

00466
8



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

**FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES
DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO**

***EL CINE MEXICANO DE FIN DE SIGLO:
UNA BÚSQUEDA DE ALTERNATIVAS
(Análisis temático de Óperas primas producidas
por IMCINE de 1990 a 1997)***

T E S I S

QUE PARA OPTAR AL GRADO DE

MAESTRA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACION

P R E S E N T A:

ALMA DELIA ZAMORANO ROJAS

ASESOR: MAESTRO CARLOS VEGA ESCALANTE

MEXICO, D. F.

284925

2000



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.

AGRADECIMIENTOS

Investigar hace grande al espíritu del hombre. Así reza una frase que de ser cierta haría del alma de muchas personas fortalezas inquebrantables, engrandecidas por los horizontes inimaginables del conocimiento, sin embargo, para alcanzar ese anhelo de expandir ambiciones y de buscar respuestas a preguntas que aparecen casi imperceptiblemente es necesario sufrir tropiezos y evadir obstáculos que pareciera están ahí esperando para ser vencidos.

Esta investigación ha tenido muchos de esos que llamamos retos, pues plantear un objeto de estudio como el cine siempre representa un oasis en el desierto, cuyos caminos se rasgan como brazos abiertos a quien desee recorrerlos, con la promesa de que lo aportado en este campo será siempre innovador, pero con la desventura de su difícil acceso, pues el cine es ese invento al que se le ha denominado y confundido con muchos conceptos: magia, arte, industria, divertimento, evasión, medio de comunicación y gran negocio, por ello mismo, en su diversidad se ha extraviado, perdiendo también a varios de sus investigadores. De él se ha escrito mucho, pero aún faltan tantos senderos que recorrer, que se consolida día con día como ese oasis que ofrece expediciones con travesías inauditas.

Así es como se realizó este trabajo como un éxodo que a su paso encontró nuevas rutas y que requirió reformular una y otra vez los planteamientos teóricos, históricos, metodológicos, lo que a mi parecer ha permitido enriquecerlo hasta lograr desarrollar exhaustivamente una sola vía del universo inhóspito que es el cine.

Es pues necesario nombrar y reconocer el trabajo de quienes de una u otra forma han colaborado en el largo trayecto de esta investigación. Bien se podría decir que agradezco a todas y cada una de las personas e instituciones quienes saben han estado presentes en esta búsqueda de respuestas.

En primera instancia al Instituto Mexicano de Cinematografía, quien a través de su departamento de Relaciones Públicas y Prensa me permitió arrancarle el secreto a los filmes, pues en sus salas me fueron proyectadas las cintas que hablarían posteriormente en el análisis. Asimismo me fueron facilitados datos, cifras, curriculums de directores, críticas periodísticas, publicaciones y mucho del material revisado para esta investigación.

Por otra parte es necesario reconocer sobre todo y ante todo el papel de la Universidad Nacional Autónoma de México, quien a través de sus estudios de Posgrado (tanto en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales como en la Facultad de Filosofía y Letras) me ha permitido ensanchar esos horizontes y tener siempre presente la pesquisa y la búsqueda de nuevos retos. Además de sus invaluable aportaciones en el ámbito del conocimiento en general con sus bibliotecas, archivos, hemerotecas y acervos filmicos.

Otra institución a quien es importante mencionar es el Consejo Nacional de Ciencia Tecnología, quien tuvo a bien apoyarme económicamente, gracias a lo cual se encararon muchos de los problemas con los que se enfrenta un trabajo de posgrado.

En el plano personal, hay tantas personas a quien mencionar que siempre faltan las palabras para agradecer a todas y cada una de ellas su aportación a esta investigación. Por ello, en primer lugar deseo corresponder a todos y cada uno de mis profesores, quienes ofrecieron los conocimientos necesarios para confrontar las dificultades del presente análisis y se preocuparon por el seguimiento del mismo. Cabe mencionar aquí al doctor Aurelio de los Reyes, quien siempre fue esa inspiración para indagar sobre el cine mexicano, así como a los profesores que me fueron asignados como sinodales, maestra Virgina López Villegas, doctora Rocío Amador Bautista y maestro Vicente Castellanos Cerda, quienes aconsejaron y guiaron la búsqueda para llegar al camino correcto.

De la misma forma quiero reconocer la asistencia siempre invaluable del profesor Federico Dávalos Orozco, quien persistentemente será un ejemplo de eso que llamamos investigador, pues sabe donde está exactamente cada documento, cada libro, cada cuadro, prácticamente conoce el oficio de indagar. Gracias por la ayuda en todos los ámbitos para la realización de este estudio.

Asimismo agradezco especialmente al asesor de esta investigación maestro Carlos Vega Escalante por la ayuda y orientación en los tropiezos y desventuras de este trabajo, pues gracias a sus comentarios y a su lectura esta investigación llegó finalmente a cumplir con sus objetivos. Gracias por su tiempo y por compartir esa pasión por este universo de conocimientos que es el cine.

Otro agradecimiento imperioso es sin lugar a dudas para todos aquellos amigos y compañeros, que bien saben quienes son, los cuales se han preocupado por cada problema, por cada caída y cada descalabro dentro de este estudio. De la misma forma deseo manifestar mi gratitud a mis alumnos, quienes me impulsaron con sus ánimos y alientos cuando el camino se extraviaba.

Finalmente es necesario distinguir la labor de quien siempre se ha preocupado por ese oasis en medio del desierto y que desde años atrás suministró la dosis suficiente de curiosidad para investigar el cine, el doctor Francisco Peredo Castro, quien prácticamente me ha acompañado por los senderos de este estudio y del precedente. Gracias Francisco por revisar, orientar, sugerir, guiar e incluso regañar, pero sobre todo por ayudarme para que este sueño de la Maestría se hiciera posible, justo con lo que yo quería estudiar. Gracias, muchísimas gracias.

Por último quiero reconocer el amor, la comprensión y el cariño de quienes siempre están ahí, de día y de noche no importa la hora ni el lugar, siempre esperando que el tiempo me permita estar un poco más con ellas, expreso mi profunda gratitud a mi familia, especialmente a “las mujercitas”, mis hermanas, Norma, Blanca, Miriam y Diana, quienes son el sostén de todo lo que hago. Gracias también a Hectorín que ha estado ahí invariablemente puntual para hacerme olvidar por un minuto los problemas que conlleva un trabajo tan amplio y exhaustivo como lo es la investigación, y finalmente mi agradecimiento eterno a mi mamá, Margarita Rojas Márquez, a quien dedico este trabajo porque es el motor de todo en mi vida, gracias por compartir este sueño.

Alma Delia Zamorano Rojas.
Octubre de 2000.

ÍNDICE

Introducción

i

PRIMERA PARTE. ASPECTOS TEÓRICOS E HISTÓRICOS

1. El cine: ¿Representación de la realidad?

1.1. Conceptualizaciones del cine como reflejo de la sociedad	5
1.2. El cine y sus características como industria de la cultura	7
1.2.1. Imágenes que dan la vuelta al mundo	7
1.2.2. En la búsqueda de la "cultura"	9
1.2.3. El Olimpo para los dioses	12

2. El cine como una posibilidad de historiar

2.1. El cine y la historia	19
2.2. El cine creador de la historia cotidiana	22
2.3. La historia vista por el cine	24

3. El cine en México: De su llegada a la conformación del "nuevo" cine

3.1. La integración del cine nacional: un viaje a través del tiempo	27
3.2. Conceptualizaciones de "nuevo" cine	34
3.3. Influencias cinematográficas en la producción del "nuevo" cine mexicano	37
3.3.1. Técnicas y escuela: una herencia del viejo mundo	38
El nuevo realismo cinematográfico...	
La Nueva Ola Francesa y sus resonancias...	
3.3.2. La búsqueda: una herencia del Nuevo Cine Latinoamericano	46
Una imagen recorre el mundo...	
3.4. Breve bosquejo histórico de la configuración del "nuevo" cine en México	55
3.4.1. Los cineastas de los sesenta: una generación de crisis	57
3.4.2. El grupo "Nuevo Cine"	59

3.4.3. El Concurso de Cine Experimental: por una generación cultural	62
3.4.4. Características y directores del "nuevo" cine	64
3.4.5. Los temas del "nuevo" cine	69

SEGUNDA PARTE: UN ENSAYO DE LA CINEMATOGRAFÍA ACTUAL

4. El cine mexicano de los noventa: por una industria cinematográfica de calidad	
4.1. Breve bosquejo del actual cine mexicano y su reencuentro con el público	87
4.2. La cinematografía mexicana: ¿una industria cultural en desintegración?	94
4.3. La industria del cine en México: La eterna crisis	101
El pasado reciente...	
El pasado presente...	
El papel de la normatividad...	
4.4. La esperanza del cine nacional: directores debutantes	123
5. Panorama nacional e internacional ante el fin de siglo	
Tiempo de iniciaciones: 1990	128
Los cambios de 1991	130
Un regreso al pasado: 1992	133
Añoranza por la contienda: 1993	137
La vuelta de los fantasmas: 1994	140
Una etapa polémica: 1995	143
Poder vs. poder: 1996	146
Mundo global de 1997	149
6. Hacia una perspectiva de la temática en el cine mexicano de los noventa	
De ciencia ficción	161
Cine dentro del cine	179
Viajes de búsqueda	207
Prófugos, aventuras y marginación: facetas de la ciudad	241
De amores y añoranzas	279
Lo cotidiano y su cotidianeidad	319
A manera de Epílogo	365

TERCERA PARTE. APÉNDICE

Anexo I. La industria cinematográfica actual	387
Cuadro 1. Películas mexicanas de largometraje producidas en el decenio de los ochenta	389
Cuadro 2. Películas mexicanas de largometraje producidas en el decenio de los noventa	389
Cuadro 3. Películas mexicanas estrenadas en los cines del Distrito Federal por compañías distribuidoras (1984-1991)	390
Cuadro 4. Espectadores en la República Mexicana (1984-1989)	390
Cuadro 5. Relación del poder adquisitivo, salario mínimo/precio de admisión en los cines de la República Mexicana	391
Cuadro 6. Películas mexicanas estrenadas en los cines del Distrito Federal por compañía distribuidora (1992-1996)	391
Cuadro 7. Estrenos en la Ciudad de México por nacionalidad (1993-1997)	392
Cuadro 8. Películas estrenadas en los cines de la Ciudad de México por compañías distribuidoras	393
Cuadro 9. Espectadores en la República Mexicana (1992-1997)	394
Cuadro 10. Salas cinematográficas en la República Mexicana (1993-1997)	394
Cuadro 11. Número de espectadores en los cines del Distrito Federal y área metropolitana (1993-1997)	394
Anexo II. Debut de directores cinematográficos en IMCINE (Largometraje)	395
Anexo III. Directores cinematográficos debutantes (1990-1997). Años de producción filmica (súper 8, cortometraje, mediometraje, video, documental)	401
Anexo IV. Biofilmografía de los directores debutantes en IMCINE 1990-1997 (súper 8, cortometraje, mediometraje, video, documental, ópera prima)	405
Anexo V. Óperas primas y años de producción	415
Anexo VI. Óperas primas y sus realizadores	419
Anexo VII. Directores cinematográficos (orden alfabético)	423
Anexo VIII. Óperas primas (orden alfabético)	427
Anexo IX. Óperas primas de largometraje en IMCINE 1990-1997 (Ficha técnica y sinopsis argumental)	431
<i>Sólo con tu pareja</i> (1990)	433

<i>La mujer de Benjamin</i> (1990)	434
<i>La leyenda de una máscara</i> (1990)	434
<i>Los pasos de Ana</i> (1990)	435
<i>Lola</i> (1990)	436
<i>Retorno a Aztlán</i> (1990)	437
<i>Pueblo de madera</i> (1990)	437
<i>Cabeza de Vaca</i> (1990)	438
<i>Mi querido Tom Mix</i> (1990)	439
<i>Lolo</i> (1991)	440
<i>Cronos</i> (1991)	441
<i>Gertrudis</i> (1991)	441
<i>Un año perdido</i> (1992)	442
<i>Dama de noche</i> (1992)	443
<i>La línea</i> (1992)	444
<i>En medio de la nada</i> (1992)	444
<i>Novia que te vea</i> (1992)	445
<i>La orilla de la tierra</i> (1993)	446
<i>Dos crímenes</i> (1993)	447
<i>Hasta morir</i> (1993)	447
<i>En el aire</i> (1993)	448
<i>En el paraíso no existe el dolor</i> (1993)	449
<i>En cualquier parte fuera del mundo</i> (1993)	449
<i>Un hilito de sangre</i> (1994)	450
<i>Luces de la noche</i> (1994)	451
<i>Bajo California. El límite del tiempo</i> (1995)	452
<i>Por si no te vuelvo a ver</i> (1997)	452
<i>¿Quién diablos es Juliette?</i> (1997)	453
<i>Santitos</i> (1997)	454
Fuentes de la Investigación	455
A. Filmografía	457
B. Hemerografía	459
C. Bibliografía	460

INTRODUCCIÓN

Fin de siglo, consumación del milenio. Flotan en el aire esencias de formas consumadas, evocadoras, quizá lacerantes por una centuria sometida por el dolor y la aflicción. Dos contiendas mundiales, un holocausto insólito y con él, la entrada a la era nuclear en donde decenas de miles de personas se evaporan del mundo en segundos. Florestas degradadas, hambre, pobreza, desolación, guerras intestinas, submarinos por debajo del Polo Norte, satélites artificiales y vehículos cósmicos, mujeres vestidas de hombres y hombres vestidos de mujeres, cambio de sexo como de prendas de vestir, cirugías fantásticas, métodos anticonceptivos, videoteléfonos, combate letal contra el SIDA, el colesterol y el cáncer, cigarrillos sin nicotina, café sin cafeína, hornos de microondas, internet, adoración al cuerpo y sicoanálisis del músculo, inauguración de gimnasios en todo el planeta, mientras el consumo de drogas se incrementa hasta que las contiendas de cárteles alcanzan proporciones de guerra civil. Acontecimientos que resumen un siglo, el cual miramos desde la lucerna de nuestros recuerdos que es de muchas formas, síntesis del futuro.

Pues esta conclusión del milenio también es símbolo de coexistencias, de descubrimientos, de valores, de caminos paralelos que generan ciertas esperanzas y producen los endeble anhelos con que acabará, seguramente, el letargo de una época de transistores, teléfonos, módems, celulares, computadoras, condones, SIDA y túneles factibles bajo el Canal de la Mancha. Así, la

hechicera reminiscencia proyecta hacia la posterioridad su ánimo milenarista y apocalíptico apoyada en "los signos de los tiempos", sin embargo, la ojeada hacia el futuro por alguna extraña razón siempre remite al pasado.

Al menos así lo demuestra esa pasión gótica por el movimiento que hace un siglo dio origen al cine, esa intimidad que se inicia cuando la luz se apaga y que hoy continúa en ilimitadas pantallas sobre las que se posan millones de ojos en busca de imágenes y movimientos, mostrándonos una y otra vez cromos multicolores que ocultan cosmos inéditos y que evidencian una vez más lo falaz de las apariencias.

Sin embargo ¿cómo inicia esta historia de luz y sombras? La leyenda comienza con los espectadores aterrorizados en fuga de un salón en París porque la locomotora de los hermanos Augusto y Louis Lumière se les venía encima en imágenes jamás vistas que taladraban la oscuridad en el invisible momento del nacimiento del cine, y que aún en la actualidad entrañan un gran enigma, pues el cine es esa magia, esa ciencia, esa ilusión que ha acompañado al hombre durante los últimos cien años de su vida, porque nadie en el planeta ha dejado de ir o de saber qué es.

Por eso echarle un vistazo hoy después de un siglo no conoce estupor ni asombro, los ojos del mañana nos observan todos los días desde la videocasetera, las antenas parabólicas, la televisión directa al hogar, la televisión de alta definición, el teléfono celular, los satélites de comunicaciones, el cd-rom, la realidad virtual, el fax, los videojuegos, los ordenadores, los radiolocalizadores, las computadoras y los hornos de microondas, aparatos de uso diario que le permiten al hombre ver más allá y convertirse en testigo de una realidad que cambia con una rapidez nunca antes imaginada, que viaja en fibras ópticas que permiten conducir 300 mil llamadas telefónicas coincidentemente, vincular computadoras a través de módems, o subir al internet con acceso a bancos de datos y sucesos cotidianos, que se puede utilizar tanto para conocer lo que sucede en el mundo, como para enviar un mensaje por el correo electrónico a uno de los millones de usuarios con una celeridad que los obreros que salían de la fábrica en las películas de los Lumière jamás imaginaron.

Tampoco George Méliès, quien con su hechizo fue el primer hombre que nos llevó a la luna

y la hizo sollozar, podría creer que los norteamericanos serían los primeros en tocar la superficie lunar, que la sonda espacial Galileo llegó a Júpiter, el planeta más grande del sistema solar, y que el telescopio Hubble llevó nuestras miradas a los astros de la Galaxia Aguila, a siete mil años luz de nuestro planeta, donde ahora los mortales observan cien años adelante.

Sin embargo y a pesar de toda esta tecnología, los hombres y mujeres en todo el orbe mantienen la usanza centenaria de introducirse a esa intimidad que se inicia cuando se apaga la luz para soñar despiertos con miles de imágenes que a 24 cuadros por segundo cobran vida, y nos hacen soñar, y nos cuentan historias que sólo en el cine pueden ser admiradas. Después de que el individuo de principios de siglo, maravillado ante el progreso que vivía, se imaginaba lo ilusorio de los relatos que Julio Verne narraba, casi al mismo tiempo que un haz de luz arrojaba sobre un blanco lienzo las imágenes que no por ser cotidianas dejaban de ser allí absolutamente extraordinarias, porque, siendo tan sólo imágenes fotográficas, daban la ilusión de la vida. Esa era la maravilla. El cinematógrafo que pronto reduciría su nombre a cinema o cine, vencía la muerte, es decir, recuperaba el tiempo pasado.

Es así que nos podemos interrogar después de cien años de vida pública reconocida ¿quién no se ha maravillado ante este genial invento que hace desfilar ante nuestros ojos imágenes para hacernos soñar, reír, amar y olvidarnos de cualquier problema?.

Parecería que ninguna, ya que millones de hombres de la actual generación y de las anteriores han visto en los seres del cine partes sustanciales de la familia, puesto que se ha convivido con entes de luz y sombra o de colores que nos ha dado la gran pantalla multiplicadora de fantasmas vivientes, de modo que, como en ninguna otra época, los dioses, los nuestros, los de este siglo, han estado entre nosotros, pues gracias al invento del cine la expiración ha dejado de ser absoluta quizá previendo el endiosamiento de estos seres que poblaron las pantallas y al mundo entero eternizándose, y como ya somos del siglo del cine, nos hemos acostumbrado a ver esos espectros vivos, esos ayeres hechos presente.

Aquí cabría preguntarse ¿cuál es el siglo XX del cine mexicano? ¿qué temas aborda el cine mexicano de hoy? ¿cuál es en nuestros días la locomotora que avanza cien años después sobre la

mexicano de hoy? ¿cuál es en nuestros días la locomotora que avanza cien años después sobre la pantalla en el cine nacional?.

A raíz de estos cuestionamientos surge el presente trabajo en donde el cine se constituye en un objeto de investigación multidisciplinario que puede ser analizado con numerosos enfoques: político, económico, sociológico, historiográfico por ser un espectáculo masivo que refleja con claridad los problemas de una sociedad. Por ello, el cine en México y sobre todo el cine mexicano es un terreno inexplorado y cualquiera puede ser pionero de un estudio novedoso, pues escasean los análisis globales, y abordar el cine de un período es un reto metodológico, por el cúmulo de información por un lado, y por la escasez por el otro, ya que casi todos los diarios poseen una sección cinematográfica, pero la información está encaminada a hablar sobre la vida de los actores y no a seguir la evolución o el proceso de la industria.

De hecho, se puede afirmar que para alcanzar su centenaria existencia el cine mexicano ha pasado por diversas etapas, incluidas las de esplendor, crisis y decadencia; también múltiples intereses lo han influido, desde la II Guerra Mundial hasta las caprichosas políticas sexenales, pasando por las graves crisis económicas. Por ello, el cine nacional se ha manifestado a lo largo de su historia como una visión de la sociedad, al abordar temas relacionados con su entorno a través de la producción cinematográfica, la cual ha representado cada una de esas etapas, pues a pesar de todos los avatares en México nunca se ha dejado de hacer buen cine.

Por ello considero necesario retomar el tema de la cinematografía mexicana actual desde el punto de vista de sus obras, pues los realizadores a través de ellas llevan a cabo búsquedas de géneros y temáticas en medio de una industria que se encuentra condicionada para la producción de películas con particulares características plásticas y narrativas (desde 1964 con el nacimiento del llamado “nuevo” cine mexicano hasta) en la actualidad.

Es de esta manera que al examinar la producción cinematográfica mexicana realizada por una generación de cineastas del México de los noventa y al relacionarlas con las condiciones materiales que las hicieron posibles, es necesario hablar de la producción social de un fenómeno cultural por demás interesante dentro del proceso de la comunicación.

También, al ser la comunicación un conjunto de ciencias multidisciplinarias para el análisis de los medios masivos de comunicación en la actualidad, el cine puede ser considerado como ese vehículo que requiere ser rescatado dentro de su concepción de “séptimo arte”, para agregar además su función creadora como germen del conocimiento, cultura y educación, en donde se refleja la sociedad; ya que la pantalla es un refugio para cientos de miles de hombres y mujeres, quienes evaden los problemas cotidianos o se hunden en la diversión eximidora de incertidumbres y pesares.

