gráfico nacional este irá mejor. A partir de los años setenta se abrieron en este país muchas escuelas de diseño gráfico, y, además de que ingresaron a ellas muchos estudiantes de valía, el contacto directo con la academia ha enriquecido de manera indudable al diseño. La relación más profesional que establecen los estudiantes con él seguramente continuará produciendo un mejor nivel de este en nuestro país a futuro. Un diseño más propio, más rico.

—Actualmente, ¿cuáles son sus proyectos?

Yo trabajo tranquilo y más a gusto pintando en mi casa, que teniendo la relación con el diseño que siempre es más compleja y agotadora. Por ese motivo es que ahora me dedicaré más a la pintura, no obstante que para mí ambas son áreas del mismo nivel e interés, unidas y opuestas al mismo tiempo. Simplemente ahora es por cuestiones físicas que creo que ganará la pintura... O perderá el diseño (risas).

MARÍA DE MI CORAZÓN.

Al presentar al Sr. Rojo este cartel, quien tenía años de no verlo, sus comentarios fueron los siguientes: "Bien, efectivamente yo nunca vuelvo a ver las cosas que he diseñado, sinceramente mi sistema de evaluación del trabajo que hago se refiere exclusivamente al momento en que estoy creando; pienso que lo que ya quedó atrás no es modificable. Si he de dar mi opinión sobre este cartel, puedo decirte que lo que más me gusta de él, sinceramente, es que sea de Germán Montalvo". El cartel de *María de mi corazón* fue realizado en 1979, e impreso en Imprenta Madero. Su medidas finales son de 90 x 65 cms.

Existe un dato alterno que se dio durante mi conversación con el Sr. Rojo y es que en el momento en el que le pedí que me expresara lo que



para él era un cartel, se limitó a hacer de mi conocimiento su incapacidad para establecer conceptos inmediatos sobre un tema que respeta tanto, de tal forma que amablemente me remitió al catálogo que editó *Trama Visual* y la UAM para conmemorar la primera bienal internacional del cartel en México realizada por el grupo Icograda, de ahí que para todos aquellos interesados en el dato preciso de lo que es para Vicente Rojo un cartel, extraigo de sus páginas su concepción personal, incluida dentro de las del jurado de dicho evento, conformado todo él por diseñadores de sobrado prestigio, quienes, como el Sr. Rojo, tuvieron — imagino— suficiente tiempo para pulir su apreciación personal sobre el cartel a fin de que esta pudiera ser escrita. A la letra, Vicente Rojo dice: "Cartel, 1: Es como el vuelo de un ángel; 2: con un leve toque demoníaco".

Conclusiones

La producción cartelística cinematográfica que varios diseñadores realizaron en México durante la década de los setenta y algunos más, como en el caso específico de Rafael López Castro, abarcando la primera mitad de los ochentas, ha resultado, con el devenir de los años, ser piedra angular para el desarrollo cartelístico que, en cuanto a cine, han producido nuevos creadores, diseñadores jóvenes, en nuestro país.

Baste para comprobar esta afirmación echar un rápido vistazo a cuanto cartel del subjetiva, pero cómodamente denominado "cine de interés", ha sido realizado en México de 1986 a la fecha. Si bien es cierto que no todos reúnen cualidades y características que los hagan formar parte del grupo cartelístico de calidad al que nos estamos refiriendo —dejando de paso asentada la ya conocida frase de "no siempre la mejor película posee el mejor cartel" o, en su caso contrario, y sin otra ambición que dejar este punto lo más claro posible: "el cartel no hace la película"— cabe destacar que una gran mayoría de ellos, contienen dentro del lenguaje gráfico que se ha ocupado para su concreción, ese toque especial, esa síntesis a la que

tan bien ha hecho referencia Germán Montalvo, esa habilidad para resumir de forma elegante y en la mayoría de los casos, austera, un mensaje que pretende ser concreto, directo y hasta a veces, divertido. Todas ellas son las características con las que los talentosos diseñadores que hicieron cartel cinematográfico en los setentas, dotaron a sus obras quizá por primera vez, sin dejar de lado ni negar la importantísima influencia que estos recibieron a su vez de los carteles cinematográficos producidos durante la vieja escuela, desde los años treinta hasta fines de los sesenta.