Asimismo se puede afirmar que hasta ahora hay sólo unos cuantos intentos globales por escribir la historia del cine mexicano y se hicieron hace ya mucho tiempo. Existen críticos que se consagraron en el estudio del cine armando su historia y mostrando sólo lo que ellos querían exhibir o discutir. Cuando aquí se pretende reavivar la discusión con un nuevo planteamiento, significa básicamente destacar los antecedentes y fundamentos de una historia particular del cine en un período por demás interesante en su larga trayectoria: el cine mexicano de los noventa.

Sin embargo este proyecto de investigación denominado *El cine mexicano de fin de siglo: una búsqueda de alternativas (Análisis temático de óperas primas producidas por IMCINE de 1990 a 1997)* pretende abrir una discusión, no cerrarla. Mi interés manifiesto no aspira a hacer una parte de historia de la industria cinematográfica. No pretendo una historia normativa de estilos o géneros cinematográficos, sino más bien apunta a una historia del cine escrita como la historia de sus directores y realizadores individuales, pensando la historia del cine como una historia de las películas individuales, la historia del producto en un contexto histórico por demás interesante.

De aquí que el cine mexicano actual (1990-1997) sea un campo abierto a la investigación que contribuye a hacer más fuerte y transparente el aliento creador como una herejía, sin embargo esto no es fácil, pues practicarla es fuente de una profunda y alentadora satisfacción, y ésta es mayor cuanto más auténtica es la separación o la ignorancia de los dogmas comúnmente aceptados.

En este sentido, la herejía es un riesgo por cuanto comporta el abandono de los asideros y el

rechazo de su sustitución, pues no hay vida adulta sin herejía sistemática, sin el compromiso de correr todos los riesgos. Y es por eso que esta actitud ante la vida, ante el mundo, supone una aventura y la posibilidad del fracaso. Pero es también la única verdadera oportunidad de acercarse a la verdad en cualquiera de sus aristas.

Por esta razón el presente trabajo se titula *El cine mexicano de fin de siglo: una búsqueda de alternativas (Análisis temático de óperas primas producidas por IMCINE de 1990 a 1997)*, pues toda búsqueda obliga a romper sujeciones y exige que un punto en el desarrollo no sea más que eso: un punto de partida. Es en esta medida en la que puede afirmarse que el trabajo artístico y estético es siempre una aventura, una búsqueda, y que el artista, casi automáticamente resulta condenado a la herejía, y ejemplo de ello es este cine mexicano de fin de siglo, cuyos creadores no pueden estar a la altura de la sedición, del cambio, de la búsqueda, vivir y crear penetrados por su atmósfera e impulsados en su aliento, sino se plantean su propia obra como parte de la más rica y dinámica experiencia.

Sin embargo, para poder comprender al cine es necesario retomar sus funciones en la sociedad, pues el cine nacional juega un papel fundamental, al cumplir con cinco grandes facetas: como arte; industria; creador de conocimiento y educación; vehículo de aculturación y socialización de los individuos, y como autor de una realidad social, a pesar de que ha sido marginado en su papel de medio de comunicación masivo dentro la sociedad mexicana, principalmente por el surgimiento de nuevas tecnologías, a lo cual se suma la consideración de que el cine mexicano es un objeto artesanal que vive en constante crisis, sin producciones de calidad y sin poder competir con filmografía como la producida por Hollywood.

Aunado a ello, la difusión del cine nacional es nula y la crítica cinematográfica al respecto prácticamente “no existe”, por lo que el investigador del cine mexicano en nuestro país se encuentra con la dificultad de no tener acceso al estudio del cine en general, ya que el indagador se enfrenta con varios inconvenientes, entre los que destacan: la inaccesibilidad de los materiales y las películas; la escasez de legajos, informes, registros o archivos de acceso público, y el descenso de las fuentes documentales y de información en la prensa.

Todo ello acentúa la necesidad de realizar un estudio a fondo de la cinematografía mexicana actual en sus diversos aspectos, lo cual desprenderá una búsqueda por demás interesante de la diversidad temática y de géneros surgida a lo largo del presente decenio.

¿Pero qué es esto del “nuevo” cine? ¿Existe un nuevo y un viejo cine mexicano? ¿Dónde terminaría uno y comenzaría otro? ¿En que afecta esto al cine mexicano contemporáneo? ¿Cómo es el cine nacional hoy? Quizá sean demasiadas preguntas, pero todas ellas comparten una historia que como en el cine se escribe a través del tiempo.

La narración de la conformación del llamado “nuevo” cine mexicano se inicia en los años sesenta cuando una grave crisis ataca las bases de la industria teniendo varias causales, entre las que destacan, por un lado, la repetición incansable y rutinaria de viejos tópicos que no encuentran repercusión popular; por otro, la creación de géneros fugaces y de ínfima calidad tales como el cine de espías, las ficheras, los archies y rockanroleros a la mexicana, el cine de luchadores, el cine de braceros y el género del arrabal, entre otros, que aunado a que los prestigiosos directores de antaño que no se renuevan y otros veteranos que se vuelcan a proyectos ambiciosos sin concluirlos desembocan en una industria del cine que se confina en sus esquemas tradicionales.

Es en esta época cuando aparece un movimiento intelectual que se manifiesta en una nueva crítica en algunas revistas como *Nuevo Cine* y *La revista de la Universidad* donde escriben escritores como Emilio García Riera, José de la Colina, Carlos Monsiváis, Jomi García Ascot y Jorge Ayala Blanco. Todos ellos a través de la crítica y otros más a través del cine mismo, intentan una producción marginal respecto a la industria que represente una mayor exigencia artística.

Asimismo surge otra alternativa a la atrofiada industria cuando en 1963 se funda el CUEC (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos), de donde emergerán nuevos talentos. Igualmente y con el mismo fin, en 1965 el Sindicato de Trabajadores Cinematográficos organiza el I Concurso de Cine Experimental en Largometraje, proyecto fallido, que sin embargo, permite hacer sus primeros filmes a numerosos nuevos directores, entre ellos Felipe Cazals, Alberto Isaac, Juan Guerrero, Manuel Michel, Salomón Laiter, Sergio Véjar, José Luis Ibañez, Juan Ibañez,

Manuel Barbachano, Héctor Mendoza, Juan José Gurrola y Rubén Gámez, quienes tuvieron la posibilidad de darse a conocer y producir en los años posteriores, sobre todo en el Echeverriato, con un mayor éxito y una más factible ruta para su expresión.

Así, a partir de 1970 hay intentos oficiales de renovar las estructuras anquilosadas de la industria cinematográfica privada. Se funda el Banco Nacional de Cine (1971) y se inicia un plan de reestructuración que promueve los filmes de interés nacional y extraordinario, reinstaura premios a la calidad (el Ariel, que aún se confiere) y se abren las puertas del poderoso y cerrado sindicato en su sección de directores.

Entre los nuevos cineastas admitidos figuran Arturo Ripstein, Jaime Humberto Hermosillo, Felipe Cazals, Sergio Olhovich, Salomón Laiter y Mauricio Wallerstein. Se intenta asimismo mediante el Banco de Cine y la adquisición de los Estudios América promover un cine de producción estatal, y como corolario a este deseo de calidad artística se plantea establecer un Centro de Capacitación Cinematográfica para formar a las nuevas generaciones.

Con todos sus defectos, esta política cinematográfica del presidente Echeverría produce un cierto ascenso de las películas ambiciosas y de calidad, pero la inadecuada base económica y ciertos fracasos costosos junto con la rivalidad de la industria privada hacen que se pierda este respiro en el cine.

Años más tarde (durante la presidencia de López Portillo) el cine mexicano entra en una nueva crisis, señalada ácidamente por las asociaciones de cineastas que habían intentado colaborar en la renovación como directores asociados (DASA) y en el Frente Nacional de Cinematografía.

Pero tal vez no hubo en lo que se llamó desde 1960 “nuevo” cine mexicano una línea coherente en lo estético y en la producción en general. Quizá por ello, tras la desilusión causada por el fin de la protección (más bien paternalista) del período de Echeverría y los ataques de los sectores más retrógrados de la industria que recobraban su poder, las cosas no volvieron del todo a un pasado irremediable, pues pese a desacuerdos y fracasos, hubo en el cine mexicano posibilidades de un porvenir que lo apartaba de la mediocridad y cuyos resultados nos alcanzan

en pleno decenio de los noventa con el erróneamente llamado “nuevo” cine mexicano que hoy se produce.¹

De este modo, desde los años sesenta, el cine mexicano ha debido luchar constantemente por sobrevivir; aunque no siempre con tino dentro de la crisis de calidad. La conmoción de la intervención estatal en una industria hecha paulatina y atropelladamente durante medio siglo, y que operaba según reglas propias no escritas, aún se advierte en estos momentos que han sido años de experimentación.

En tres decenios el gobierno inventó su propia industria cinematográfica y luego la desmontó con consecuencias devastadoras; desde entonces los cineastas han buscado su expresión con ingenio, su formación ha sido en las escuelas, en la publicidad, el *cómic* y en el cine mismo, pues es una generación que formó primero su cinefilia y después su oficio.

Quizá por ello, el cine mexicano de los noventa avanza entre la confusión de sus cineastas, una industria decadente, un gobierno inestable, un público que crece, una exhibición que dejó atrás al cine de segunda corrida para vivaquear en el cineplex y una cultura cinematográfica alimentada por la televisión y el video.

Para el cine mexicano en estos treinta años su futuro ha sido incierto: la tecnología destruyó al cine de 8 mm. y súper 8, y la crisis financiera al cine independiente; la globalización mundial incita a que los cineastas mexicanos brillantes emigren hacia mejores horizontes y la crítica se aviene con la obscenidad.

Asimismo, en el terreno de lo comercial se ha dado una franca lucha contra los arcaicos propietarios de la industria y los principiantes administradores, así como contra el reino distribuidor hollywoodense, la ignorancia y las insuficiencias en la infraestructura cultural en el país.

¹ Se entiende pues, que el cine mexicano de fin de siglo se presenta con un adjetivo que surge en el decenio de 1960, con el cual ha sido calificado el cine actual, principalmente por los medios masivos de comunicación (televisión, radio, prensa). A pesar de ello más que un “nuevo” cine, la producción cinematográfica en el presente decenio destaca y acentúa un renacimiento del cine que emerge como una respuesta creativa, reuniendo como características: la elevación de la calidad artística, selección de un argumento bien planteado, explotación de la verdad, sinceridad y originalidad de los problemas que trata, planteamientos de nuevos conflictos y originalidad en sus desenlaces. Cfr. con Salvador Elizondo, “El cine mexicano y la crisis” en *Memoria de papef*, no. 7, año 2, México, agosto de 1990, pág. 40.

De esta forma, en los años noventa el cine mexicano empieza a voltear atrás y a percatarse de sus equivocaciones, su candidez, sus defectos e imperfecciones, equilibrándolos con los buenos propósitos de todos, desde los espectadores que ven una película en una vieja sala perdida en algún pueblo recóndito, hasta el director de cine que tardó mucho tiempo en forjar en la pantalla esa visión propia de la realidad o de la fantasía que quiso compartir con los demás.

Empero, a pesar de esta crisis que amenaza a la industria nacional, el cine mexicano de los noventa contempla la producción de alrededor de 400 películas de largometraje (en el periodo comprendido de 1990 a 1997) realizadas por diversas entidades nacionales y extranjeras, privadas y estatales, sindicales y cooperativas, etcétera (aisladamente o en combinación).²

Así que ¿qué estudiar de este caótico cine mexicano de los noventa? Resulta un reto y por supuesto un proyecto arriesgado que provocaría inconformidades y críticas. Elegir películas en una industria que produce cientos de ellas en constante manufactura implica dejar fuera a una inmensa mayoría. La alternativa no es fácil, pero la manera en que se delimita sí lo es, puesto que en el cine mexicano de los noventa existen una gran cantidad de cintas de ínfima calidad, ignominiosas cintas que portan el rótulo de "Película hecha en México", así que la producción estatal es la primera alternativa, pues el Estado a través de su principal órgano, el Instituto Mexicano de Cinematografía, ha realizado películas que se encuentran en una búsqueda constante de la calidad.³

Sin embargo ¿es toda la producción de IMCINE una producción de calidad? ¿A qué responde la calidad? ¿Sería posible reunir toda la producción del cine mexicano realizado por IMCINE en lo que va del decenio? Nuevamente cientos de títulos hacen su aparición y quizá muchos de ellos no consigan sustentar el adjetivo de películas de calidad. Hay que realizar otra vez una delimitación de esta producción de IMCINE 1990-1997 y quizá la respuesta, esta vez, se

² La crisis en el cine mexicano siempre ha hecho referencia a la cuestión económica de la producción y se manifiesta sexenalmente en el descenso en la asistencia de espectadores a las salas cinematográficas, el constante encarecimiento de los costos de producción, y sobre todo, de lanzamiento publicitario y distribución a escala nacional e inclusive mundial.

³ Entiéndase cine de calidad en la industria cinematográfica como la corriente de cine cuyos rasgos más característicos son el rescate de valores culturales y sociales para conformar una identidad social. Es aquel cine que se realiza con imaginación y talento, para suplir la falta de recursos económicos. Cfr. con José María Espinasa, "El cine mexicano hoy" en *La Orquesta*, no. 2, volumen 1, México, julio-agosto 1986, págs. 22-25.

encuentra en la misma enseñanza del cine, pues los realizadores en su primera obra plasman la exploración novedosa en una necesidad de expresión. Así, es posible acercarse al fascinante y caótico cine mexicano de los noventa a través de las búsquedas que realizan los directores debutantes en sus óperas primas cuya producción es apoyada por IMCINE en el período comprendido de 1990 a 1997.

Sin embargo, al hacer la selección hubo que dejar fuera a todos los cortometrajes y medimetrajes de directores debutantes, tal es el caso de Oscar Blancarte con su ópera prima *El jinete de la divina providencia* (1990) (considerada medimetraje para IMCINE), así como algunos debuts realizados por la iniciativa privada (TELEVICINE), tales como *El amor de tu vida S.A.* (1994) de Leticia Venzo, *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda* (1995) de Sabina Berman e Isabelle Tardán y *Sobrenatural* (1996) de Daniel Gruener, entre otras.

Asimismo quedaron fuera las óperas primas de productoras independientes, como *Juego limpio* (1996) de Marco Julio Linares, y aquellas películas cuya nacionalidad no estaba bien definida, pues eran coproducciones de IMCINE con productoras extranjeras y para el Instituto no eran consideradas como óperas primas mexicanas, entre las que se pueden mencionar *Un muro de silencio* (1992) de Lita Stantic (coproducción México-Argentina) y *Jonás y la ballena rosada* (1994) de Juan Carlos Valdivia (coproducción México-Bolivia).

Aquí también cabe destacar el caso de Luis Estrada y su filme *Bandidos* (1990), al que IMCINE no considera ópera prima por argumentar que el director ya había debutado en la industria con la cinta *Camino largo a Tijuana* (1988) (la cual no es producción de IMCINE, pero esta empresa compró los derechos y la considera la ópera prima del director). También en esta disyuntiva está la cinta *Vidas errantes* (1989) de Juan Antonio de la Riva, la cual fue realizada en 1989, pero estrenada hasta finales de 1990, después del estreno comercial de *Pueblo de madera* (1990) del mismo director, a la que IMCINE considera la ópera prima del realizador.

¿Pero qué desentrañar de estas óperas primas? ¿Un análisis comparativo, semiótico, lingüístico, estético, histórico, publicitario? Cualquiera de ellos sería una veta inagotable de conocimientos sobre el cine mexicano actual como industria y como arte, pero partiendo de la

hipótesis de que el cine mexicano de los noventa se manifiesta hoy, como reflejo de la sociedad, el análisis de los temas que aborda el actual cine nacional (en sus óperas primas) resulta un verdadero universo inhóspito, pues el cine mexicano contemporáneo aborda temas relacionados con su entorno (inflación, marginación, pobreza) o temas que nada tienen que ver con el ser mexicano (vampiros, vaqueros) como queriendo evadir una realidad ¿triste, dolorosa, cercana?. Esa es la disyuntiva en que el cine mexicano se mueve, la suma del cine mismo, nuevo cine mexicano del nuevo cine mexicano.

Por ello, considero necesario retomar el tema desde dos perspectivas muy interesantes: en primer lugar, destacar el papel fundamental que juega el cine mexicano como reflejo de la sociedad en nuestro país y en segundo lugar, es necesario subrayar la labor que desempeñan los cineastas, creadores de películas que conforman al “nuevo” cine mexicano, quienes llevan a cabo una búsqueda de géneros y temáticas en la industria cinematográfica; por ello, en este proyecto de investigación se pretende reavivar la discusión con un nuevo planteamiento que significa básicamente, destacar las temáticas y géneros de un específico grupo de películas (óperas primas) en la historia del cine mexicano en un período por demás interesante en su larga trayectoria: el cine mexicano de fin de siglo, ya que éstas pueden ser consideradas como obras representativas de la producción contemporánea, en relación con las condiciones socio-históricas que las hicieron posibles.

Asimismo considero necesario plantear temas como el del cine mexicano de fin de siglo, para empezar a resolver una problemática real de los estudios de Posgrado en Comunicación dentro de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, en los cuales la historia de la Comunicación, entendida no como la tradicional historia de los medios, sino como historia de los procesos, los protagonistas, las relaciones de poder -entre clases políticas y empresariales- y las incidencias del contexto, y en particular la cultura cinematográfica ha sido marginada, por la nula investigación que se realiza en esta importante rama de las Ciencias Sociales, en general, y en las Ciencias de la Comunicación, en especial.

Así, nuestro problema plantea en primera instancia estudiar y examinar las óperas primas de

esta generación de directores que conforman a los creadores del cine mexicano de los noventa a través de su temas y géneros, y el por qué de esa temática y esos particulares géneros cinematográficos. Entendemos por esto, analizar lo que los cineastas debutantes en IMCINE expresan a través de imágenes y sonidos, de 1990 a 1997, así como las diversas líneas argumentales que fueron manejadas y a qué contextos sociales respondían.

Sin embargo, para abordar este tema se encuentran varias limitaciones y dificultades en cuanto a las fuentes de la investigación que deberán ser subsanadas, entre las que destacan: la escasez de bibliografía y hemerografía sobre el cine mexicano actual, el acceso limitado a la filmografía del período por lo reciente de varias de las cintas (algunas incluso todavía enlatadas o sin exhibición comercial), y la falta de material documental acerca del período histórico estudiado (por lo que será esencial utilizar algunas fuentes secundarias como los diarios y revistas).

Asimismo es necesario enfatizar que para lograr los objetivos antes planteados es imperioso observar como fuentes primarias de investigación a las mismas películas, como documentos de investigación, análisis e interpretación, pues el conjunto de 29 filmes de largometraje es el que da cuerpo al siguiente trabajo que recrea en seis temáticas fundamentales la preocupación de los cineastas debutantes en el decenio: *De ciencia ficción, Cine dentro del cine, Viajes de búsqueda, Prófugos, aventuras y marginación: facetas de la ciudad, De amores y añoranzas y Lo cotidiano y su cotidianidad*, en donde se aglutina la preocupación de estos directores que al debutar intentan inquietar (una constante en el cine), pues en sus obras vemos imágenes plenas de una belleza desnuda, austera, limpia, despojadas de lo superfluo, que iluminan espléndidas superficies visuales con historias, temas, contenidos y otros elementos.

Además en todas ellas destaca esa connotación tan especial que tiene el renacimiento del “nuevo” cine mexicano, que plantea nuevas formas de hacer cine, pero con la tradición de estar en estrecho contacto con los males sociales predominantes hoy día, los conflictos, las dificultades sociales, y en consecuencia, las ilusiones y esperanzas de la misma sociedad.⁴

⁴ Lo que hemos llamado resurgimiento del cine mexicano se refiere principalmente a la realidad que vive la industria cinematográfica nacional, a raíz de la producción de cintas que existen como una respuesta creativa que eleva la calidad artística. Este resurgimiento se manifiesta, entre otros aspectos en la reestructuración lenta y pausada de la industria, además de representar la obra de una generación de cineastas que ha realizado en los últimos años una buena cantidad de filmes, cuyo

Es por ello que para llegar a esta separación temática de las óperas primas realizadas de 1990 a 1997 se realizaron varias contextualizaciones teórico-socio-históricas por demás importantes que se aglutinaron en el apartado denominado *Primera parte: Aspectos teóricos e históricos*, la cual abarca los capítulos 1, 2 y 3 denominados respectivamente: *El cine: ¿representación de la realidad?*, *El cine como una posibilidad de historiar* y *El cine en México: de su llegada a la conformación del "nuevo" cine*, en donde se llevan a cabo (en los dos primeros) contextualizaciones teóricas del cine en general con tres funciones primordiales: como un reflejo de la sociedad (en donde el cine refleja la realidad, la cual a su vez es modificada por el cine), como una industria cultural por sus facetas de industria (procesos de producción, distribución, consumo, etcétera) que se encuentra sujeta a los intereses, las pugnas y relaciones de poder, las negociaciones y las concertaciones de quienes desde la perspectiva empresarial o política la controlan, y como una posibilidad de historiar, por los vínculos existentes entre cine e historia y su dialéctica (el cine creador de la historia y la historia vista por el cine).

Así, una vez concebido el cine a la sombra de un marco teórico, es imperiosa una contextualización histórica del cine mexicano desde su llegada a nuestro país hasta la conformación del concepto de "nuevo" cine (abordado en el último capítulo de esta primera parte).

En el siguiente apartado denominado *Segunda parte: Un ensayo de la cinematografía actual*, se aborda a la cinematografía mexicana contemporánea desde varios renglones. En el capítulo 4 *El cine mexicano de los noventa: por una industria cinematográfica de calidad*, se ofrece un breve bosquejo de la industria del cine en México en sus diversos ámbitos: producción, distribución, exhibición y reglamentación.

En el capítulo 5 titulado *Panorama nacional e internacional ante el fin de siglo*, nuevamente se elabora una cronología de los acontecimientos de tipo económico, de orden político y en la esfera social, así como eventos y hechos de tipo cultural que dan contexto nacional e internacional al surgimiento de las óperas primas en los años noventa.

reclamo es la calidad. Cfr. Tomás Pérez Turrent, "Notas sobre el actual cine mexicano" en *Cine libre*, no. 6, Argentina, enero-febrero, 1983, págs. 12 y 15.

Es en el marco anterior en el que se plantea la discusión de este trabajo en lo que conforma el capítulo 6, *Hacia una perspectiva de la temática en el cine mexicano de los noventa* en donde se analiza cada una de las 29 óperas primas producidas por IMCINE de 1990 a 1997, desde el punto de vista de las seis temáticas citadas anteriormente, lo cual nos permitió ubicar a un conjunto de cineastas que hicieron posible la realización de películas con particulares características plásticas y narrativas en la actualidad, pues el cine, en la pluralidad de sus niveles de significación, ha probado que ninguno de sus rostros es simple y que no puede desligarse fácilmente de ellos. De aquí que se halle contemplado, en primera instancia, como una forma de arte, e incluso como la más rica de esas formas, como un todo mayor que la suma de sus partes, pues de la multitud de rasgos que componen al cine, es el filme, el producto terminado en su conjunto, lo que resume el fenómeno filmico.

Con base en dicho análisis nos podemos cuestionar ¿es ésta apretada muestra de filmes ópera prima la confirmación de que el cine mexicano vive? Quizá no, pero es una permanente expectativa renovada, no retórica ni declaratoria, sino plasmada en obras filmicas que año tras año resurge como un quimérico fénix artístico, en medio de contextos tan adversos que ahogarian los ímpetus de cualquiera que no fuera un apasionado del cine mexicano.

Por ello, estas óperas primas hablan por sí solas de la fase por la que atraviesa el cine mexicano, la cual ha sido fruto de la creatividad, el entusiasmo y el esfuerzo de la comunidad cinematográfica, pues podemos decir que se han reunido un conjunto de películas, agrupadas según su perfil temático en donde las afinidades humanas y los contrastes de un mismo mundo son vistos a través de la óptica de varios realizadores, lo cual sirve para acceder a una visión panorámica sobre las preocupaciones íntimas y las inquietudes sociales, situaciones que se manifiestan constantes, pero diversificadas en el discurso de esta serie de películas, que no se encuentran integradas cronológicamente sino por categoría temática, de tal modo que la exposición se realiza de acuerdo con el rubro temático al que pertenecen los filmes y no por sus años de producción.

Sin embargo no hay que olvidarnos de la contextualización histórica nacional e

internacional, y el periodo de 1990-1997 abarca años que atraviesan dos gobiernos y que marcan en gran medida los temas del cine nacional: el Salinato (1988-1994) y el Zedillismo (1994-2000).

En 1988, año del arranque Salinista emerge una crisis arrastrada por varios años y principalmente en muchos de los componentes del sistema: el ejercicio del poder presidencial, el sistema pluripartidista, la conformación de la clase política, la incapacidad de responder a las demandas de la población y la desconfianza de ésta en sus gobernantes. Asimismo la crisis económica es interpretada por la mayoría de los mexicanos como el resultado de los errores de los tres últimos gobiernos emanados del Partido Revolucionario Institucional, que se acompaña de la caída del poder adquisitivo de los salarios y el descontento.

Aunado a ello, el estancamiento productivo, el deterioro de la infraestructura básica, el rezago tecnológico y la cuantiosa transferencia de excedentes al exterior se ven reflejados en la caída del nivel de vida. Asimismo como consecuencia directa de la crisis y antecedente inmediato de este deterioro se encuentran la falta de empleos, el ingreso real, la distribución del mismo y los efectos de sus cambios.

Pero la vida nacional avanza y en 1994 es elegido Ernesto Zedillo Ponce de León como Presidente de la República Mexicana, quien expresa la necesidad de renovación del Sistema Federal Mexicano basado en un amplio programa para fortalecer la soberanía y la unidad nacionales. Durante los años que abarca su gobierno (1994-2000) (aunque para fines de este estudio el periodo a abarcar es 1994-1997), se trazaron metas como el desarrollo social y regional, el crecimiento económico, la descentralización y sobre todo la aceptación de un presidente que bajo sus espaldas trae una estela de asesinatos sin resolver, fraudes, miseria, inflación, desempleo y la eterna crisis.

El cine quizá por ello es que en estos años, más que en ningún otro periodo de su historia refleja la realidad que lo circunda, pues los años de 1990 a 1997 en el cine tienen un carácter de confusión, ya que se forjan en medio del reflejo de una realidad que lo asfixia y una necesidad de evadir esa verdad, por lo que todas y cada una de las temáticas responde a una necesidad del público mexicano.

Ante este panorama, el cine ávido de los acontecimientos cotidianos, reflejó en sus pantallas a través de las obras de los directores debutantes, temas en los que los grupos, los más propensos a la degradación de su ya de por sí bajo nivel de vida, vieron vedado el acceso a una existencia mejor y se conformaron con ver lo que pasaba en la pantalla, e incluso una clase media que de igual forma se vio embestida por la crisis también sucumbió ante el encanto de la imagen.

Surgen así temas como *De ciencia ficción* en donde el cine recrea a los seres fantásticos herencia de este género con todas sus letras e inventa un *Cronos* (Guillermo del Toro, 1991) para la vida eterna. Asimismo es la mirada del cine, la que nos muestra que sin bien es cierto que los temas reflejan lo social también son una invitación a soñar y a vivir el *Cine dentro del cine* permitiendo resucitar a viejos héroes de la pantalla tan necesarios para la época actual, como a *Mi querido Tom Mix* (Carlos García Agraz, 1990) o al gran enmascarado ídolo de las multitudes que vive aún y a pesar de todas las crisis en *La leyenda de una máscara* (José Buil, 1990).

Pero no hay que olvidar que el cine refleja deseos, necesidades, circunstancias y quizá es por ello que el cine nacional en estos años también intenta realizar *Viajes de búsqueda* por las raíces nacionales, extraviadas entre la pobreza, la incertidumbre y la desesperación, que llevan al mexicano al reencuentro con sus orígenes en donde se rescata a los grandes conquistadores a raíz de los 500 años del descubrimiento de América con *Cabeza de Vaca* (Nicolás Echevarría, 1990) buscando ser un poco españoles, sin embargo el cine no deja mentir y el mexicano es un mestizo porque también es hijo del indígena que busca un *Retorno a Aztlán* (Juan Mora Catlett, 1990).

Sin embargo a esta dicotomía del mexicano, el cine no sólo la busca en la fusión de razas sino en la indagación por una identidad perdida en medio de la patria y del “otro lado” y que es reflejada por la vida de miles de indocumentados que se encuentran divididos por *La línea* (Ernesto Rimoch, 1992) fronteriza, o simplemente realiza recorridos incansables por el gran territorio mexicano buscando *Bajo California. El límite del tiempo* (Carlos Bolado, 1995) o un consuelo a la existencia misma a través de un viaje llevando como estandarte a la religión y sus *Santitos* (Alejandro Springall, 1997).

Aunada a esta temática tan necesaria en años de una crisis violenta que trata de olvidar y

enterrar realidades, aparece también el tema de *Marginación, prófugos y aventuras: facetas de la ciudad*, con cintas cuyos argumentos se presentan muy *ad hoc* a la época en que se realizan, pues nos hablan de ciudades perdidas y juventudes marginadas que pueden encarnar en muchachos como *Lolo* (Francisco Athié, 1991) que luchan *Hasta morir* (Fernando Sariñana, 1993). Esta temática incluso alcanza a las mujeres que pueden sólo ser *Dama de noche* (Eva López-Sánchez, 1992), a hombres, a quienes se les acusa de cometer *Dos crímenes* (Fernando Sneider, 1993) por dinero y para salir de la mediocridad, e incluso a homosexuales que reclaman que sólo *En el paraíso no existe el dolor* (Victor Saca, 1993).

Sin embargo en este tema también caben aquellos que no tienen lugar en ningún otro, los marginados que pueden ser el grupo de personas de la tercera edad que buscan un futuro más apetecible del que les ofrece una sociedad que los evade y a la que heredan sus enseñanzas *Por si no te vuelvo a ver* (Juan Pablo Villaseñor, 1997). Pero el cine va más allá y lanza una pregunta al ámbito internacional con un retrato de la vida marginal que se vive en la Isla caribeña de Cuba con *¿Quién diablos es Juliette?* (Carlos Marcovich, 1997).

Otro tema universal y sintomático en el cine mexicano de los noventa, es, sin lugar a dudas, los *De amores y añoranzas* que nos hablan de virus que emergen con el decenio y que exigen un *Sólo con tu pareja* (Alfonso Cuarón, 1990); que hablan de la rebelión juvenil y los deseos de libertad en *Un año perdido* (Gerardo Lara, 1992); de novias judías que esperan al príncipe de sus sueños en *Novia que te vea* (Guita Schyfter, 1992); con reminiscencias que hacen voltear a ver el vagón de los recuerdos y de las memorias hippies que aun flotan *En el aire* (Juan Carlos de Llaca, 1993) de los años sesenta; que recuerdan mártires independentistas como *Gertrudis* (Ernesto Medina, 1991) Bocanegra, o bien acontecimientos tan contemporáneos como los amores que emergen en medio de las *Luces de la noche* (Sergio Muñoz, 1994) o tienen como escenario sucesos de una Guadalajara en ruinas por explosiones de Pemex en *Un hilito de sangre* (Erwin Neumaier, 1994).

Finalmente cabe destacar una temática por demás interesante que se sustenta sólo durante los cuatro años (1990-1994) de Salinato con todos sus acontecimientos que arrojan luz con una

escapada de las grandes ciudades, una huida masiva por encontrar una nueva vida que no es más que el regreso a *Lo cotidiano y su cotidianeidad* que se vive en un *Pueblo de madera* (Juan Antonio de la Riva, 1990), *En medio de la nada* (Hugo Rodríguez, 1992), en *La orilla de la tierra* (Ignacio Ortiz, 1993) o mejor aún *En cualquier parte fuera del mundo* (Alicia Violante, 1993). Es esa vida monótona y cotidiana que sufren y hasta gozan mujeres como *Lola* (María Novaro, 1990), *La mujer de Benjamín* (Luis Carlos Carrera, 1990) y que guían las huellas de la anhelada liberación femenina que sufren y gozan *Los pasos de Ana* (Marisa Sistach, 1990) por la gran ciudad.

Finalmente en la última parte de la tesis denominada *Anexos*, encontramos resumidos datos primordiales que arroja la investigación en el periodo comprendido de 1990 a 1997. Así, en el *Anexo I. La industria cinematográfica actual* se ofrecen cuadros comparativos de películas mexicanas de largometraje producidas en el decenio de los ochenta, películas mexicanas de largometraje producidas en el decenio de los noventa, películas mexicanas estrenadas en los cines del Distrito Federal por compañías distribuidoras, espectadores en la República Mexicana, relación del poder adquisitivo, salario mínimo/precio de admisión en los cines de la República Mexicana, películas mexicanas estrenadas en los cines de la República Mexicana, estrenos en la Ciudad de México por nacionalidad, salas cinematográficas en la República Mexicana y número de espectadores en los cines del Distrito Federal y área metropolitana.

En el *Anexo II. Debut de directores cinematográficos en IMCINE (largometraje) 1990-1997* se incluye el nombre y año del debut de los directores en el rubro de Largometraje. En el *Anexo III. Directores cinematográficos debutantes (1990-1997)* se resumen los años de producción filmica por director debutante en IMCINE considerando el nombre del realizador y los años en los que produjo algún trabajo en los rubros de súper 8, cortometraje, medimetraje, video o documental.

En el *Anexo IV. Biofilmografía de los directores debutantes en IMCINE 1990-1997*, se ofrece una biofilmografía de los 29 directores con los años de producción y obras realizadas con anterioridad en los rubros de súper 8, cortometraje, medimetraje, video, documental y ópera

prima en largometraje.

Asimismo en los apartados denominados *Anexo V. Óperas primas y años de producción* y *Anexo VI. Óperas primas y sus realizadores* se dan los nombres de las óperas primas y años de producción, y el nombre de óperas primas y realizadores, respectivamente.

Igualmente en los apartados *Anexo VII. Directores cinematográficos* y *Anexo VIII. Óperas primas*, se propone una lista de directores cinematográficos y óperas primas ordenados alfabéticamente, respectivamente.

Finalmente cabe mencionar el apartado denominado *Anexo IX. Óperas primas de largometraje en IMCINE 1990-1997 (Ficha técnica y sinopsis argumental)* en donde se ofrece la ficha técnica y sinopsis del argumento de las 29 cintas que comprende la investigación. Acompaña a este apartado una gráfica comparativa de los años de producción en que emergieron las óperas primas y sus directores debutantes.

El último apartado en el trabajo denominado *Fuentes de la Investigación* incluye *Filmografía, Hemerografía y Bibliografía*.

Se puede afirmar después de revisar estas óperas primas que en ellas las superficies visuales reflejan la vastedad de lo nuevo, lo épico y lo íntimo: reflejan la superficie acústica, la música, fundiéndose todo en un ritmo filmico sabio. Es cine mexicano muy contemporáneo con esa esencia mexicana intemporal. Cine inteligente, profundo, cine intensamente bello, que con honra se incorpora a esos momentos estelares que ha tenido nuestro cine. Imágenes mágicas, rituales, pasionales y a la vez con la calculada y aterrante frialdad de cineastas que saben lo que están contando y sobre todo cómo quieren contarlo. Películas asombrosas por sus ritos, por su concisión, por su redondez, por sus singularidades estrictamente cinematográficas.

Que sea pues este trabajo un trozo de homenaje a los cien años del séptimo arte mexicano, cuyos aportes culturales son imposibles de resumir, pues genios y parlanchines, figurones y figurines, personajes y efigies de barro, vanguardistas y conformistas, han tratado de definir lo que es y será el cine mexicano sin llegar a una respuesta concreta.

Sin embargo a cien años de cine nacional, esta generación de cineastas debutantes se

mantiene en lucha por realizar sus sueños, a pesar del oscuro panorama que envuelve a la industria cinematográfica: una endeble reforma a la ley de 1992 que no protege al producto fílmico; la carencia de un reglamento que la regule; el desinterés de los exhibidores por el cine mexicano y la duplicación de los costos de producción a raíz de la devaluación de la moneda.

Por ello, este trabajo busca también ser un reconocimiento a todos aquellos que lucharon contra las circunstancias al crear infinidad de cintas que son hoy por hoy, invariable aportación a la cultura nacional y universal. Y al mismo tiempo, que acentúe nuestro poder para reflexionar en torno al cine mexicano, en el cual se destaca la necesidad de realizar un estudio a fondo de la situación actual de la industria cinematográfica, así como de las condiciones que han hecho posible la producción de películas con particulares características plásticas y narrativas en distintos momentos de la historia de México, y privativamente desde 1990 con el llamado resurgimiento del “nuevo” cine mexicano, con lo que se puede brindar un apoyo a todo aquel estudioso que busque difundir los logros o retrocesos de este vehículo de comunicación social, cultural, político e ideológico.

*El invento del cine descansa sobre un error
gigantesco: grabar la imagen del hombre y reproducirla
por medio de la proyección hasta el fin de los siglos.*

*En otros términos: creer que una cinta de celuloide
se conserva mejor que un libro,
que un bloque de piedra,
incluso mejor que la memoria.*

*Esta extraña creencia hace que de Griffith a Brasson,
la historia del cine se confunda con aquella de sus errores:
error de querer pintar ideas mejor que la música,
de querer ilustrar acciones mejor que la novela,
de querer describir sentimientos mejor que la pintura.*

*En fin, podemos decir:
que errare cinematographicum est...
... pero este error, semejante a Eva en el Edén,
será fascinante en una película policíaca,
tonificante en un western,
desgarrador en una película de guerra,
y finalmente en lo que acostumbramos llamar una comedia
musical, será un error seductor.*

Jean-Luc Godard.

1. EL CINE: ¿REPRESENTACIÓN DE LA REALIDAD?

1.1. Conceptualizaciones del cine como reflejo de la sociedad.

Hablar de cine es querer contener un universo disperso de imágenes, sonidos, formas y figuras que se reúnen y se han fusionado a través del tiempo y el espacio para expresar ideas y sentimientos, realidades y mitos, sueños y pesadillas, temores y sufrimientos, pesares y alegrías; en resumen, todo aquello que ha testificado el paso del hombre sobre la tierra.

Esta invención surgida en la época de las grandes revoluciones técnicas tuvo su origen en el deseo de la humanidad de expresarse por medio de imágenes distintas a las que pudieran exponer la pintura, la escultura y otras artes. Es así como nacieron sucesivamente las *sombras chinescas* que Seraphin llevó del Oriente a Francia en 1776, el *fantoscopio* y la *linterna mágica*, así como otros inventos que empezaron a dar movimiento a figuras estáticas a través de efectos ópticos (el *thaumatropo*, el *fenquisticopio*, el *estronoscopio* y el *zootropo*).

Nadie sospechó que estos curiosos artefactos se convertirían en fundamento del medio de comunicación y creación artística más significativo del siglo XX: el cinematógrafo. Con él se inició una búsqueda de antepasados, la exploración de una estirpe que lo ennobleciera y en medio de esta pesquisa logró engendrar sus primeros productos balbucientes, los cuales,

Se lanzaron hacia un cielo de sueños, hacia el infinito de las estrellas,
bañados de armonías, poblados de presencias adorables y demoníacas,

escapando de la tierra de la que debían ser, según todas las apariencias, servidores y espejos.¹

Así, en su largo recorrido histórico el cine (como se le denominó) metamorfoseó al planeta, y poco a poco se configuró no sólo como un vehículo de la expresión artística sino como un medio masivo de comunicación que se aficionó a la vida para darla a conocer a la humanidad entera, pues con el “séptimo arte” como se le llamó, se logró al fin dar movimiento a millones de individuos que hasta entonces vivían estáticos, atrapados en la pintura, primero, y en la fotografía, después.

De aquí que con el surgimiento del cine, por fin se cristalizara un anhelo del género humano que se había buscado por siglos: dar vida a las imágenes a través del movimiento, y con ello, “la civilización maquinista había creado la máquina de imprimir la vida, y a partir de ella, se creó un mundo fabuloso: el arte de las imágenes en movimiento”.²

Quizá ésta sea la palabra clave para la comprensión del significado del cine: movimiento, porque la cinematografía y la comunicación audiovisual son expresiones de movimiento que llevan implícito el proceso vital de existir, de cambiar; por lo que este arte no sólo es belleza en su manifestación estética pura, sino que también es costumbre y fórmula de aprender el ritual de la vida, esa “extraña evidencia de lo cotidiano. El primer misterio del cine reside en esta evidencia. Lo asombroso es que no nos asombra. La evidencia nos saca los ojos [...] nos ciega”.³

El cine por lo tanto representa un acervo artístico y fidedigno para la construcción de la vida cotidiana, ya que se configura como una maravilla antropológica que proyecta en espectáculo una imagen percibida como reacción exacta de la vida diaria y de la realidad, como una ventana que reproduce los acontecimientos sociales en sus diferentes períodos, al abordar temas relacionados con su entorno y representar con su particular mirada cada una de esas etapas, incluidas las de continuas tribulaciones, como reflejo fiel de la sociedad que lo produce y consume, así:

¹ Morin, Edgar, *El cine o el hombre imaginario*, Edit. Seix Barral, Barcelona, 1972, pág. 42.

² González Morantes, Carlos, et al., *Introducción al lenguaje audiovisual*, Edit. Universidad Autónoma de Tlaxcala/SEP/SESIC, México, 1991, Tomo 1, pág. 13.

³ Morin, Edgar, *op. cit.*, pág. 21.

El prodigio del cine consiste en reflejar la realidad. El ojo objetivo capta la vida para imprimirla [...] este ojo de laboratorio, desnudo de todo fantasma se acerca al mundo de los objetos y los refleja, para examinarlos mejor.⁴

Por ello el cine, como objeto de conocimiento es el medio de comunicación que por excelencia ha reflejado la realidad de las épocas en que se realiza, ya que ha encontrado su materia prima en la vida de cada día: mostrando a los hombres de las calles, sus actitudes, gestos involuntarios, captando su posición moral y su mentalidad. Estas características hacen que en el cine, a través de la mirada de sus realizadores, se nos permita un acercamiento al ritmo de vida que se lleva, al desarrollo o anquilosamiento social, cultural, político, ideológico y tecnológico, así como en el poder atisbar en los problemas y posibles soluciones que afronta la sociedad contemporánea, pues “este arte no es solamente belleza en su manifestación estética, sino que también es costumbre y fórmula de aprender el ritual de la vida”.⁵

1.2. El cine y sus características como industria de la cultura.

1.2.1. Imágenes que dan la vuelta al mundo.

Diariamente nos cubre una lluvia de imágenes, pues la imagen se ha vuelto imprescindible. Se podría afirmar que una historia sin imágenes es un relato sin futuro, ya que un discurso que no se refiere a una imagen pierde su fuerza, por ello, la imagen tiene fuerza y poder propios, al mismo tiempo que está marcada por la fuerza y poder del que la utiliza, de aquí que se desea que se vuelva un emblema dentro de la circulación de signos, que sea poder solidificado.

⁴ *Ibidem.*, pág. 26.

⁵ *Idem.*, pág. 35.