Así pues, todas estas características que en conjunto lograron construir la base sobre la cual se cimentó la expresión personal, fundamental en la resolución de todos esos trabajos, se han convertido en la actualidad en nueva influencia para los carteles cinematográficos que han sido desarrollados más recientemente. En alguna ocasión, durante los meses en que dediqué parte de esta investigación a buscar dentro del acervo cartelístico –amplísimo– que posee en sus instalaciones de San Ildefonso la Filmoteca de la UNAM, recuerdo haber localizado un cartel original de la cinta *Las ficheras*, y cual no sería mi sorpresa al comprobar que su resolución era prácticamente idéntica a la lograda por otro cartel cinematográfico realizado para publicitar otra conocida película mexicana: *Intimidad* de Dana Rotberg. Ambos carteles emplean como tema gráfico central, aunque sirviéndose de distintos estilos pictográficos, las piernas abiertas de una mujer sobre cuyo pubis se

puede apreciar, en el lugar en el que todos esperaríamos ver lo que *todos esperaríamos ver*, una flor. Esto viene a colación no por otra cosa que por dejar en claro el papel fundamental que ha desempeñado para el desarrollo del cartelismo nacional, el continuo ir y venir de las propuestas gráficas siempre empleadas en distintas formas y conglomeradas dentro de distintos marcos sociales y realidades nacionales distintas. No creo estar exagerando si afirmo, contundentemente, que todos los carteles que aquí se han recopilado para la observación crítica por parte de sus propios creadores, serán sumamente valorados en algunos años más, ya no solamente por su indudable valor gráfico (que ya de por sí los hace suficientemente importantes) sino porque, de una u otra forma, el contexto histórico dentro del cual fueron creados, esto es, el momento social y político que vivía el país en los años en que estos carteles fueron producidos, quedó impreso en alguna parte de su diseño. Como toda obra artística, los carteles también reflejan, en alguna medida que varía de acuerdo al tipo de ellos de que se trate, el marco cultural dentro del cual fueron hechos, y esto agrega a su valor pictográfico el de pequeños sucesos que, junto con las películas a las cuales publicitaron, dan una idea, o contribuyen a respaldar alguna afirmación en el sentido de la importancia que tuvo el momento histórico que les dio cabida.

A menudo, el lenguaje artístico, cambia y se metamorfosea, se adapta o se revela en la medida en que las posibilidades o las

convicciones del artista que lo forja se minimizan o se agigantan. Hablar del mensaje o significado —si es que lo tienen— de cualquier obra artística puede resultar una tarea satisfactoria o, en no pocos casos, puede devenir en un acto complicado, contradictorio y, hasta a veces, insustancial; ello motivado no por otra cosa que por el acercamiento obvio que tenemos, cada vez que nos avocamos a la traducción del arte para nuestro mundo cotidiano, al terreno de lo subjetivo. La importancia de haber hecho hablar sobre sí mismos y sobre su propia obra a los cartelistas que han desfilado por estas páginas obedece a un fin que, quizá a primera vista pueda parecer poco académico o banal, pero que para mí resulta de un valor que posee un gran significado: Se ha tratado, a través de lo que han expresado con sus conceptos, de otorgarles voz, ya no sólo la gráfica sobre la cual se manejan a su antojo, y con la libertad que sólo da el talento, sino "voz escrita", clara y concisa, sobre la cual ellos han podido construir, desglosar o acotar hacia cualquier punto que tenga que ver con el quehacer personal que han vuelto su modo de vida. Considero que en este hecho concreto hemos podido encontrarnos con un nuevo punto de vista sobre la vida cartelística que tiene nuestro país, y sobre el cual quedaron, aunque de manera dispareja, por que quienes las configuraron no son otra cosa que individuos con distintos modos de pensar, algunas ideas claves que unifican el estilo, la posición y el valor que para cada uno de ellos tiene el cartel cinematográfico mexicano.