Cuando una industria de la imagen como el cine, se dedica a filmar el pasado, evidenciar el presente y soñar el futuro; toma imágenes, monta imágenes, hace el fresco de un pueblo. Maravillándose ante lo real y lo irreal viaja a través de la diversidad social en donde se encuentran los tipos desplazados con respecto a sí mismos: los vagabundos, las prostitutas o los pequeños empleados, los revolucionarios o los bohemios, los obreros, los rebeldes, los marginales de ahora; todo un pequeño mundo que es imagen de una identidad, fabricando una hegemonía cultural al interior de la hegemonía política y como una pieza más de ella.

Sin embargo, en medio de esta vorágine, el cine se presenta como el medio audiovisual que hace que se derrumben las barreras nacionales, que se borren las realidades y el imaginario colectivo de los pueblos. Es preciso creerlo, pues él mismo no cesa de repetirlo:

Embrujo de la comunicación instantánea. Nacimiento de una cultura planetaria que remueve lo cotidiano y los sueños de los continentes, pone a París a la hora de Nueva York y a Nueva York a la hora de Tokio [...] teje en torno de la tierra una red de informaciones que abroga los tiempos locales y ofrece el eterno espectáculo de un mundo-visión en toma directa de las culturas y de la vida [...] Sin embargo esta burbuja de imaginiería que pretende ser un mapamundi estalla a la menor brisa, al más mínimo contacto con lo real que pretende abrazar.⁶

Aunque de hecho el cine comenzó a fines del siglo pasado, es el siglo XX el que ha contemplado su desarrollo, pues ha sido conceptualizado por las mayorías como una diversión que debe ayudar al espectador a escapar de sus problemas cotidianos, a soñar e incluso, a vivir vidas prestadas. Tal actitud, que se ha convertido en verdadera exigencia es lo que en gran parte ha fomentado la popularidad del cine. Y eso es explicable,

... las leyendas bíblico-cristianas, las correrías a caballo de capa y espada, las películas del Oeste, las aventuras y las revueltas de Cipayos, constituyen el tesoro legendario donde la dominante hollywoodense no debe ocultarnos las aportaciones europeas, negras o indias.⁷

⁶ *Ibid.*, pág. 45.

⁷ Mattelart, A., et al., *¿La cultura contra la democracia? Lo audiovisual en la época transnacional*, Edit. Mitre, España, 1984, pág.

Que el cine sea un fenómeno particular de nuestra época y de nuestra cultura se podría deducir simplemente de la influencia de la cinematografía en la vida cotidiana, pues este fenómeno ha hecho que las películas se incorporen a la cultura para bien o para mal, y así, de la misma manera que conviene leer, conviene ver cine, dado que las películas, anunciadas por los diarios, la radio y la televisión, están colaborando en la construcción de la imagen del hombre y de la cultura del siglo XX, con sus valores y sus defectos.

Así, conforme el cine se desarrolló históricamente fueron emergiendo innovaciones para su perfeccionamiento: colores, sonidos e imágenes llenaron de magia y fantasía la enorme pantalla blanca que arrasó ciudades, conquistó imperios y continuó expresando su deseo de divertir, horrorizar, alarmar, seducir, asombrar y compartir sueños, configurándose como un gran vehículo para culturizar.

1.2.2. En la búsqueda de la "cultura".

Sin embargo en la actualidad, hablar de cultura es querer atrapar a la humanidad entera, pues con esta palabra se tratan de asir todos los territorios en los que el hombre se ha manifestado, y "cultura" se ha vuelto una variable que trastoca un campo y otro con facilidad, sin saber a ciencia cierta a que se hace referencia con ella, incluso se han inventado infinidad de adjetivos que la acompañan para cercarla y hacerla asible: alta cultura, verdadera cultura, anti cultura, cultura popular o como lo cita Veblen en la obra de Theodor Adorno, *Crítica cultural y sociedad*: "céspedes, bastones de respetables caballeros, jueces deportivos y rasgos de educación de los animales domésticos de lujo, resultan alegorías de la cultura".⁹

9.

⁹ Adorno, Theodor, *Crítica cultural y sociedad*, Edit. Mitre, España, 1984, pág. 38.

La antropología es quizás la ciencia que más ha tratado de acercarse al término, para ella, la cultura abarca todos los modos de comportamiento que se derivan de las actividades que realiza el hombre. En la antropología pues, el uso que se hace de la palabra cultura es muy amplio y no es de extrañar que existan infinidad de definiciones al respecto. Una de las primeras y más completas fue la de E. B. Tylor que la definió como “el conjunto complejo que incluye conocimientos, creencias, arte, moral, ley, costumbre y otras capacidades y hábitos adquiridos por el hombre como miembro de una sociedad”.⁹

Pero también la historia y el uso del término puede estudiarse en Kroeber, Kluckhohn y Williams, para ellos esta expresión

... empieza por designar un proceso -la cultura (cultivo) de granos o (cría, alimentación) de animales, y por extensión la cultura (cultivo activo) de la mente humana- y a finales del siglo XVIII, acaba por designar una configuración o generalización del espíritu que conformaba todo el modo de vida de un pueblo en particular.¹⁰

Herder utilizó por primera vez el significativo plural “culturas”, para distinguirlo deliberadamente de cualquier sentido singular o unilineal, de “civilización”. El término pluralista fue, por tanto, especialmente importante en el desarrollo de la antropología comparada del siglo XIX, la cual ha continuado designando una forma de vida completa y diferenciada.

Sin embargo en su uso más general, se produce un intenso desarrollo del sentido de cultura como cultivo activo de la mente; en este sentido podemos distinguir una gama de significados que van desde

...un estado desarrollado de la mente, como en el caso de una persona culta, hasta los procesos de este desarrollo, como es el caso de los intereses culturales y las actividades culturales, así como los medios de estos procesos, como las artes y las obras humanas intelectuales en la cultura.”

⁹ Baudrillard, Jean, *Cultura y simulacro*, Edit. Kairos, Barcelona, 1978, pág. 23.

¹⁰ Williams, Raymond, *Cultura, Sociología de la comunicación y del arte*, Edit. Paidós, Barcelona, 1981, pág. 16.

¹¹ *Ibidem.*, pág. 18.

Este último es el significado general más común en nuestra propia época, aunque todos se utilizan casi indistintamente. Así coexisten, a veces incómodamente, el uso antropológico y el sociológico que indican todo el modo de vida de un pueblo diferenciado o de algún grupo social en particular.

Ante este universo “cultural” es necesario un enfoque que ofrezca una interpretación de la “cultura”, de los acontecimientos y acciones sociales del hombre, para poder concebir al cine como un medio de aculturación. Clyde Kluckhohn, en la obra de Geertz Clifford, *La interpretación de culturas*, manifiesta al respecto:

... creyendo con Max Weber que el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido, considero que la cultura es esa urdimbre y que el análisis de la cultura ha de ser, por tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones.¹²

Quizá por ello se haga patente el inaccesible y subjetivo terreno en el que esta expresión se mueve, y que en la época actual ante la creciente mercantilización ha sido ostensible su superposición en el desarrollo y los usos sociales de los medios de comunicación, los cuales han proyectado la cultura al corazón mismo del dispositivo industrial y político, y por ello, “la cultura contemporánea se caracteriza por la importancia de su dimensión industrial, su capacidad de impacto político, económico y su difusión en el plano mundial”.¹³

Como se ha apuntado hasta ahora, hablar de cultura es razonar sobre el hombre mismo considerado como un ente integral, por lo que hoy en día este término se insinúa conformándose como un sustantivo planetario, a-nacional, a-estatal y anti-acumulativo; es decir, como cultura de masas, la cual emerge cuando las masas populares, urbanas y parte de las campesinas consiguen nuevos *standards* de vida: entran progresivamente en el universo del bienestar, del ocio y del

¹² Geertz, Clifford, *La interpretación de culturas*, Edit. Gedisa, Barcelona, 1992, pág. 198.

¹³ Schiller, H., et al., *Industrias culturales: el futuro de la cultura en juego*, Edit. FCE/UNESCO, México, 1982, pág. 9.

consumo, que eran hasta entonces patrimonio de las clases burguesas.

La cultura de masas se constituye pues en función de las nuevas necesidades individuales que se ven afectadas por los medios masivos de comunicación,

... proporcionando una evasión por poderes dirigida hacia un universo en el que reinan la aventura, el movimiento, la acción desenfrenada y la libertad [...] Y es este carácter de gran proveedora de mitos conductores de amor, felicidad u odio que posee la cultura de masas, el que permite comprender el movimiento que la anima, no solamente de lo real a lo imaginario, sino de lo imaginario a lo real. La cultura de masas no es solamente evasión, es, al mismo tiempo y contradictoriamente, integración.¹⁴

1.2.3. El Olimpo para los dioses.

Y de aquí deriva el concepto de industria cultural, el cual fue expresado primeramente por Adorno y Horkheimer, exiliados en Estados Unidos para escapar del nazismo, quienes asistieron a la aparición de la pujanza de la radio y de la cinematografía, y al nacimiento de la televisión en los años cuarenta. Al concebir este concepto, estos filósofos de la Escuela de Frankfurt se inquietaban por ese movimiento global de producción de la cultura como mercancía, que entrañaba a su parecer la bancarrota de la cultura.

Ellos afirmaban que el modo industrial de producción conducía a una cultura serializada, estandarizada y marcada por la división del trabajo, una “cultura de masas” producida en gran medida por los *mass media*, entre ellos, el cine. De esta forma la transformación del acto cultural en un valor, abolía a sus ojos su potencia crítica y disolvía los vestigios de una experiencia auténtica.

Cuanto más se fortalecen las posiciones de la industria cultural tanto más brutalmente puede actuar ésta contra las necesidades de los consumidores

¹⁴ Morin, Edgar, *El espíritu del tiempo*, Edit. Taurus, España, pág. 33.

y suscitarlas, orientarlas y disciplinarlas, llegando incluso hasta el extremo de abolir el esparcimiento, no se impone ya límite alguno a un progreso cultural de tales características.¹⁵

En estos términos críticos, los dos representantes definieron a mediados del decenio de 1940 las características a su juicio de la cultura moderna.

Por su parte, L. Althusser también intentó asir el término y consideró que se podía considerar a la industria cultural como un aparato ideológico del Estado, pues la industria cultural es sobre todo un instrumento en la reñida lucha política e ideológica y es utilizada indistintamente por los grupos de presión, en los cuales, constituye esencialmente una fuente de beneficios para sus propietarios y por consiguiente, tiene principalmente carácter comercial en ciertos países en donde se configura como un instrumento de efecto ideológico, monopolizado por el Estado.

Por otra parte, Walter Benjamin, miembro también de la Escuela de Frankfurt nos ofrece una visión de la industria cultural centrada más en su capacidad artística. En *La obra de arte en la época de su reproducción técnica* explica cómo el principio mismo de reproducción (indicando muy bien en qué sentido la única razón de existir de un arte como el cine corresponde a la fase de reproducción única) hace que resulte anticuada una vieja concepción del arte que él califica de "cultural". Benjamin afirma que

... la reproductibilidad de las obras artísticas conlleva a un doble efecto, ya que a la vez que las obras reproducidas pierden su aura y escapan al dominio artístico, aumentan su accesibilidad, generando otras relaciones sociales, por ello, el resquicio que deja abierto la industria cultural de los productos artísticos consiste en que, junto a su relativa neutralización como productos críticos y de la criticidad social, ellos exigen una lectura que por muy neutra, convencionalizada o inducida que sea, supone el inicio de una acumulación cultural, de una suerte de ahorro de datos concientizadores que, en un conjunto de relaciones pueden operar activamente y producir junto con otros una nueva calidad de conciencia.¹⁶

¹⁵ Schiller, H., *et al.*, *op. cit.*, pág. 9.

¹⁶ Benjamin, Walter, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en Theodor Adorno, *et al.*, *Discursos interrumpidos*, Edit. Taurus, Madrid, 1979, Tomo 1, pág. 56.

Es así como la industria cultural crea un nuevo mercado para las obras de creación, engendra la aparición de grupos de especialistas concentrados en entidades profesionales cerradas, y con ello, atrae a creadores procedentes de centros más pequeños, por lo que la maquinaria de la industria cultural rueda sobre sí misma: ella es quien determina el consumo y excluye todo lo que es nuevo, lo que se configura como un riesgo inútil, al haber concedido la primacía a la eficacia de sus productos.

Sin embargo en la actualidad y ante el hecho de no poder definir a la “cultura”, la llamada industria cultural ha llenado el vacío en donde los *mass media*, entre ellos el cine, buscan un nuevo significado para la utilización del término, el cual tiene un campo de competencia que sigue sin estar aún claramente definido por quien lo emplea, pues la industria que produce cultura es considerada en las sociedades contemporáneas como productora de consenso entre clases tanto en el ámbito nacional como internacional, participadora de reestructuración de mentalidades o elaboradora de una nueva conciencia planetaria, de una innovadora cultura que rebasa las culturas firmemente enraizadas y las religiones tradicionales.

Por lo cual, podemos afirmar que la civilización actual concede a todo un aire de semejanza, pues filmes, radio y semanarios constituyen un sistema. Cada sector está armonizado entre sí y todos entre ellos, ya que las manifestaciones estéticas, celebran el mismo sistema, y los que trabajan en él suministran explicaciones y justificaciones en clave tecnológica: el mercado de masas impone estandarización y organización. De ahí que los gustos del público y sus necesidades impongan estereotipos. Y sin embargo, precisamente en este círculo de manipulación y de necesidad que se deriva de él, la unidad del sistema se estrecha cada vez más, ya que

Las industrias culturales forman parte de un sistema, son un sistema y en el interior de él, algunas ocupan el centro y otras la periferia, y su sitio está determinado en gran parte por las mutaciones de dicho centro. La percepción no política de las industrias culturales incita a considerarlas como una sucesión no jerarquizada de vectores, encubriendo el hecho de que en el interior de esta secuencia (televisión, prensa, radio, cine, etcétera), algunos de ellos contienen las matrices que determinan en gran medida la evolución de las demás, y ciertos vectores e industrias

culturales son hegemónicos e imponen a los demás su legalidad propia.¹⁷

A partir de los planteamientos anteriores podemos abordar al cine como industria cultural, ya que la cinematografía recupera esa vieja esperanza del espectador cinematográfico para quien la calle parece la continuación del espectáculo que acaba de dejar, debido a que éste quiere precisamente reproducir con exactitud el mundo perceptivo en el criterio de la producción.

Cuanto más completa e integral sea esta duplicación de objetos empíricos por parte de las técnicas cinematográficas, tanto más fácil resulta hacer creer que el mundo exterior es la simple prolongación del que se presenta en un filme.

A partir de la brusca introducción del elemento sonoro, el proceso de reproducción mecánica ha pasado enteramente al servicio de este propósito. La violencia de la sociedad industrial obra sobre los hombres de una vez por todas. Los productos de la industria cultural pueden ser consumidos rápidamente, incluso en estado de distracción. Inevitablemente cada manifestación aislada de la industria cultural reproduce a los hombres tal y como aquello en que ya los ha convertido la entera industria cultural. Y todos los agentes de la industria cultural velan para que el proceso de la reproducción simple del espíritu no conduzca en modo alguno a una reproducción enriquecida.¹⁸

De aquí que el cine sea conceptualizado como una industria cultural contemporánea por representar una industria ligera, tanto por sus herramientas productoras, como por la mercancía elaborada: la cinta cinematográfica. También en el momento de su consumo el cine se convierte en impalpable, puesto que éste es un consumo "psíquico y efímero", que emerge como producto elaborado en un modelo de producción económica altamente concentrado en unos cuantos *trusts* financieros, industriales y de servicios centralizados.

Asimismo, los monopolios enlazados al Estado, conforman las nuevas dimensiones del poder, pues incluso, por sí mismos, estos núcleos monopólicos resultan formidables poderes constituidos por bancos, seguros, fabricantes de película virgen, cámaras, proyectores, bocinas,

¹⁷ Schiller, H., *et al.*, *op. cit.*, pág. 74.

¹⁸ Mattelart, A., *et al.*, *Industria cultural y sociedad de masas*, Edit. Monte Ávila Editores, Venezuela, 1969, pág. 181.

grabadoras, reflectores, laboratorios, disqueras, etcétera.

En los países cuya producción cinematográfica tiene significado comercial, y por tanto cultural dentro del mercado mundial, casi siempre ésta se encuentra marcada por Estados Unidos (principalmente) y algunas cinematografías europeas. Pero el fenómeno, escribe Mattelart, de la internacionalización de la producción cultural,

... no se resume en una penetración incrementada de las empresas norteamericanas en los mercados. Se construye a medida que las clases dominantes locales se persuaden de la eficacia de los esquemas y normas de producción que han sido probados en la metrópoli. Para esas burguesías locales hay una relación de equivalencia entre modernidad y esquema norteamericano de fabricación y expansión de modos de vida.¹⁹

Asimismo podemos agregar que el cine es una actividad comercial altamente integrada en la multiplicidad de sus crecientes funciones, encontrándose conformada por: una estructura vertical de producción, distribución, exhibición y promoción; una maquinaria de relaciones públicas y ventas que coadyuva a la creación del sistema de estrellas para la publicitación de películas, y un modelo único de presentación de nuevas películas, desde los cines domésticos a las salas metropolitanas o a las cadenas de exhibición no metropolitanas vía salas cinematográficas o canales de TV, ya que,

... la dominación del cine por las empresas multinacionales que provee una dependencia cultural, ideológica, económica y tecnológica, atrofia la identidad de todas las cinematografías, incluidas las independientes en los países dominantes, pervierte los códigos de comunicación, trivializa el lenguaje, uniforma los productos y aliena al espectador.²⁰

Es en medio de esta trama financiera que el cine manifiesta una clara jerarquización burocrática que corresponde a la misma concentración económica financiera, pues la organización burocrática filtra la idea creadora y la hace pasar múltiples exámenes antes de llegar al productor.

¹⁹ Mattelart, A., *Multinacionales y sistemas de comunicación*, Edit. Siglo XXI, México, 1989, pág. 138.

²⁰ Mattelart, A., et al., *¿La cultura contra...?*, pág. 11.

Éste, incluso, decide en función de la rentabilidad del tema o la oportunidad política, de aquí la tendencia a la despersonalización de la creación, a la preponderancia de la organización racional-eficientista de la producción sobre la invención y a la desintegración del poder cultural.

También podemos sumar otra característica al cine como industria cultural, el que ha dado a luz al sistema de estrellas como un triple medio de garantizar mercados, gratificar y controlar los talentos y manejar a los públicos masivos. El sistema de estrellas representa uno de los mitos modernos más efectivos y resplandecientes, destinados a conformar el carácter social, pues junto con los mitos políticos, el mito de las estrellas cubre el horizonte cultural del hombre masificado en la segunda mitad del siglo XX, y como afirma Morin, en la medida en que identifiquemos las imágenes de la pantalla con la vida real, se ponen en movimiento nuestras proyecciones-identificaciones.

Morin agrega en su obra *El espíritu del tiempo* que las estrellas de cine se conforman como

... los modernos dioses olímpicos que se sitúan en el punto de contacto del empuje de lo imaginario hacia lo real y de lo real hacia lo imaginario. Estos dioses olímpicos no son solamente las estrellas de cine, sino también los campeones, príncipes, reyes, playboys, exploradores, artistas célebres. El olimpismo de unos nace de lo imaginario; es decir, de los papeles representados en las películas (estrellas), y el de los demás nace de su función sagrada (realeza, presidencia), de sus trabajos heroicos (campeones, exploradores) o eróticos (playboys, distels).²¹

Ciertamente, la cinematografía es la única forma artística que depende enteramente de la tecnología industrial, pues el cine al mismo tiempo que es mágico es estético; al mismo tiempo que es estético es afectivo. Cada uno de estos términos remite al otro, pues el cine, metamorfosis maquinista del espectáculo de luz y sombra, aparece en el curso de un proceso milenario de interiorización de la vieja magia de sus orígenes, ya que su nacimiento se efectúa como una nueva llama mágica, pero con los sobresaltos de un volcán en camino de adormecerse.

Sin embargo hay que considerar estos fenómenos mágicos como jeroglíficos de un lenguaje

²¹ Morin, Edgar, *El espíritu...*, pág. 33.

afectivo, ya que la magia es el lenguaje de la emoción y de la estética, y ésta, es la gran fiesta onírica de la participación en la etapa en que la civilización ha conservado su fervor por lo imaginario, pero ha perdido la fe en su relación con la realidad objetiva. Nos encontramos así frente a una definida fusión entre industria y arte.

Y es precisamente esta dualidad, la que no le permite conformar un sistema cerrado de dominación industrial, burocrática, monopolista, centralizante y estandarizante, pues dentro de él surgen oposiciones y corrientes individualistas, inventoras, autonomistas, estéticas y críticas. De aquí que el cine se manifieste como un forcejeo sometido al conjunto de fuerzas sociales, las cuales mediatizan la relación entre el autor y su público, y es precisamente de este juego de fuerzas que depende la riqueza artística y humana de la obra producida.

2. EL CINE COMO UNA POSIBILIDAD DE HISTORIAR.

2.1. El cine y la historia.

Otra vertiente importante en donde el cine cumple una función primordial es en su papel de creador y recreador de la historia, pues el cine y la historia son dos caminos que ponen de manifiesto su ideal de narrar los acontecimientos que se suceden día con día.

En los cruces del cine y la historia, el pasado filmado toma de la industria de la imagen su forma dramatizada, pero toma de la institución de la historia la pretensión de estar basado en la realidad.

Tanto las películas documentales sobre los eventos históricos como las películas que cuentan novelada una historia, intentan a diferentes grados afirmar la verdad del pasado que muestran. Pero al mismo tiempo, incluso los documentos filmicos que fueron tomados en ciertos momentos históricos, son en su base una rigurosa ficción por la naturaleza misma de la imagen: basta una imagen de la realidad o una representación elaborada de ella.

En una película la historia y lo cinematográfico se yuxtaponen en diferentes maneras al grado de perderse una en el otro, o desaparecen dando lugar a una sola forma que es la ficción de la narración cinematográfica. Si le vemos desde afuera parecería que la historia y el cine no tienen nada que ver una con el otro. Sin embargo, un poco más de cerca nos damos cuenta de que ciertos

de sus mecanismos internos de producción llevan a la coincidencia.

No obstante existe también la voluntad de crear un efecto de la realidad en el espectador, a quien se le da la impresión de que lo que ve es real. En los filmes históricos se busca dar este efecto al utilizar documentos filmados que fueron tomados en épocas pasadas y que sirven para aumentar la sensación de verdad. Estas imágenes pueden formar parte ya sea de reportajes filmados o noticieros. Las imágenes de este tipo son elevadas a la calidad de documento de archivo. Aunque casi siempre se olvida que alguien tomó esa película y que hay alguien que ha estado ordenando ese material. De aquí que el que filma historia tenga dos alternativas: la de aceptar que siempre hace una elaboración imaginaria de ello o la de intentar producir entre sus espectadores un efecto de realidad.

Por ello, en cualquier relato encontramos siempre referencias bajo una u otra forma. Es decir, que estas referencias son constitutivas de cualquier narración y se conforman como trazos o huellas de la realidad, ya sea explícitas o implícitas. De aquí que una película esté llena de ellas, pues en cualquier tipo de filmes hay una aglomeración de referencias que se moviliza y estas referencias en el cine para el espectador funcionan como memoria.

Sin embargo el cine no excluye a la historia ni viceversa. Matuszewski, cineasta de finales de siglo, afirmó que con el cine se eliminaría incluso la investigación y el estudio de la historia, pues el cine sería un método más eficaz de enseñanza de la historia y el cineasta con el tiempo se volvería una especie de sabueso para cazar eventos históricos con su cámara. El cine para hombres como Matuszewski es exacto y preciso. Tal vez esta visión del cine fuera adelantada para su época, aunque hay gente que aún sostiene algunas de estas ideas. "El cine haría revivir a los muertos y estos caminarían, la cinta de celuloide no sólo sería una prueba de la historia sino un fragmento de ella".²²

En Francia, el mayor exponente de esta concepción, Marc Ferro, no sólo plantea la posibilidad de escribir la historia a través del cine, sino que considera al cine como agente de la

²² De Orellana, Margarita, et al., *Imágenes del pasado. El cine y la historia: una antología*, Edit. La red de Jonás premia editora, México, 1983, pág. 21.

historia. Para Ferro:

El lenguaje del cineasta se muestra ininteligible, como el de los sueños, su interpretación es incierta. Pero esta explicación no será suficiente para aquellos que conocen el ardor infatigable de los historiadores dedicados a descubrir nuevos campos; capaces de hacer hablar a troncos de árboles, viejos esqueletos, y capaces de considerar esencial lo que hasta ahora se ha juzgado poco interesante.²³

El cine para Ferro no sólo es fuente de saber histórico. Al convertirse en arte, el cine interviene en la historia con documentales o películas de ficción que desde su origen, bajo la máscara de la representación, adoctrinan y glorifican.

Ferro otorga también poderes subversivos al cine, ya que puede ser un agente que produce transformaciones en la sociedad. Para él el documental o la ficción ofrecen una imagen que aparece terriblemente real. Y por eso: "El cine no sólo inquieta y fascina a los diversos poderes, sino que ellos presienten que el cine puede tener un efecto corrosivo, y se dan cuenta de que aunque una película esté vigilada, sirve de testimonio".²⁴

Asimismo para este autor francés hay multitud de interferencias entre cine e historia; por ejemplo, en la confluencia de la historia que se va haciendo, en la historia entendida como relación de nuestro tiempo y como explicación del devenir de las sociedades. En todos estos puntos interviene el cine, y ante todo como agente histórico, pues cronológicamente apareció como un instrumento del progreso científico, después se convierte en arte e intervienen sus pioneros en la historia con filmes documentales o de ficción, que ya desde el comienzo, con el pretexto de representación, endoctrinaron y glorificaron.

Sin embargo hay que recordar que hay una distancia entre lo real y lo filmado, pues lo que provoca el cine es un efecto de realidad. Sobre esto teoriza Jean Louis Comolli, realizador de películas históricas, cuya tesis es que no existe la realidad de los filmes sino sólo el efecto de realidad. Es decir, la impresión de que lo que se está viendo es real, casi vivido, por ello, toda

²³ *Ibidem.*, pág. 26.

²⁴ Ferro, Marc, *Cine e historia*, Edit. Gustavo Gili, España, 1980, pág. 21.

película, desde el momento en que está siendo producida es ya una ficción, pero al mismo tiempo es un trozo de la realidad cotidiana, la que se vive día con día otorgándole con este acercamiento a lo real una nueva dimensión.

Asimismo podemos afirmar que en su método interno para tratar la realidad que ha escogido, el cine reproduce los caracteres de esta realidad y los usa para impulsar su propio desarrollo dramático desde el principio hasta el fin.

2.2. El cine creador de la historia cotidiana.

Se caería en un error si se pensara que todas las categorías de documentos representativos que han servido al estudio de la historia ocupan un lugar en museos y bibliotecas. De manera diferente la fotografía no ocupa un departamento especial, pues en realidad los documentos que ella proporciona son rara vez históricos y sobre todo son demasiados. Aún así, algún día se clasificarán los retratos de quienes han tenido una influencia marcada en la vida de su época.

De aquí que el cine también vaya a presentar interés por eventos y acciones dignas de ser documentadas y se integrará de fragmentos de vida que tienen interés humano, los cuales se convertirán en parte de la historia de una nación o de un pueblo.

Quizá por ello es siempre más fácil aprender los efectos de la historia que las causas. Pero una cosa clarifica la otra, pues estos efectos, sacados a la luz por el cine, proporcionarán apreciaciones sobre las causas que hasta ahora habían permanecido en la semi-oscuridad, y mostrar no lo que existe sino sobre todo los posibles motivos que dieron lugar a tal o cual hecho es un excelente adelanto para cualquier fuente de información científica o histórica.

Como lo afirma Ferro, no basta con comprobar la fascinación y la inquietud que suscita el cine, pues los poderes públicos y la influencia privada presienten que puede tener un efecto corrosivo y advierten que, aún bajo vigilancia, un filme es un testimonio. De aquí que ya sea

autenticidad o ficción, la realidad que el cine ofrece en imagen resulta terriblemente fidedigna, lo cual pone de manifiesto que dicha imagen no corresponde necesariamente a las afirmaciones de los dirigentes, a los esquemas de los teóricos, al análisis de la oposición, a las conclusiones de los historiadores, ya que el cine tiene por efecto la desestructuración de todo lo que varias generaciones de estadistas, pensadores, juristas, dirigentes o catedráticos habían logrado estabilizar en hermoso equilibrio. Por ello, el cine

... destruye la imagen que cada institución, cada individuo, se había constituido delante de la sociedad. La cámara revela el funcionamiento real de toda esa gente, la delata mucho más de lo que se había propuesto. Descubre el secreto, exhibe la otra cara de una sociedad. Ataca sus mismas estructuras. Es más que suficiente para que una primera reacción de desdén dé paso a otra de temor y aprehensión. La imagen, las imágenes no pueden tener ni lengua ni lenguaje. La idea de que un gesto pueda ser una frase y esa mirada un largo discurso, resulta totalmente insoportable.²⁵

Significaría entonces que la imagen, las imágenes sonoras, esa calle, esa chiquilla, aquel hombre, constituyen la historia no tan distinta a la historia.

Por ello, de acuerdo con Ferro, el filme, “imagen o no de la realidad, documento o ficción, intriga auténtica o mera invención, es historia”.²⁶ Marc Ferro agrega, ¿el postulado?, que aquello que no ha sucedido, las creencias, las intenciones, lo imaginario del hombre tiene tanto valor como la historia misma, pues el filme no vale sólo por aquello que atestigua sino por la aproximación sociohistórica que autoriza, pues las películas cuya acción es contemporánea del rodaje no sólo constituyen un testimonio sobre lo imaginario de la época en que se realizaron; incluyen además elementos que poseen un mayor alcance, al transmitir hasta nosotros la imagen real, pues a través de la elección de los temas, de los gustos del momento, de las necesidades de producción, de las capacidades de la escritura, de los lapsus del creador. Ahí radica la verdadera realidad histórica de estas películas, no en su representación del pasado.

²⁵ *Ibidem.*, pág. 27.

²⁶ *Ibid.*, pág. 26.

Así, el cine en un momento dado, elige de la realidad su propia realidad mediante el argumento, aquella que ha de servirle para expresarse. Aunque pareciera que nos referimos al cine realista, en el fondo, el método para todos los géneros es el mismo, pues el cine tiene a su alrededor una realidad viva, la realidad de los hombres con sus problemas, sus desdichas, sus esperanzas, sus alegrías, en fin, un material inagotable e inabarcable, del cual es obvio que no pueda disponer por entero.

2.3. La historia vista por el cine.

En la época contemporánea el mito invade al cine como contenido imaginario. Es la edad de oro de las grandes resurrecciones despóticas y legendarias. Por ello, el mito expulsado de la realidad por la violencia de la historia, encuentra un refugio en el cine.

Así, actualmente la historia invade al cine siguiendo el mismo guión:

... el conflicto histórico es expulsado de nuestra vida por una especie de neutralización gigantesca que a escala mundial se llama coexistencia pacífica y a escala de lo cotidiano se llama monotonía pacificada.²⁷

Esa historia exorcizada por una sociedad que está en congelación lenta o brutal festeja su vigorosa resurrección en las pantallas siguiendo el mismo proceso que antes hacía revivir los mitos perdidos, pues la historia es nuestro sistema de referencia perdido, es decir nuestro mito. Por eso la historia toma el relevo de los mitos en la pantalla y viceversa.

La historia hace así su entrada triunfal en el cine de manera póstuma. Su introducción forzada no es una toma de conciencia sino nostalgia de un sistema de referencia perdido. Esto no significa que la historia no haya aparecido alguna vez en el cine como tiempo consistente, como

²⁷ Baudrillard, Jean, "La historia: un guión retro" en Margarita de Orellana, *op. cit.*, pág. 67.

proceso actual, como insurrección y no como resurrección. Tanto en lo real como en el cine ha habido historia, pero ahora ya no la hay. La historia que nos es dada ya no tiene mucha relación con “lo real histórico”.

De aquí que no importe si se trata de un reportaje o un filme de ficción. La manipulación de las imágenes está siempre presente aunque se diga que no ha habido intromisión, ya que desde el momento en que la cámara interviene, comienza la manipulación y cada operación constituye a pesar de todo un manejo del documento. Por eso, la mentira fundamental del cine es el pretender transcribir realmente la verdad de la vida y el que se crea que es un testimonio y que el cine se reduce a un registro mecánico de los hechos y las cosas.

También es por ello que la ficción puede ser resentida como realidad, ya que es cierto que por medio de una ficción se puede expresar una verdad, pero eso no convierte a la ficción en realidad. Una ficción como medio es siempre una ficción. El cine no es un fenómeno aislado, está siempre inscrito en un contexto político. Por eso es importante que al crear imágenes, se haga con la conciencia de que hay que destruir los moldes impuestos.

Por ello el cine, con su obsesión de lograr la fidelidad histórica ha terminado con la posibilidad de hacer historia como se hacía antes. Es decir, encadenar “objetivamente” eventos y causas para luego encadenar la narrativa del discurso. El cine, dice Baudrillard ha ayudado en gran medida a la desaparición de la historia. Lo que hace es “resucitar fantasmas, visitar ideologías y modas retro; resucitar la época en la que por lo menos había historia”,²⁸ esta es una de las características del cine de fin de siglo.

²⁸ *Ibidem.*, pág. 68.

3. EL CINE EN MÉXICO: DE SU LLEGADA A LA CONFORMACIÓN DEL "NUEVO" CINE

3.1. La integración del cine nacional: Un viaje a través del tiempo.

El 13 de febrero de 1895 en Francia, los hermanos Augusto y Luis Lumière registraron la patente de un maravilloso invento que habría de transformar el mundo y su forma de expresión, el cine silencioso formal. Sin embargo la paternidad del cine fue disputada por Estados Unidos (con Thomas Alva Edison) y Alemania (con William Friese-Greene), pero se reconoce a los franceses Lumière ser los inventores verdaderos, pues en 1895 hicieron las primeras demostraciones de su máquina maravillosa a sus asombrados compañeros de la Unión de Sociedades Fotográficas de Francia, reunidos en dos ocasiones para ver las escenas de las películas *Obreros saliendo de la fábrica Lumière*, *Una lección de acrobacia*, *El regador y el muchacho*, *Disgusto de niños*, *Las tulerías de París*, *Carga de coraceros*, *Demolición de una pared*, *Jugadores de Ecarté*, *Llegada del tren* y *Comida del niño*, entre otras de las primeras filmaciones.

Más tarde, en ocasión de un congreso societario en Lyon, los Lumière filmaron a sus colegas y dos días después, al terminar la junta les proyectaron su imagen, naciendo de este modo el primer esbozo de la noticia cinematográfica.

Los hermanos Lumière interesados en la comercialización mundial de sus aparatos mandaron a México, en 1896, a sus agentes C. J. Bernard y Gabriel Vayre, quienes organizaron una primera exhibición pública el 14 de agosto de ese año, exclusiva para algunos grupos

científicos en un pequeño local ubicado en el entresuelo de la droguería Plateros, en la calle del mismo nombre, que hoy es avenida Madero. Antes de darlo a conocer a los capitalinos, los enviados mostraron las vistas y el aparato al general Porfirio Díaz, presidente de la República, a su familia y a algunos funcionarios en el castillo de Chapultepec.²⁹

Durante esa exhibición, el presidente Porfirio Díaz imaginó el mundo luminoso que le ofrecía el nuevo invento. Hizo filmar las fiestas del Centenario de la Independencia de México, sus giras por la República, parte de su vida cotidiana; así como las costumbres netamente mexicanas, por lo que el cine se convirtió en el mejor constructor de su imagen, que reunía su símbolo de patriarca bajo un aire de modernidad: el orden y el progreso.

Durante los primeros seis meses, después de su llegada a la ciudad de México, el cine fue aceptado por todos los grupos sociales, pero pronto los literatos, científicos y algunos voceros de la sociedad le menospreciaron por haberse convertido en un espectáculo cien por ciento popular.³⁰

Fue hasta el 27 de agosto de 1896 cuando se hizo la primera exhibición destinada a la sociedad en general. Los empresarios tenían intenciones de efectuar funciones semanales, pero por el éxito decidieron hacerlas diarias.

La burguesía pulquera, como solían denominar a la aristocracia porfiriana, compartía el embeleso de las proyecciones, en un principio subrayaba su calidad de elegida frente al pueblo ignorante y pobre, incapaz de disfrutar de las “delicias” del adelanto. Pronto, sin embargo, los intereses monetarios pudieron más que la conservación de las diferencias sociales externas y el cine empezó a divulgarse a las demás clases sociales por medio de las tandas, compuestas por películas cortas de tres minutos, cuyos temas aludían a las diversas geografías del planeta acompañadas por fondos musicales de escenas marítimas, militares, ferroviarias y turísticas.³¹

²⁹ García, Gustavo, *El cine mudo mexicano*, Edit. Cultura/SEP, México, 1982, Tomo IX, pág. 13.

³⁰ *Ibidem.*, pág. 126.

³¹ Gomezjara, Francisco, et al., *Praxis cinematográfica (Teoría y práctica)*, Edit. Universidad Autónoma de Querétaro, México, 1988, pág. 149.

Pronto el centro de la ciudad se llenó de locales dedicados a la exhibición de otros aparatos y accesorios como *kinetoscopios*, *pasionoscopes*, el *ciclocosmorama* y el *aristógrafo*, invento nacional de cine en tercera dimensión por medio de unos anteojos inventados por Adrián Lavie.

El cinematógrafo pronto adquirió popularidad y condenó a su antecesor, el *kinetoscopio* de Thomas Alva Edison a diversión marginal en carpas y salones. A finales de diciembre se anunciaron las últimas exhibiciones del cinematógrafo en la ciudad de México y los representantes de los Lumière salieron con destino a Francia a principios de 1897. Sin embargo las sesiones no terminaron pues el señor Ignacio Aguirre compró el aparato y continuó con las tandas en el mismo domicilio.³²

En agosto de 1896 Bernard y Vayre presentaron las primeras escenas filmadas en México, entre las que destacaron: *El general Díaz y algunas personas de su familia* y *El general Díaz paseando por el bosque de Chapultepec*, y de esta forma surgió una colaboración estrecha entre el cine y el presidente en el poder. Asimismo con este tipo de filmes se sentaron las bases para la creación de un cine mexicano, ya que se dedicaron a captar escenas netamente nacionales.

De igual forma, trataron de descubrir lo que diferenciaba a este país de las otras naciones al retratar aspectos de su vida pública y privada. Algunos de los títulos de las vistas que se filmaron dan idea de ello: *La traslación de la campana de la Independencia*, *Desfile de rurales mexicanos*, *Lazador mexicano*, *Pelea de gallos*, *Grupo de indios al pie del árbol de la Noche Triste*, *Un paseo por el canal de la Viga*, *Fachada principal de la Escuela de Ingeniería de México*, *Duelo a muerte en el bosque de Chapultepec* y *Alumnas del Colegio de la Paz en trajes de gimnastas*, entre otros.

Por la falta de suministro constante y rápido de películas extranjeras y ante el deseo de contemplar lo propio, los camarógrafos locales comenzaron a explotar lo que consideraban auténticamente mexicano como en *Elección de yuntas*, *Un amasador*, y *Baño de caballos*.

Las primeras películas filmadas y proyectadas carecían de argumento por lo que sólo se les

³² De los Reyes, Aurelio, *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*, Edit. SEP80/FCE, México, 1983, pág. 29.

veía como escenas fugaces que asemejaban pinturas o grabados a una tinta al ser proyectadas en la pantalla. En este período de los inicios del cine en México, el nuevo invento francés se conceptualizó como el más inocente espectáculo: las vistas carecían de argumento y sólo mostraban escenas de la vida real. Asimismo satisfacían los conceptos del teatro al difundir el conocimiento de otros países “apegado fielmente a lo natural y real, el cine en estos primeros años no emitía un juicio crítico, pues sólo trataba de mostrar la verdad de los hechos”.³³

Esto dio como resultado que los camarógrafos necesaria y forzosamente se inspiraran en la naturaleza para la elaboración de sus cintas, por lo que le daban una ojeada a la realidad exterior y por esto al *filme* se le denominaba vista.

El cinematógrafo inconscientemente heredaba la preocupación de artistas y literatos por captar el mundo exterior y en la forma más simple cumplía las aspiraciones que durante siglos habían tenido los pintores por ver la naturaleza viva.³⁴

La máquina Lumière al servir en la toma de fotografías impulsó a algunos iniciadores en este arte para mostrar la belleza y el nacionalismo mexicano. Salvador Toscano, estudiante de ingeniería, a quien las noticias del cinematógrafo habían llegado mucho antes por medio de revistas, vio realizado su sueño de filmar diversas escenas nacionales y con ello ofrecer en sus tandas un programa más variado. Las películas locales mostraban *Un norte en Veracruz*, *Un duelo a muerte a pistola en Chapultepec* y otros temas sencillos.

Pero ese mismo año (1898) Toscano intentó hacer una película con argumento, al sintetizar al máximo *Don Juan Tenorio*, con gran éxito popular. Su ejemplo no tardó en ser seguido, pues mientras él abría el *Salón rojo* en la calle Cinco de Mayo y realizaba funciones en Chihuahua, San Luis Potosí, Guadalajara y otras ciudades del interior; los franceses Moulinié inauguraron en la calle Dieciséis de septiembre *El palacio encantado*, la sala más elegante de su tiempo. Y después al asociarse con la fábrica *El buen tono* instalaron pantallas al aire libre en las plazas,

³³ *Ibidem.*, pág. 124.

³⁴ *Idem.*, pág. 121.

donde con el pretexto de exhibir gratuitamente algunas películas cortas, hacían publicidad a los cigarrillos de aquella marca.

El cine conmovía así a los espectadores, quienes no podían permanecer indiferentes ante la fiel reproducción de la realidad. De esta forma, el cine contribuía al conocimiento del país, pues

... muchos empresarios recorrían el interior de la República y filmaban aspectos de la vida de las ciudades para después exhibir estas películas en otras partes creando así la posibilidad del cine trashumante y del cine de exhibición en sala fija.³⁵

El Porfiriato caracterizado por la dictadura paternalista que impuso un régimen prolongado de paz y desarrollo económico, pronto empezó a sufrir deterioros que habían acentuado el dominio de los terratenientes y la miseria campesina. Francisco I. Madero encarnó el descontento del campesinado y las ideas de una clase media liberal y progresista, cuya oposición a Porfirio Díaz condujo al estallido de la Revolución.

Esta Revolución fue el gran tema del cine de esa época, hasta convertirse en un documento vivo de un momento histórico excepcional. Quizá la misma fluidez de la situación (los bandos opuestos durante la Revolución) hacía que los cineastas trataran de mostrar objetivamente todas las alternativas, pues a veces los vaivenes de la lucha hacían que los ejércitos entraran en una ciudad y viesen las películas de las batallas en las que habían intervenido.

Por otra parte para 1916 nacen importantes empresas productoras: México Lux S.A. y Azteca Films. La primera compañía fue creada por Manuel de la Bandera y Felipe de Jesús Haro y la segunda compañía, por la actriz Mimi Derba, Enrique Rosas y el general Pablo González.