Entre algunas de estas ideas claves a las cuales me refería, una que ha sido la constante a lo largo de este trabajo es aquella que deja establecida la siguiente afirmación: los cartelistas que aquí han sido entrevistados no ocupan, a la hora de conceptualizar sus carteles, ningún tipo de metodología *académica*, en el sentido estricto que las palabras conllevan; su labor metodológica se limita, en todo caso, a obtener, de forma en la cual las jerarquías tienen el significado que cada uno de los cartelistas le da de manera personal, los puntos claves de información que requieren para darle, sobre su propia consideración, cauce a su trabajo. Por supuesto que esto no es terrible, ni nos acerca al terreno oscuro del "antiacademicismo", sino que, al contrario, contribuye a crearnos una novedosa idea sobre la forma en que un profesional es capaz de solucionar su trabajo y acercarse, o de plano llegar, en no pocos casos, a la plena realización de una obra artística —en este caso, un cartel— que cumpla con los requisitos justos que todo trabajo logrado debe poseer (gusto, mensaje inteligencia, limpieza, legibilidad, persistencia en la memoria del receptor, funcionalidad, etc.)

Conviene dejarlo claro, los profesionales que aquí han sido entrevistados no ocupan metodologías académicas rígidas o establecidas, pero eso no quiere decir que no lleven algún tipo de método o de estructura de trabajo para realizar su labor, sino que su estilo para crear se sirve más de las libertades y de la cultura personal que cada uno de ellos ha ido construyendo a lo largo de su vida para

lograr el mismo fin que cualquier estudiante, maestro o profesional del arte gráfico podrá lograr si se sirve de un método preestablecido para cubrir el mismo punto: la creación en base a una consecución lógica de puntos básicos.

Bibliografía

- * García Tsao, Leonardo, *Cómo acercarse al cine*, Limusa, México, 1989.
- * Gubern, Román, *Historia del cine*, Vol. I y II, Lumen, 1979.
- * Rosales Camacho, Luis, *et. al.*, *Diccionario Enciclopédico Ilustrado*, Selecciones del Reader's Digest, México, 1985.
- * Sadoul, Georges, *Historia del Cine Mundial*, Siglo XXI, México, 1980.
- * Varios autores, *Variety-film reviews*, Vol. XIII, 1971-1974, Garland Publishing, EU, 1983.
- *Bautista, Antonio, *Una década sin Hitchcock*, Ed. Cineteca Nacional, México, 1990.
- * García Riera, Emilio, *Historia del Cine Mexicano*, SEP, México, 1986.
- * De los Reyes, Aurelio, *Cine y Sociedad en México, 1896-1930. Vivir de sueños*, Vol. I (1896-1920), UNAM, México, 1983.
- * Carro, Nelson, *El cine de luchadores*, Colección Filmografía Nacional, Filmoteca UNAM, México, 1984.
- * Revista *DICINE*, Números 33, 37 y 39, marzo y noviembre de 1990, mayo de 1991, México.

* Lang, John, *Haga ud. mismo su diseño gráfico*, Hermann Blume, España, 1989.

* Barnicoat, John, *Los carteles, su historia y su lenguaje*, Gustavo Gili, Barcelona, España, 1976.

* Fanelli, Giovanni, *El diseño Art Nouveau*, Gustavo Gili, Barcelona, España, 1982.

* Romandía, Cristina, *et. al. El Cartel Cinematográfico Mexicano*, Cineteca Nacional, México, 1987.

* Amador, María Luisa, Jorge Ayala Blanco, *Cartelera Cinematográfica 1930--1939*, Filmoteca de la UNAM, México, 1980.

* Periódico *El Universal*, 29 de octubre de 1984, México.