De 1917 a 1920 se fundan trece compañías que llegan a producir veinte películas de argumento, la mayoría basadas en novelas de autores mexicanos. Sobresalen *Santa* (1918) de Luis G. Peredo; *Tabaré* (1918) de Luis Lezama, y *El automóvil gris* (1919) de Enrique Rosas.

Pasados los momentos culminantes de la Revolución y asesinados los jefes más rebeldes

³⁵ Gomezjara, Francisco, *et al.*, *op. cit.*, pág. 150.

(Zapata en 1919 y Villa en 1923) la situación tendía a la búsqueda de una institucionalización. El cine acompañó el abandono de las posiciones más radicales. La política dejó de ser el tema candente y se abrió un período en que comenzaron a rodarse películas de ficción.

Asimismo el estímulo nacionalista a las artes, que intentaba reflejar temas y características propias, a menudo inspiradas en la tradición indígena no tuvo mayor gravitación en el cine, salvo en ciertas apelaciones a rasgos costumbristas.

La llegada del sonido halló así, al cine mexicano en una situación de penuria, pues pese a cierto desarrollo alcanzado entre 1917 y 1920, las empresas creadas no tenían la solidez económica ya que el equipamiento y los estudios eran precarios, dando lugar a esfuerzos dispersos sin continuidad.

Los primeros filmes sonoros que pueden considerarse mexicanos fueron en realidad rodados en California: *Dios y ley* (1929) de Guillermo Calles, y *El águila y el nopal* (1929) de Miguel Contreras Torres. Habría que añadir *Abismos* (1930) de Salvador Pruneda (sonorizado con discos), *Más fuerte que el deber* (1930) de Raphael J. Sevilla, auspiciado por la Warner y *Sañadores de gloria* (1930) de Miguel Contreras Torres, también rodada en estudios norteamericanos. De todos modos, el que puede considerarse primer filme enteramente mexicano rodado en el país y con sonido directo fue realizado en 1931, *Santa*, de Antonio Moreno. La importancia de *Santa* no sólo proviene de su anticipación y de su éxito popular sino que en su temática retrata una historia que se convertirá en la iniciación de uno de los géneros más prolíficos del futuro cine del país: el melodrama prostibulario.

En 1932 sólo se realizaron seis largometrajes, pese al éxito de *Santa*, pero ya en 1933 se hacen 21, con lo cual México se convierte en el país de habla española que tiene una mayor producción. En ese año se producen dos obras importantes: *El compadre Mendoza* (1933) de Fernando de Fuentes y *La mujer del puerto* (1933) de Arcady Boytler.

Fernando de Fuentes que había abierto el camino a un cine de calidad y autenticidad, fue asimismo el que abrió el paso a un género populista, que pronto se tornó muy convencional y artificioso: el cine ranchero, combinación de costumbres campesinas, canciones y exaltación del

machismo de los charros, los trabajadores de las grandes haciendas, hombres de a caballo y con la pistola siempre dispuesta. *Allá en el rancho grande* (1936) fue el filme que con su pintoresquismo atractivo fue el vehículo de éxito que abrió a México los mercados internacionales, sobre todo latinoamericanos. Además permitió a la naciente industria del cine obtener su primer premio en festivales.

Esto transformó todo el panorama del cine mexicano. Los intentos anteriores de promover un cine de contenidos sociales más avanzados (estimulados por el presidente Cárdenas) cuyos exponentes mayores fueron los ya citados filmes de Fernando de Fuentes, *Redes* (1934) dirigida por Paul Strand, Fred Zinnemann, Julio Bracho y Emilio Gómez Muriel, y *Janitzio* (1934) de Carlos Navarro cedieron ante la nueva veta comercial abierta por *Allá en el rancho grande*.

Fue aquella la razón por la cual la explotación de los géneros pintorescos de aquel tipo se prolongó durante muchos años, haciendo descender la calidad artística y las ambiciones. Un ejemplo de esta evolución oportunista queda ejemplificada en otro de los filmes que marcaron el camino: *En tiempos de don Porfirio* (1939) de Juan Bustillo Oro, que fue un éxito tan grande como *Allá en el rancho grande*. Era una evocación nostálgica embellecida de la época del dictador Porfirio Díaz.

La vía nostálgica continuará con *México de mis recuerdos* (1940) del mismo Bustillo Oro, mientras el tipismo ranchero proseguía con películas como *¡Ay Jalisco no te rajes!* (1941) de Joselito Rodríguez, *Los tres García* (1946) de Ismael Rodríguez o *Las mañanitas* (1948) de Juan Bustillo Oro.

De aquí que se afirme que en los años cuarenta, la industria se consolida y conoce su llamada Época de Oro en donde aparecen algunos directores importantes que dominarán el período como Emilio Fernández, Julio Bracho, Alejandro Galindo y Roberto Gavaldón, entre otros.

Dentro del panorama que emerge de la mediocre y profusa industria de los años cincuenta, cuando ya la prosperidad de la misma se ve amenazada por la rutina, aparece el cine independiente que intentaba por todos los medios huir de cualquier tipo de influencia o dominio

ajenos a sus intereses cinematográficos, ejemplo de ello son *Raíces* (1953) de Benito Alazraki y *Torero* (1956) de Carlos Velo.

Es aquí donde la historia del cine mexicano parece detenerse para iniciar el decenio de los sesenta con un adjetivo diferente, innovador y que en adelante se conformaría como sinónimo de calidad: el “nuevo” cine mexicano.

3.2. Conceptualizaciones de “nuevo” cine.

Para poder responder a la pregunta de ¿qué es un nuevo cine? es necesario en primera instancia plantear cómo se concibe al cine, pues es bien sabido que es una industria por su carácter de mercancía que se inserta en un proceso de producción, distribución y exhibición.

Empero el cine también es arte y no sólo eso, sino como diría el lugar común, el “séptimo arte”, creador de una estética y de un valor artístico excepcional y único en el mundo. No obstante el cine además de su dualidad: arte e industria, es también un medio de comunicación masivo y un lenguaje articulado con el cual se crean una infinidad de significaciones muy particulares.

Por lo tanto, la concepción de cine necesaria para poder abordar el término de “nuevo cine” es la visión de todos los elementos anteriores incluidos en una estructura social, que se inserta en un sistema histórico para abordarlo como problema concreto, práctico y transformable. El concepto de cine es pues, comenzar una exploración del ser humano y del cine mismo, pues el cine ya no es entendido sólo como un espacio de información, sino como un vehículo de aculturación y un instrumento de transformación.

... el concepto de nuevo cine sólo es concebible como el espíritu que crece en los filmes de una determinada cinematografía, la cual se ve impregnada de los afanes frescos, inéditos, modernos, originales, diferentes, ignorados, distintos y desconocidos de una realidad. La noción de nuevo cine es un tanto vaga. Hasta ahora nadie ha podido definirla con exactitud y en muchas ocasiones ha sido aplicada a obras realizadas dentro de los

cánones y sistemas tradicionales por el sólo hecho de contar con el nombre de un joven realizador.³⁶

De esta forma el concepto de “nuevo” implica novedad, vanguardia, innovación, romper con lo viejo y comenzar un futuro si se quiere incierto, pero al fin flamante, actual o moderno. Así, al fundir ambos conceptos: el cine con lo nuevo, se crearía lo que para muchos es una vía de exploración en la expresión, y precisamente así es definida por George Sadoul:

... [con el cine nuevo o el nuevo cine] las barreras entre cine documental y cine de ficción desaparecen al fundirse las dos nociones en una nueva, dejando atrás estructuras parásitas como la vieja dramaturgia heredada del teatro. Pero, sobre todo, hay una nueva actitud del cineasta en relación con su obra, con el cine, con la realidad que lo rodea. Es lo que se conoce bajo la definición un poco vaga y general de nuevo cine.³⁷

En el caso del “nuevo” cine en México podemos afirmar que se constituye en el eco del movimiento cinematográfico conocido como Nuevo Cine Latinoamericano que luchó contra los emblemas heredados del imperialismo: el populismo y el comercialismo, y en oposición de la propuesta estética de la tradición sentimentalista, melodramática y la explotación del localismo que se caracterizaba por una sistemática deformación del gusto, la creación de mitos en la conciencia popular, la inexistencia de una verdadera cultura nacional y la traición a la realidad y a la historia, por ello, alrededor de los años sesenta el cine se agita en América Latina.

Producto de movimientos nacionales, las viejas cinematografías son regeneradas por una juventud irrespetuosa. Por razones técnicas el cine se libera. El costo de las películas se abarata, la sacralización de las funciones es discutida, se da una ruptura con el sistema, con sus dirigentes económicos, corporativos, incluso sindicales y con los códigos de la industria, conformándose un nuevo cine en países como Cuba, Argentina, México, Venezuela, Brasil, Chile y de ahí extendiéndose a toda América Latina.

³⁶ Sadoul, George, *Historia del cine mundial. Desde los orígenes hasta nuestros días*, Edit. Siglo XXI, México, 1989, pág. 501.

³⁷ *Ibidem.*, pág. 501.

... pero sobre todo hay un elemento común a todos los nuevos cines: la actitud del cineasta ante el cine y por lo tanto ante la realidad que lo rodea. Se trata de una doble conciencia: el cineasta ha descubierto al mismo tiempo el mundo en el cual vive y el cine ha tomado conciencia de su realidad y del medio que sirve para develarla. Así, el cine, antes que arte, es expresión, reflejo, testimonio, reflexión [...] Los estudiantes atrincherados en las barricadas de Córdoba en 1969 tuvieron una cámara de cine junto a ellos, ahí está, quizá en su forma más simbólica o más práctica, el nuevo cine latinoamericano.³⁸

De esta forma, en un principio desordenado, como brotes aislados y aparentemente sin tener una cohesión estructural se fue conformando el movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano con una diversidad de películas en donde se registraron, reinterpretaron, testimoniaron y criticaron la realidad e historia de América Latina a través de una experimentación estética, artística, cultural, lingüística, política e ideológica bajo un mismo signo que reunió la conciencia de ser parte de la acción: la lucha por la liberación, de la que emergió un cine que fue conocido en la historia de la cinematografía mundial como nuevo cine.

... este fenómeno conocido como los cines nuevos se caracterizó por su afán de búsqueda y por sus esfuerzos renovadores. Una realidad como el cine requiere de hábitos revolucionarios para mantenerse viva. Ser conscientes de ello y trabajar en consecuencia fue el impulso de las nuevas olas que nos permitieron caer en la cuenta de que el cine en su desarrollo se enfrenta a caminos insospechados y a la posibilidad de una producción tan vital como pueda serlo el hombre.³⁹

No obstante, para que este movimiento emergiera como un pronunciamiento en el ámbito continental, el Nuevo Cine Latinoamericano asentó sus bases en varias corrientes cinematográfica europeas,

... es quizás en [los] primeros filmes auténticamente latinoamericanos donde mejor se expresa la influencia de corrientes extranjeras, sobre todo la del Neorrealismo Italiano [...], el Cine Soviético posrevolucionario, el

³⁸ *Idem.*, pág. 567.

³⁹ *Ibid.*, pág. 568.

documental de varios países desarrollados y posteriormente la Nueva Ola Francesa.⁴⁰

Sin embargo, dentro las influencias que recibió el Nuevo Cine Latinoamericano en general, y el nuevo cine mexicano, en particular, también se encuentran otros movimientos cinematográficos que aunque no lograron impactar de una forma directa, si contribuyeron dentro de la estética, la temática e incluso la manera técnica de hacer el nuevo cine. Entre estas corrientes podemos mencionar el llamado nuevo cine americano y el nuevo cine alemán, de ambos movimientos, George Sadoul menciona:

... En los Estados Unidos se buscaron rutas diferentes de las marcadas por el cine espectacular y tuvieron oportunidad de manifestarse autores como Paddy Chayefsky, Martín Ritt, Stanley Kubrick, Sam Peckinpah y Arthur Pen. Además, la llamada Escuela de Nueva York dentro de las tendencias generales de un arte veraz, proyectó magníficos logros [...] alrededor de 1960 debutaron con westerns Sam Peckinpah con *Rough Shot* (1962) y Arthur Pen con *The left handed gun* (1957). Este último después de prolongado silencio creó *Milagro en Alabama* y sobre todo *Mickey one* (1965)...[También en] 1970 el nuevo cine alemán es uno de los más coherentes de toda Europa, compenetrado con nuestra época y con sus problemas políticos, sociales, estéticos. Curiosamente, en sus últimas muestras hay una marcada tendencia hacia el cine histórico, lo que parece estar en contradicción con sus preocupaciones actuales.⁴¹

3.3. Influencias cinematográficas en la producción del "nuevo" cine mexicano.

El llamado "nuevo" cine mexicano se encontrará así inspirado, desarrollado y apoyado en varias corrientes cinematográficas que le heredarán además de contenidos diversos, técnicas, modelos, escuela y toda una gama de búsquedas estéticas y artísticas, formas y métodos alternativos, impulsando en México a ese cine marginal orientando a teorizar, recuperar y recrear

⁴⁰ García Espinosa, julio, *Una imagen recorre el mundo*, Edít. UNAM, México, 1982, pág. 9.

⁴¹ Sadoul, George, *op. cit.*, pág. 532.

al reprimido y/o manipulado por la sociedad mecanizada: los deseos inconscientes, la cultura perseguida, la diversidad humana y los sectores estigmatizados, por ello no hay que olvidar que,

... [El decenio de 1960-1970] es definitivo en los cambios que va a sufrir el cine. El descubrimiento y la evolución de nuevos medios técnicos y mecánicos lo modifican profundamente en sus métodos de producción, sus estructuras de narración, sus modos de representación y figuración, su concepción misma. Vemos como se derrumba el mito de la profesión, el gran aparato y misterio que rodea a la técnica cinematográfica. Cámaras ligeras e insonoras, desarrollo de las técnicas en 16 mm., aparatos portátiles de grabación magnética, filmes más rápidos permiten la filmación con equipos técnicos y humanos reducidos, fuera de los estudios, con alumbrados mínimos, usando indistintamente actores profesionales o no profesionales. Paralelamente los cineastas abordan la creación recurriendo a todas las técnicas expresivas y a todos los métodos de investigación...⁴²

Consiguientemente es necesario considerar algunos movimientos cinematográficos que materializarán e inspirarán en sus ideas gran parte de la producción mexicana desde 1960 hasta nuestros días: el Neorrealismo Italiano, la Nueva Ola Francesa, el Nuevo Cine Latinoamericano y por supuesto la infalible influencia hollywoodense.

3.3.1. Técnicas y escuela: una herencia del viejo mundo.

El nuevo realismo cinematográfico...

El Neorrealismo es un género cinematográfico nacido en plena Segunda Guerra Mundial en Italia. Este género se vio influenciado por el realismo ruso, la novela norteamericana, por la escuela documental británica así como por las principales obras de Jean Renoir.

El Neorrealismo fue, en su momento, una corriente que logró retornar a la crudeza de los

⁴² *Ibidem.*, págs. 500-501.

hechos sociales que más aquejaban a la población de la guerra y de la inmediata posguerra, pues su “súbita expansión [...] fue en el mundo occidental el fenómeno más importante de esos años”.⁴³

Quizá por ello, en el centro de atención del Neorrealismo cinematográfico está el hombre inmerso en la sociedad o cultura hostil a sus necesidades más elementales. Es decir, la injusticia social a raíz del desequilibrio político-económico de la sociedad. La preocupación del Neorrealismo, es retomar de la realidad el dramatismo social y ésta es una de las principales ideas que retomará el “nuevo” cine mexicano de los años sesenta, esa idea de llegar a una realidad velada.

El nuevo cine apareció cuando ese rechazo justo al viejo cine alcanzó no sólo sus formas expresivas sino también la manera de insertarse en los procesos culturales (y aquí lo cultural está usado en su sentido más abarcador y definitivo) tomando partido a favor de las fuerzas más revolucionarias incorporadas a la lucha.⁴⁴

El cine italiano deviene con el amanecer de la liberación, la cual es una nueva fase del cine realista, por eso se denomina Neorrealismo. André Bazin en su libro *What is cinema?* recopila varios artículos sobre el tema con dos perspectivas muy particulares: primero, al plasmarse en ellos la principal constatación con perspectiva histórica sobre este interesante fenómeno; segundo, por su actuación como testigo del auge, y posteriormente de la crisis por la que atravesó el movimiento del Neorrealismo.

Sin embargo muchos otros estudiosos de los géneros cinematográficos, además de Bazin, ubican al Neorrealismo como un movimiento o corriente artística con el predominio de un tipo de estética que le dio la vuelta al mundo, mostrando -el *nuevo realismo*- que sigue siendo en el poderío del cine, el hecho elemental de la posguerra y el ser el primer exponente del cine actual. Algunos de ellos como Sadoul, afirman

En todas partes se veía a los filmes expresar la variedad del mundo más y

⁴³ *Idem.*, pág. 301.

⁴⁴ *Id.*, pág. 568.

mejor que nunca. Los 15 años de la posguerra habían sido diez veces más diversos y fecundos que los quince primeros años del cine hablado.⁴⁵

También como Bazin, varios autores apoyan el razonamiento de que este género constituye una inédita fase en la oposición del realismo y el estetismo cinematográfico, ya que a diferencia de los movimientos anteriores utiliza un argumento real y dramatiza los acontecimientos, esta idea es importante rescatarla en el sentido de que aún en la actualidad y a lo largo de la historia filmica universal, gran parte de las películas producidas en el mundo hacen alusiones a hechos muy precisos del momento en que fueron filmadas.

En particular en las óperas primas del cine mexicano de los noventa, a veces se trata de los temas en general, que nos remiten a períodos específicos del pasado; en otros casos se encuentran meras referencias en los diálogos, o en alguna secuencia, a sucesos contemporáneos al momento de la filmación; otras de las cintas están abiertamente inspiradas en casos concretos, pero en casi todas es evidente la muy particular relación con el mundo que las circunda.⁴⁶

En el caso del Neorrealismo Italiano, su cine se constituyó poco a poco como una corriente nacionalista que retornó a la crudeza de los hechos sociales que más aquejaban a la población en la guerra y la inmediata posguerra, de este modo se dedicó a retratar a la sociedad en sus estratos más bajos, buscando la identificación con un público al que trataba de conmover como diciéndole: éste es el hombre, obsérvalo, míralo, compéndelo, es igual que tú. De aquí que Bazin indique que “las películas italianas representan un valor excepcional, que no puede separarse del guión, sin arrastrar con él todo el terreno social en el que hunden sus raíces”.⁴⁷

También Bazin proclama en sus diferentes discursos su respeto por la preponderancia de estos filmes que se basan en los hechos, al ser su franco propósito el reproducir en imágenes la organización tramada de una realidad. El método para conseguir este propósito fue mostrar las

⁴⁵ *Ib.*, pág. 491.

⁴⁶ *Vid.* temáticas como *Prófugos aventuras y marginación: facetas de la ciudad*. En particular la película *Lolo y Los pasos de Ana* o el apartado denominado *De amores y añoranzas*, en especial véase el caso de las cintas *Un año perdido* y *Novia que te vea*, en donde se pone en práctica lo prescrito por la corriente del Neorrealismo italiano.

⁴⁷ Bazin, André, *What is cinema?*, Edit. UCLA, Los Angeles, 1972, Tomo 1, pág. 12.

múltiples causas de los hechos filmados, y el ejemplo más cercano está en la guerra en donde no había malos ni buenos, no había titanes ni semidioses, no existían los héroes, sólo estaba el hombre.

Esta idea reitera que en el centro de atención del Neorrealismo Italiano siempre está la figura del hombre inmerso en una sociedad o cultura hostil a sus necesidades más elementales; es decir, la arbitrariedad social a causa de la inestabilidad político-económico de la sociedad en que vive, por ello, la preocupación del Neorrealismo es retornar de la realidad del hombre al dramatismo social del mismo, a través de la actualidad del guión, por lo que rescata los temas principales que emergen con el surgimiento de esta corriente cinematográfica: *la Resistencia y la Liberación*. Con estos temas, películas destacadas dentro del Neorrealismo son sin lugar a dudas *Paisà* (1946) y *Viaje a Italia* (1953), ambas de Roberto Rossellini.

Otra de las tesis del Neorrealismo es la que se refiere a los intérpretes, que en muchas de las cintas se encuentran constituidos por actores no profesionales escogidos de la vida real, a los que se suman los actores profesionales. A ambos los reúne el propósito de lograr la autenticidad de la realidad. En ello radica la dualidad que adquirió el valor artístico del elemento humano en el cine: actores no profesionales en conjunción con actores de trayectoria son las banderas de esta tendencia.

En este sentido resulta interesante señalar que en el “nuevo” cine mexicano se acabaron las estrellas y se empezó el mismo peregrinar que en el Neorrealismo en la búsqueda de figuras jóvenes que trabajaran al lado de los pocos viejos actores reconocidos, lo que pretendía esta “amalgama” de intérpretes, era la negación del principio del *star system* y la utilización indiferente de profesionales o de actores eventuales con el afán de atrapar la realidad.

Sin embargo esta premisa es parte de la historia de la cinematografía mundial de todos los tiempos, ya que la oposición al *star system* es una condición que plantea el anticulto por el intérprete, la creación de historias sin “actor”. Esto lo hemos constatado desde el nacimiento del cine mismo, al tratar de recrear la realidad con sus actores cotidianos, los que viven día con día su propio papel en la obra de la vida misma, logrando una veracidad y autenticidad significativos

aún en la época contemporánea, sobre todo en la filmografía de los países subdesarrollados con proyectos de cine documental, cine verista, cine de vanguardia, cine indigenista e incluso todo aquel de corte educativo.

En contraposición se encuentra la producción cinematográfica de Hollywood y de otros países del primer mundo, en donde la utilización de actores profesionales es condición básica para el reconocimiento de una cinta cinematográfica, realimentando la creencia del ritual y ceremonial en torno al actor para el que se adaptan leyendas, se crean historias y se inventan realidades.

A partir de los juicios anteriores que nos hablan de la actualidad de la realidad y la veracidad del actor, Bazin afirma que la estética del Neorrealismo está en éstos y otros componentes. De aquí se desprende la reflexión de que el realismo y la realidad en sí mismos son artísticos, al integrarse como una indagación de manifestaciones tanto en el lenguaje cinematográfico como en la estilística que utilizan. Para estos efectos se aprovechan escenarios naturales, se descarta la idea de emplear foros o estudios de filmación, ya que, ¿qué puede ser más estético que la naturaleza por muy cruda que parezca?. Asimismo la forma de comunicación en el Neorrealismo es sencilla, sin diálogos rebuscados, utilizando y regresando al lenguaje cotidiano en la búsqueda de un mayor realismo y veracidad de la imagen-secuencia.

... pues el cine como manifestación de la cultura de un pueblo es la actividad más comprometida con intereses ajenos a la cultura. Es por lo tanto, la actividad que refleja más duramente los factores reales que condicionan una sociedad.⁴⁸

Justamente el Neorrealismo hereda al “nuevo” cine mexicano las semillas para una mudanza innovadora y vigorizante en varias de sus estructuras, pues se descubrió con el impulso realista todo un abanico de posibilidades en su producción. Con el nacimiento del Neorrealismo, el cine llevó a cabo quizás la primera mirada retrospectiva sobre sus facetas, sus funciones y la búsqueda de nuevas instancias para retratar e interpretar a un mundo que giraba vertiginosamente

⁴⁸ Gutiérrez Alea, Tomás, *Dialéctica del espectador*. Edit. Mimeo, La Habana, 1978, pág. 23.

hacia un camino incierto.

El nuevo cine apareció cuando ese rechazo justo al viejo cine alcanzó no sólo sus formas expresivas sino también la manera de insertarse en los procesos culturales (y aquí lo cultural está usado en su sentido más abarcador y definitivo) tomando partido a favor de las fuerzas más revolucionarias incorporadas a la lucha.⁴⁹

La Nueva Ola Francesa y sus resonancias...

Durante los años sesenta Francia experimenta turbulencias sociales y el cine se ve influenciado de esta convulsión a través de la crítica, principalmente de la revista *Cahiers du Cinema*, la cual hacía un llamado al cine de calidad francés, que profesaba un tipo de realismo psicológico. “Los *Cahiers du cinema*, fundados en 1950 por el lamentado teórico y crítico André Bazin, agruparon enseguida a varios jóvenes críticos combativos, muchos de los cuales llegaron a ser realizadores”.⁵⁰

Es así como el movimiento censor devora rabiosamente y con violencia el predominio literario sobre el cine francés. Se opone al cine de guionistas, siguiendo al Neorrealismo y prácticamente “la Nueva Ola” nace en franca lucha contra el cine intelectual de la época. De este movimiento Sadoul afirma:

... tiene para la evolución del cine una importancia similar a la que algunos años antes tuviera el Neorrealismo Italiano. Yendo más adelante, la Nueva Ola es un resultado del Neorrealismo en cuanto lleva a sus últimas consecuencias algunos de los postulados del gran movimiento italiano de la inmediata posguerra, como son la filmación fuera de los estudios, la utilización de actores desconocidos o no profesionales, la baja de costos de producción, y por otro lado una vuelta a la realidad como reacción a la retórica del cine anterior, el rechazo a algunas formas tradicionales del cine, la destrucción de ciertos modos de narración y

⁴⁹ Sadoul, George, *op. cit.*, pág. 568.

⁵⁰ *Ibidem.*, pág. 473.

representación, la fusión cada vez mayor entre el documental y la ficción (el cinema-verité, el cine directo, etcétera).⁵¹

La revista *Cahiers du Cinema* y sus jóvenes colaboradores difunden la idea de un “cine de autor” para ponerse en contra de un cine de guionistas y de productores. La Nueva Ola se configura así (de la misma forma que sucede con el “nuevo” cine en México) como un movimiento de autores en quienes predomina la libertad creadora en contra de todo tipo de restricciones comerciales.

[En México] nace la crítica que alienta al cine de autor, se crean cine clubes, hay un movimiento en favor de la cultura cinematográfica, gracias al trabajo de unos cuantos críticos dignos de respeto y jóvenes aficionados.⁵²

Vale decir también que la escuela de la Nueva Ola, sólo se limita a presentar el aspecto aparente de los fenómenos que trata, sin llegar a la explicación real y esencial de éstos. Sin embargo, la relación obra-espectador propuesta, remite a la necesidad de obligar al público a establecer una relación reflexiva e interactiva con su realidad. Entonces se trataría, más que de hacer un arte cinematográfico para el conocimiento del universo estético, uno dirigido al autoconocimiento real, con sus complejas y ambiguas significaciones. Lo cual no ocurre frente a las obras que dan una interpretación concluyente y cerrada de la realidad.⁵³

Antes de ser un tono o una moral, la Nueva Ola fue un sistema de producción artesanal en escenarios naturales, con equipo mínimo, con películas ultrarápidas, sin aval en los distribuidores, sin autorización del Centro Nacional de Cinematografía, sin obligación ni servidumbre de ninguna clase.⁵⁴

⁵¹ *Idem.*, pág. 495.

⁵² Costa, Paula, *La “apertura” cinematográfica*, Edit. Universidad Autónoma de Puebla, México, 1988, Colección Difusión Cultural, Serie cine, pág. 58.

⁵³ Estas características son sobre todo las que se plasman en el “nuevo” cine mexicano de los noventa. En particular la influencia de la Nueva Ola francesa se nota claramente en temáticas como *Viajes de búsqueda* y *Cine dentro del cine*. Vid. el análisis de películas como *Retorno a Aztlán* o *Mi querido Tom Mix*.

⁵⁴ Michel, Manuel, *El cine francés*, Edit. Filmoteca de la UNAM, México, 1964, Cuadernos de cine, pág. 149.

Posiblemente, el cineasta más destacado del movimiento es Jean-Luc Godard, quien inaugura sus realizaciones con la película *Sin aliento (A bout de Souffle)*, 1960, Godard). Este director destaca por desbaratar el lenguaje tradicional del cine, utiliza otro tipo de encuadre, rompe la continuidad del montaje. Logra con todo esto y algunas otras innovaciones más, crear en el público y en la película misma un ambiente de desequilibrio y angustia. Prácticamente, el valor de la Nueva Ola en Godard es el antiacademismo cinematográfico. La libertad de expresar lo que se piensa de la sociedad a través de la cámara. Y sencillamente, lo que piensa la juventud de la realidad social, pues la Nueva Ola

... es una expresión de clase, una manifestación de la burguesía francesa, a la cual no dejan de pertenecer los más liberales de sus realizadores o los intelectuales de izquierda, convertidos en argumentistas o directores.⁵⁵

Otros importantes directores fueron Robert Bresson, quien realizó *Un condenado a muerte se escapa* en 1956, Francois Truffaut con su película *Los cuatrocientos golpes* en 1959 y Alain Resnais quien dirigió *Hiroshima mi amor* (1959) y *El año pasado en Marienbad* (1961).

En suma, los aportes de la Nueva Ola al “nuevo” cine mexicano están en la defensa del cine de autor, así como en sus métodos y técnicas de realización, tales como: trabajar con escasos recursos, la máxima utilización de cámaras ligeras, emulsiones hipersensibles, lámparas sobrevoltadas, iluminación por reflexión, todo esto denota la libertad y enriquecimiento del lenguaje cinematográfico.

Sin embargo en México, la Nueva Ola “sólo tiene eco entre unos pocos funcionarios responsables del cine o entre los propios cineastas, quienes hacen suyas las proposiciones en favor de un cine de autor, concepto que había sido desarrollado por la revista francesa *Cahiers du Cinema*”.⁵⁶

⁵⁵ *Ibidem.*, pág. 129.

⁵⁶ Costa, Paula, *op. cit.*, pág. 87.

3.3.2. La búsqueda: una herencia del Nuevo Cine Latinoamericano.

Una imagen recorre el mundo...

Una de las corrientes más importantes que influirá y determinará la creación, consolidación y conformación del “nuevo” cine en México será sin lugar a dudas, el Nuevo Cine Latinoamericano, el cual se integró por las cinematografías de países que tenían una industria activa y desarrollada (entre ellas la mexicana), pero que en el fondo sus condiciones iban en detrimento tanto en los renglones de producción, distribución y exhibición como en su concepción artística y estética.

Además de lo anterior, el momento sociopolítico que se vive conforma un movimiento cinematográfico que tiene como denominación común el presentarse como cine de liberación, vinculado a una idea política y revolucionaria que emergió en contra del imperialismo, a raíz de la búsqueda de expresiones en franca resistencia ante la opresión. Por lo tanto, podemos afirmar que el Nuevo Cine Latinoamericano es lo que ha sido llamado el cine imperfecto, que persigue la creación de una nueva cultura, lo que traería consigo una nueva estética.

En este sentido, la estética de este Nuevo Cine Latinoamericano nace de sus condiciones económicas, sociales, culturales y políticas. Su relación con la historia se desplaza hacia su rescate; su relación con las verdaderas tradiciones populares se vincula con otros elementos auténticos y nacionalistas, por lo que no termina en el folklorismo, sino en la búsqueda de una cultura.⁵⁷

En medio de este panorama emerge la idea del cine imperfecto que en un principio tenía como característica la inmadurez expresiva, pero dentro de la cual se comienza a experimentar en la búsqueda de respuestas para configurarse; para ello, confrontó a la realidad, pero no para representarla, sino para insertar a ese filme que trata la realidad en el contexto en que se ubica.

⁵⁷ Se puede afirmar que todas estas características prevalecen en las óperas primas del cine mexicano de los noventa. Véase el análisis que se realiza por ejemplo con cintas como *La línea* o *Bajo California. El límite del tiempo*.

Consiguientemente, el cine imperfecto no

... desea sólo abordar los problemas de luchas, sino dirigirse a los que las viven y enfrentan, no propone la fabricación minuciosa de imágenes lastimeras, denunciantes o ejemplificantes, destinadas a provocar la compasión, [...] aprobación o curiosidad de quienes no viven tal situación.⁵⁸

Asimismo propone crear imágenes que imputen, critiquen y se sumen a la lucha revolucionaria, pues es en esta masa insurrecta en donde está el público y el destinatario del cine imperfecto y aquí se constata que el contenido de un filme es infinitamente más importante que su perfección técnica.

Por ello, podemos afirmar que el cine imperfecto es una gran aportación latinoamericana que encuentra resonancias en el “nuevo” cine mexicano en cuanto desmitifica a la técnica cinematográfica, optando por temas que parten de la realidad, la cual se integra como la base o punto de partida para el redescubrimiento de su entorno, denunciando lo que se vive y se sufre para lograr una síntesis de lo que se busca y se anhela, teniendo intrínsecamente contenida la mirada del artista.

Por consiguiente, entendemos que este cine imperfecto exige, sobre todo, mostrar el proceso de los problemas. Es decir, lo contrario a un cine que se dedique fundamentalmente a celebrar los resultados. Lo antitético a un cine autosuficiente y contemplativo. Lo opuesto a un cine que ilustre “bellamente” las ideas o conceptos que ya poseemos. Este cine imperfecto se identifica fundamentalmente con la cultura popular, llegando al público a través de mostrar la realidad de la vida cotidiana que la mayor parte de las veces no es bella ni artística, lo que desemboca en aprender a leer una estética también imperfecta.

El cine latinoamericano aportó con este cine imperfecto el camino para crear una estética que se manifiesta sobre todo con una visión popular-revolucionaria, orientada a recuperar las realidades sociales/personales socavadas por la dominación extranjera y la demagogia estatal

⁵⁸ García Espinosa, julio, *op. cit.*, pág. 9.

nacional. Por ello, este movimiento retomaría del Neorrealismo Italiano, la búsqueda de una nueva estética cinematográfica, en tanto ella concierne a una nueva concepción del arte y de su inserción en la vida social, así como una batalla en las estructuras económicas, productivas y técnicas. De ahí podemos derivar la consigna del cine imperfecto: la máxima austeridad en las soluciones, la mayor productividad económica expresiva.

Asimismo a este cine no le interesa más la calidad ni el método, comenzando así, el camino de la desmitificación técnica y de la búsqueda de una nueva calidad que podríamos plantear marca una dicotomía: el cine en el arte y el arte en el cine; ambas partes, sin embargo, deben descansar en la masa que se expresa para y por las ideas revolucionarias, echando mano de cuantos elementos le parezcan importantes, dejando en el camino viejos esquemas, creando en el futuro una nueva estética, una estética que responda a un público ya constituido: la estética de la revolución y para la revolución.

También en la idea del cine imperfecto manejada principalmente por Julio García Espinosa en Cuba se utiliza el concepto de que la cultura artística no es sólo para unos cuantos, sino que todos pueden ser creadores de la cultura y del arte, porque se ha manifestado que el arte es una necesidad de todos y el arte de masas será aquel que hagan las masas, buscando una nueva cultura antes que una nueva estética, antes que un nuevo arte, antes que una nueva calidad, porque su aspiración no es sólo la revolución, sino la revolución cultural, tal y como se pensó durante el Echeverriato en México, con lo que se creyó que el “nuevo” cine daría a su vez una nueva Época de Oro.

Así, podemos redondear la finalidad del cine imperfecto:

No exhibamos más el folklore con orgullo demagógico, con un carácter celebrativo, exhibámoslo más bien como una denuncia cruel, como un testimonio doloroso del nivel en que los pueblos fueron obligados a detener su poder de creación artística.⁵⁹

⁵⁹ *Ibidem.*, pág. 12.

En segundo lugar, dentro de los aportes del Nuevo Cine Latinoamericano al “nuevo” cine mexicano se plantea como premisa fundamental, el ser uno de los cines que surge en estrecho contacto con los problemas de los males sociales predominantes, los conflictos y dificultades sociales, y en consecuencia, con las ilusiones y esperanzas de las masas desposeídas. El Cine Latinoamericano emerge así con una idea de liberación (auténticamente Neorrealista), a la que suma un matiz político, en busca de la revolución, integrándose como un movimiento de agitación y propaganda.

La estética de este Nuevo Cine Latinoamericano nace así de sus condiciones económicas, sociales, culturales y políticas. Su relación con la historia del país no está regida por la mistificación sino por el rescate. Su relación con las verdaderas tradiciones populares no termina en el folklorismo sino en un acto de trascendencia de esa tradición al incorporarlas con un instrumental moderno actual, a la cultura viva de nuestro continente.⁶⁰

El punto de arranque de este cine se desarrolla junto al pueblo, se promueve un cine tendiente a conocer primero y a explicar después, cómo y por qué se produce la pobreza. Esto es lo que le interesa al pueblo conocer, este cine que difunde la idea de la imperfección, pues es un cine que se hace para ser exhibido en los lugares más recónditos, donde existe la penuria, ya que su objetivo central no es la sala cinematográfica, el compromiso está con el pueblo, es él, el que tiene que tomar conciencia de su situación, aunque la viva día con día.

Asimismo, este Nuevo Cine Latinoamericano, de la misma forma que se presentará con el mexicano se propone llegar a las masas, porque su idea es ser colectivo y sus protagonistas principales son el pueblo mismo. De esta forma, el cine se consolida como un instrumento por medio del cual, el pueblo expresa sus necesidades y demandas, sus luchas por liberar su cultura, su economía y organización política.

El Cine Latinoamericano tiene pues como rasgo y aporte más sobresaliente, el conformarse

⁶⁰ Sadoul, George, *op. cit.*, pág. 569.

como un cine de liberación, pero no sólo eso, sino aunado a un carácter revolucionario que interpreta y reinterpreta la realidad de América Latina; el realismo en este sentido puede ser la base o punto de partida para el redescubrimiento de su entorno, sólo mostrando lo que se tiene, se vive, se sufre y se observa, se podrá realizar una síntesis de lo que se busca, se anhela y se piensa construir.

En este sentido, podemos advertir que el realismo que tanto se afana por encontrar el Nuevo Cine Latinoamericano, el cual heredará a su vez al “nuevo” cine mexicano tiene su cuna en los dos grandes movimientos cinematográficos mundiales que influirían en casi todo lo que resta del siglo: el Neorrealismo Italiano y la Nueva Ola Francesa.

Las bases están dadas para que el “nuevo” cine mexicano florezca, pues existe una sicología grupal, una pedagogía del oprimido, una sociología militante, una economía de la dependencia, una comunicación popular, una teología de la liberación, un trabajo social reconceptualizado, una nueva novela crítica, orientados todos ellos a buscar alternativas ante la opresión. Enmarcado dentro de este espacio, en medio de la convulsionada conflictualidad social, el “nuevo” cine mexicano se afanará en buscar sus propias expresiones y dejar como legado un cine en donde se enlacen las corrientes culturales y estéticas empeñadas en cambiar la realidad social.

Su comprensión será bajo el concepto del cine-acción del Nuevo Cine Latinoamericano, basado en un lenguaje desarticulado y con escasos medios técnicos que permiten mostrar el revestimiento de la dominación, por lo que sus destinatarios serán los mismos militantes; otro de los aportes reiterativos del Nuevo Cine Latinoamericano, la creación de un público definido, identificado y mayoritario.

Asimismo podemos apuntar que para el Nuevo Cine Latinoamericano, un cine que no moviliza, no inquieta, no sacude conciencias es un cine irracional, ya que la revolución fue el detonante de este movimiento cinematográfico que derivado de ella, tenía una conciencia y esencia revolucionarias.

Por esto recurre a inventar lenguajes nuevos para la creación de una conciencia y atrapar de esta forma una realidad. El cine comprendido así, no significa que deba abordar sólo el tema de la

revolución o la lucha política, pero sí la vida del hombre que se construye con esos elementos. Glauber Rocha dice “nuestra neurosis no es una forma de modernismo, sino una consecuencia de nuestra miseria social”.⁶¹

En el ámbito social, el “nuevo” cine mexicano hereda del latinoamericano la visión popular y revolucionaria orientada a recuperar las realidades sociales y personales que se encuentran oprimidas por la dominación extranjera y la demagogia nacional. El “nuevo” cine mexicano se encontraría así vinculado a la búsqueda de una nueva estética cinematográfica, en tanto ella concierne a una nueva concepción del arte inmerso en la vida social y una batalla con las estructuras económicas, productivas y técnicas. Esto permitirá que este nuevo cine se integre como lo hizo en la realidad: como un nuevo cine, más que un cine marginal.

Este nuevo cine latinoamericano ha contribuido así a fundir los objetivos comunes que en la esfera de la política y del arte han estado tradicionalmente dislocados. Su existencia como arte revolucionario de búsqueda y aporte real, como instrumento de cultura y arma de combate es precisamente fructífera porque apunta hacia el hecho cultural por excelencia, la liberación, a través de una acción artística renovadora, anticonvencionalista, revolucionaria.⁶²

Para ello, el “nuevo” cine mexicano se apoyó en la búsqueda de un cine popular, masificador, que no llegó a conformarse del todo, pero que teorizaba en varios sentidos, principalmente como una pesquisa que implica una transformación, una revolución en el cine, en el pueblo y en su relación, porque “... un cine para el pueblo no es aquel que sólo devuelve la propia imagen, sino aquel que sobre todo, ofrece la posibilidad de superarla”.⁶³

Así se comenzó la búsqueda de un cine popular que fue entresacando los elementos más representativos, tradiciones, costumbres, nacionalismos y rasgos que desembocaron en la búsqueda del cine mismo “como la búsqueda del hombre; la búsqueda es descubrir lo que existe

⁶¹ *Ibidem.*, pág. 457.

⁶² *Idem.*, pág. 569.

⁶³ García Espinosa, julio, *op. cit.*, pág. 23.

en lo que todavía no existe. Descubrir no es inventar. El cine popular está en las potencialidades del hombre de hoy”.⁶⁴

Un aspecto histórico del Cine Latinoamericano es su inserción dentro de una industria en la que existen ramificaciones como la producción, distribución y exhibición, y limitaciones de todo tipo, condicionada principalmente por los estados nacionales o capitales extranjeros.

Esta infraestructura en lugar de conformar un camino de expansión para la cinematografía de los países latinoamericanos se constituyó como un lastre que obstruyó su desarrollo, el cual sólo pudo ser superado en escasas ocasiones con fomento económico, subsidio y autofinanciamiento, por ello, el llamado Nuevo Cine Latinoamericano desde sus inicios se desarrolló al margen de la industria, al proponer búsquedas y alternativas que no estaban dentro del ámbito comercial.

“El deber de un cineasta revolucionario es hacer la revolución en el cine”.⁶⁵ Con una idea planteada en estos términos se vislumbra la posibilidad de una revolución estructural del cine que culmine en la transformación de todos los elementos que lo conforman, porque se tiene que hacer un cine con películas, teniendo en cuenta sus canales de exhibición. El desafío era hacer un cine para las salas habituales, porque aunque el cine revolucionario y militante se consumiera en canales creados y adaptados para él, el público regresaría a las salas habituales y consumiría lo que ahí le ofrecieran.

Por ello, este Nuevo Cine Latinoamericano plantea una lucha revolucionaria no sólo a través de la película que denuncia, critica y combate, sino con todos los elementos del complejo industrial, en su producción, distribución, exhibición, enseñanza, teoría y crítica, porque

... es en la industria donde existirán las posibilidades más productivas para satisfacer las enormes necesidades de cine de educación, informativo, de salud pública, recreación, etcétera, de nuestros pueblos.⁶⁶

⁶⁴ *Ibidem.*, pág. 24.

⁶⁵ *Idem.*, pág. 38.

⁶⁶ *Id.*, pág. 56.

Por consiguiente, la tarea del Nuevo Cine Latinoamericano fue buscar la manera de aprehender la realidad, la única forma posible de unir autenticidad nacional y revolución; para ello, este movimiento propone subdividir áreas en la industria, asignar tareas específicas a cada departamento, crear crítica cinematográfica, educar a los teóricos del cine, analizar la producción, distribución y exhibición de cintas, pero no sólo eso, sino realizar un balance de los filmes elaborados y exhibidos, así como una constante preocupación por su conservación y almacenamiento en cinematecas y filmotecas, para finalmente, enseñar al público a ver y criticar su realidad, creando así una cultura cinematográfica, tal y como se realizará en México con la revista *Nuevo cine* y con escuelas como el CUEC.

Las películas destinadas a las grandes masas poseen tanta importancia como las orientadas a innovar creativamente en términos culturales y estéticos tensionantes cuando la capacidad creativa de los cineastas contribuye a desarrollar los procesos de conocimiento y del goce artístico, y en este sentido las escuelas de cine fueron los primeros templos del conocimiento cinematográfico.⁶⁷

El movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano legó a la posteridad de todos los tiempos algunas características “ideales” que deberían conformar a los filmes de este nuevo cine tanto en su condición como industria, así como en sus perfiles estéticos y de contenido. Por eso, mientras que es engaño para unos, revolución cultural para otros, el Nuevo Cine Latinoamericano se abrió paso como un cine crítico, político, liberal (liberado de sus cadenas estructurales, del mínimo equipo técnico impuesto, liberado en sus movimientos y liberado de dificultades administrativas), buscando siempre rodar en las calles, con el verdadero pueblo.

Lo liberaron también de múltiples censuras creando una nueva conciencia estética y de esta manera se reformuló el arte basado en la realidad, pero no esa realidad bella y conocida, sino en la denuncia, la crítica, mostrar lo oculto, destapar a los marginados y comenzar a crear la belleza en el submundo.

⁶⁷ Getino, Octavio, *Cine latinoamericano, economía y nuevas tecnologías*, Edit. Trillas, México, 1990, pág. 195.

[Se da la necesidad] de un cine que desarrolle. Un cine que dé conciencia, que esclarezca, que fortalezca la conciencia revolucionaria de aquellos que la tienen, que los fervorice, que inquiete, preocupe, asuste, debilite, a los que tienen mala conciencia, conciencia reaccionaria. Que defina perfiles latinoamericanos, que sea auténtico, que sea antioligárquico y antiburgués, anticolonial y antiimperialista, que sea propueblo y contra antipueblo, que ayude a emerger del subdesarrollo al desarrollo, del subestómago al estómago, de la subcultura a la cultura, de la subfelicidad a la felicidad, de la subvida a la vida.⁶⁸

El Nuevo Cine Latinoamericano tuvo enormes resonancias en el movimiento Cinema Novo Brasileño, en Brasil. Con películas como *Río, 40 grados* (1955) de Nelson Pereira dos Santos y *Los fusiles* (1959) de Ruy Guerra se fundó el movimiento, así, se "... habló primero para este país de una bossa nova (nueva ola), pero habiendo sido acaparada esta expresión por un baile de moda, los jóvenes cineastas brasileños prefirieron Cinema novo".⁶⁹

Asimismo, el cine cubano participaría con *Lucía* (1968) de Humberto Solás, así como filmes representativos del movimiento cinematográfico latinoamericano en general, con películas tan destacadas como *Memorias del subdesarrollo* (1968) de Tomás Gutiérrez Alea, *La sal de la tierra* (1953) de Herbert Biberman, *El brazo fuerte* (1958), de Giovanni Korporal y *Los inundados* (1958) de Armando Birri.

El Nuevo Cine Latinoamericano entendido así, despertó y revivificó a las naciones, abrió el abanico de las posibilidades de todo tipo al aclarar y justificar la búsqueda incesante, teniendo como estandarte la libertad creadora, por ello, el Nuevo Cine Latinoamericano influyó en el "nuevo" cine mexicano por su afán de búsqueda de alternativas en un acto de creación y transformación, una exploración en la ficción, en la acción y en el documental, en lo artístico y en lo comercial, en lo cultural y en lo industrial, en lo artesanal y en la belleza.

A través de esta búsqueda que unió al arte con el pueblo, los rumbos fueron diversos, en la productividad, en el lenguaje y en el arte; es así como se manifestó la pesquisa latente del poder

⁶⁸ Sadoul, George, *op. cit.*, pág. 569.

⁶⁹ *Ibidem.*, pág. 487.

de creación de un pueblo que construyó una imagen para recorrer el mundo.

... Nos interesa hacer un hombre nuevo, una sociedad nueva, una historia nueva, y por lo tanto un arte nuevo, un cine nuevo. Urgentemente. Con la materia prima de una realidad poco y mal comprendida: la realidad de Latinoamérica.⁷⁰

3.4. Breve bosquejo histórico de la configuración del “nuevo” cine en México.

Para poder entender el desarrollo del “nuevo” cine en México y entender su conformación, estudio y futuro auge es necesaria su contextualización cultural, política, económica y geográficamente. En el transcurso de los años sesenta se fue conformando la lucha por la edificación de una expresión cinematográfica mexicana que tenía como finalidad última, la reconstrucción de una realidad auténtica, libre de mecanismos opresivos, a través de un cine que debía reunir características tan específicas como: revolucionario, desarrollista, nacionalista, auténtico y realista, pues México para 1960 era invisible en la industria cinematográfica mundial, a pesar de su avanzado desarrollo después de haber conocido la llamada Epoca de Oro y Europa era su reto.

Y es así como el cine mexicano se revela como un fascinante vehículo para descubrir y exhibir sin tregua alguna, las realidades que se habían pretendido ignorar u ocultar desde la llegada del cine a México en 1896, emergiendo así el concepto de “nuevo” como la búsqueda de una pantalla anhelada por mucho tiempo para plasmar la explosión de imágenes y sentimientos de un país, un laboratorio de experimentación de ideas y también un taller de debates y de reflexión con un propósito común y un mismo sueño: hacer posible la creación de un verdadero cine

⁷⁰ Birri, Fernando, "Cine y subdesarrollo" en José Rodríguez López (compilador), et al., *Hojas de cine: Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, Edit. SEP/UAJAM/FMC, México, 1988, Colección Cultura Universitaria, Serie ensayo, Volumen 1, pág. 17.

nacional.

En México el llamado “nuevo” cine encuentra su espacio natural en las imágenes que dan consecución a una cinematografía, de esta forma descubre realizadores, nuevos modos de hacer cine y también rescata a aquellos creadores que han regalado imágenes de su tiempo y cultura.

Con el “nuevo” cine crece la preocupación por la estética, por el dominio de la técnica, nace el debate por conciliar un cine de ideas con aquel que pueda ocupar, por sus méritos cinematográficos y comunicación con el público, un lugar en el universo cinematográfico con una sola consigna: siempre a la búsqueda de alternativas que no traicionen raíces, que no olviden los nobles propósitos que le dieron origen, asistiendo así a la revolución del lenguaje y de las formas, con el surgimiento de obras que enriquecerían en adelante el arte cinematográfico.

La búsqueda entendida en esos términos se puede ubicar básicamente desde mediados de los cuarenta, pues la extensión de la Segunda Guerra Mundial trae aparejada una serie de acontecimientos al interior y exterior del país que resultan favorables a la cinematografía mexicana y permiten su asentamiento como industria. Sin embargo después de la llamada Época de Oro, durante los años cincuenta, se aumenta la repetición incansable y rutinaria de los viejos tópicos (lo que no encuentra repercusión popular), además de que los prestigiosos directores de antaño siguen sin renovarse, mientras que por otro lado se objeta la participación de nuevos talentos.

Al ver películas mexicanas de épocas diferentes, es notoria la tendencia a aclarar, en los créditos, que la película no tiene nada que ver con la realidad; a veces se empleaba para describirla la palabra fábula, ficción y hasta sueño. Por eso impresionó la presentación de *Los olvidados* de Buñuel, donde se aclaraba que se verían hechos de la vida auténtica, donde la ciudad de México era presentada en el mismo contexto de las grandes ciudades del mundo y donde se decía que, como ellas, tenía puntos de miseria, niños desnutridos, donde se planteaban los derechos... se decía también que la solución a los problemas dependía de las fuerzas progresistas de la sociedad.⁷¹

⁷¹ Costa, Paula, *op. cit.*, pág. 101.

Inmerso en esta crítica situación tanto económica como creativa, el cine nacional se dedica a producir “comedias eróticas”, “películas para jóvenes”, “cine de luchadores” y “westerns a la mexicana” que en lugar de beneficiarlo se volvieron en su contra ahuyentando cada día más al escaso público que aún le permanecía fiel.

Es así como se habla de una crisis en la industria⁷², principalmente en el terreno de la calidad que orilló al Estado a buscar una solución definitiva al problema: su intervención en todas las fases de la labor cinematográfica (a raíz del reclamo de algunos sectores críticos), lo que llevó a chocar de pronto y bruscamente con casi medio siglo de producciones de una industria sin reglas, rebosante y que creció quizás demasiado rápido. A partir de entonces, a “cada crisis de la industria cinematográfica en México, el Estado introduce cambios en su organización e implanta un mayor control estatal”.⁷³

3.4.1. Los cineastas de los sesenta: Una generación de crisis.

Y es en esta tónica de renovación que el desfalleciente cine mexicano arriba a los años sesenta, con la esperanza de que el nuevo gobierno de Gustavo Díaz Ordaz lo salve de su lento, pero seguro exterminio. Rodolfo Echeverría señalaba lo siguiente para expresar esta etapa:

... al iniciarse la presente administración, la crisis de la industria cinematográfica mexicana en lo económico era evidente y se manifestaba en la descapitalización de las empresas productoras privadas, en las pérdidas constantes de las distribuidoras en el mercado extranjero, en la insolvencia y desaparición de múltiples empresas productoras, en la nula rentabilidad de la Compañía Operadora de Teatros y de Películas Nacionales, en los aumentos permanentes de costos de producción y de distribución, en la congelación de los precios de admisión en las salas del país y en la operación deficitaria de los Estudios Churubusco, Azteca y de

⁷² Por industria del cine entendemos básicamente que desde los años treinta la industria estaba configurada principalmente por el sector privado, es decir, que la mayoría de las productoras pertenecían a la iniciativa privada. Sin embargo, es precisamente en los años sesenta cuando el Estado forma parte activa en la industria al fungir como productor, distribuidor y exhibidor.

⁷³ Costa, Paula, *op. cit.*, pág. 166.

PROCINEMEX. Este panorama tenía que afectar directamente la posición financiera del Banco Nacional Cinematográfico no sólo en cuanto a su estructura que quedaba reflejada en el balance general, sino también en sus estados de pérdidas y ganancias.⁷⁴

Si sumamos a estos señalamientos el alquiler de los estudios por debajo de su costo de operación, el enriquecimiento de funcionarios, los favorables contratos de arrendamiento para los dueños de los cines que manejaba Operadora de Teatros y la política de esta Compañía, orientada a favorecer el material norteamericano, tendremos una aproximación más completa de la situación que vivía la industria en el país.

Sin embargo la misma nación estaba en conflicto y éste se manifestaba en todos sus ámbitos, pues

... sus visajes eran múltiples y abarcaban toda la República: guerrillas y terrorismo en algunos estados y en el Distrito Federal, movimientos de sindicatos, de empresa y de industria por salarios y prestaciones y por la representación sindical dentro de un proceso creciente llamado insurgencia obrera; movimientos campesinos y de comunidades indígenas con ocupación de tierras, tomas de presidencias municipales y de palacios de gobierno como protesta por actos gubernamentales o por decisiones electorales (insurgencia municipal).⁷⁵

Así, la crisis aguda y progresiva, exponía sus síntomas más alarmantes y notorios en el cine nacional, los cuales podían detectarse en el descenso de la productividad y la pérdida paulatina de mercados que antes le fueron cautivos como el cubano y el venezolano (existiendo dificultades con el chileno y el argentino), además de que los productores se retraían quejándose del gran número de películas enlatadas; los artistas, técnicos y manuales se hallaban desocupados y con frecuencia se oía hablar de una posible nacionalización del cine.⁷⁶

⁷⁴ Tello, Jaime, "Notas sobre la política económica del viejo cine mexicano" en José Rodríguez López, *et al.*, *op. cit.*, volumen 2, pág. 29.

⁷⁵ González Casanova, Pablo, *La democracia en México*, Edit. Era, México, 1980, pág. 33.

⁷⁶ Rossbach, Alma y Leticia Canel, "Los años sesenta: el Grupo Nuevo Cine y los dos concursos experimentales" en José Rodríguez López, *et. al.*, *op. cit.*, Volumen 2, pág. 48.

Es de este modo que para subsanar a una industria en tribulación se comenzaron a realizar producciones de experimentación y búsquedas estéticas de las más diversas índoles que ante un panorama convulsionado en todos sus aspectos: social, político, económico, cultural, ideológico e incluso religioso vio nacer a una generación de cineastas que vino a renovar el ambiente.

... Si el Estado mexicano en un determinado momento histórico apoya un cierto tipo de cine, en este caso el cine de autor, es porque quiere participar con materiales cinematográficos estéticos a la retórica y a las tácticas de apertura.⁷⁷

Por ello es que en los sesenta se dejan sentir con particular énfasis, los reclamos para un cambio en el cine del país y empieza un proceso para renovarlo,⁷⁸ a contracorriente de los intereses primariamente comerciales que en esa década acusaban ya un profundo desgaste y habían llevado al cine a un punto de estancamiento.

Se busca así llegar a un cine nuevo, a un cine redescubierto y revitalizado que vendría a influenciar la producción de los años venideros hasta nuestros días. También esta década manifiesta cambios violentos y definitivos en el ámbito mundial que muy pronto comenzaron a reflejarse en la pantalla cinematográfica y Hollywood no podía sustraerse a la realidad de una sociedad metamorfoseada por los cuestionamientos políticos y sociales. En los inicios de los sesenta “se avizoraba ya el cine de la violencia que dejaría al tradicional western como un juego de niños”.⁷⁹

3.4.2. El grupo “Nuevo Cine”.

De las novedades más interesantes de este período de transición fueron las obras de Luis

⁷⁷ Costa, Paula, *op. cit.*, pág. 28.

⁷⁸ A raíz no solamente de la iniciativa estatal sino principalmente porque dentro de la misma industria privada existían algunos sectores como directores, actores, productores o exhibidores que se encontraban ya en la ruina financiera y que pugnaban porque el Estado interviniera, además del surgimiento de grupos de críticos que se manifestaban por una búsqueda estética y artística.

⁷⁹ Hernández, Juan, “Cine: violencia”, *El Financiero*, 19 de febrero de 1995, pág. 38.

Alcoriza, Jomi García Ascot, Rubén Gámez, Juan José Gurrola y Juan Ibañez; el primero, actor y guionista español radicado desde su infancia en México, fue un importante colaborador de los filmes de Luis Buñuel, entre ellos, *El ángel exterminador* (1962) y sus mejores películas se realizaron en los inicios del decenio: *Tlayucan* (1961), *Tiburoneros* (1962) y *Tarahumara* (1964), notables incursiones, por su autenticidad y dramatismo. Asimismo, García Ascot dirige interesantes experimentos en estos años como *Los novios* (1960), *Un día de trabajo* (1960) y *En el balcón vacío* (1961). Por su parte Rubén Gámez realiza *Magüeyes* (1960), Juan José Gurrola, *Confesión de Stravoguín* (1963) y Juan Ibañez, *Un alma pura* (1964).

Sin embargo, estas excepciones no alteraban la regla, la industria del cine seguía confinada en sus esquemas tradicionales, sólo que ya no funcionaba con la misma eficacia. En esta época, un movimiento intelectual, que se manifiesta en una nueva crítica aparece en algunas revistas, como *Nuevo Cine* y la *Revista de la Universidad*, donde escriben Emilio García Riera, José de la Colina, Carlos Monsiváis y Jomi García Ascot, quienes intentan una imitación adjunta respecto a la industria con una corriente que exigía lo artístico.

La revista es clave en el desarrollo de la crítica cinematográfica en México ya que allí se establecen las bases del movimiento de los años siguientes, al abordar el cine como un fenómeno con leyes propias, aunque estrechamente relacionado con los fenómenos sociales y culturales en general. Es el punto de partida de quienes dentro del grupo se dedicarán profesionalmente a la crítica cinematográfica en el futuro y para las generaciones posteriores de cineastas y críticos.⁸⁰

De esta manera se constituyó el grupo *Nuevo Cine* como primer intento de oposición persistente al estatus cinematográfico en todos los terrenos, ya que reunía escritores, críticos de cine u otros especialistas que

... querían investigar a fondo el significado de una película, sus resonancias sociológicas, su ubicación dentro de las corrientes del cine y

⁸⁰ Costa, Paula, *op. cit.*, pág. 87.

el sentido que adquiere al referirla a la trayectoria de su realizador.⁸¹

Surge así la búsqueda de alternativas que evita las omisiones y carencias en un cine que se llama mexicano, pero que no es un cine auténticamente nacional y que trata de sentar las bases hacia un cine de características no industriales como la corriente independiente, universitaria, marginal o documental; así como los pronunciamientos de intelectuales y cineastas por la conservación filmica.

... muy pronto Rodolfo Echeverría trata de alentar nuevos productores para que éstos financien películas de los jóvenes directores que él apoya, de quienes se espera ese cine de calidad y de autor buscado por el Estado. A veces estos productores son deudores del Estado y basándose en pláticas se les convence de que inviertan en el cine el dinero que deben. Otras veces son personas que no tienen relación con el cine, pero que a través del financiamiento al nuevo cine obtendrán del Estado apoyo a otros negocios.⁸²

Al constituirse el grupo *Nuevo Cine*, los firmantes: cineastas, aspirantes a cineastas, críticos y responsables de cine-clubes, declararon como objetivos:

1) La superación del deprimente estado del cine mexicano; 2) Afirmar que el cineasta creador tiene tanto derecho como el literato, el pintor o el músico a expresarse con libertad; 3) La producción y libre exhibición de un cine independiente realizado al margen de las convenciones y limitaciones impuestas por los círculos que, de hecho, monopolizan la producción de películas, y 4) El desarrollo en México de la cultura cinematográfica a través de los siguientes renglones: a) Por la fundación de un instituto serio de enseñanza cinematográfica que específicamente se dedique a la formación de nuevos cineastas; b) Para que se dé apoyo y estímulo al movimiento de cine-clubes; c) Por la formación de una cinemateca que cuente con los recursos necesarios y que esté a cargo de personas solventes y responsables; d) Por la existencia de publicaciones especializadas que orienten al público, estudiando a fondo los problemas del cine; e) Por el estudio y la investigación de todos los aspectos del cine mexicano, y f) Porque se dé apoyo a los grupos de cine experimental.

⁸¹ Rossbach, Alma y Leticia Canel, *op. cit.*, en José Rodríguez López, *et. al.*, *op. cit.*, Volumen 2, pág. 49.

⁸² Costa, Paula, *op. cit.*, pág. 74.

Tales objetivos se complementaban y condicionaban unos a otros.”

Finalmente para su logro, el grupo *Nuevo Cine* reiteraba su invitación a contar con el apoyo de ese público que veía en el cine no sólo un medio de entretenimiento, sino uno de los formidables medios de expresión de nuestro siglo. De esta suerte,

En 1961 culmina el movimiento con la creación de la primera revista especializada, emanada del grupo Nuevo Cine formado por cinéfilos apasionados que se reunían desde 1960. El primer número de la revista *Nuevo Cine* se publicó en abril de 1961 y el último de los 7 números que se logran publicar en agosto de 1962.⁸³

3.4.3. El Concurso de Cine Experimental: Por una generación cultural.

El cine mexicano llegó a la mitad del decenio de los sesenta hundido en una tensa lucha de intereses: los forjadores de la Epoca de Oro concebían la industria que construyeron como una propiedad que se heredaba; la misma época era motivo de comentarios de la nueva generación de críticos y de aspirantes a cineastas que se topaban con la política de puertas cerradas del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC).

Aunque la producción se mantenía en un promedio de cien largometrajes por año, la confrontación entre la calidad y la pertinencia temática de los filmes extranjeros y los realizados en México agudizaba la urgente necesidad de renovar los cuadros creativos del cine.

No había cambios en la mentalidad aunque sí existieron deseos de hacer cine nuevo por parte de jóvenes cineastas [...] Cuando la situación del cine mexicano se vuelve intolerable, los jóvenes descubren que el cine puede ser un arte respetable, de proporciones insospechadas, que expresa inmejorablemente su rebeldía social y su inconformidad estética [...] La tendencia hacia un cine de poesía, subjetiva, intimista [...] La tendencia hacia un cine europeizante, desear de modificar las condiciones sociales

⁸³ Grupo Nuevo Cine, "Manifiesto", en *Nuevo Cine*, no. 1, Año 1, México, abril de 1961, págs. 2-12.

⁸⁴ García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, Edit. Era, México, 1963, Tomo 8, págs. 11 y 12.

[...] La tendencia hacia un cine digno y aseado: esterilizado por voluntad propia, desvinculado del devenir histórico.⁸⁵

Para llegar a la consolidación de un movimiento tan importante e intentando dar cauce a todas las inquietudes cinematográficas, la Sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica, convocó en agosto de 1964 al I Concurso de Cine Experimental de Largometraje. De inmediato, una buena cantidad de apasionados del cine desplegó todos sus esfuerzos para filmar viejos o nuevos proyectos y de esta manera aprovechar esa oportunidad tal vez única. Aunque la movilización de gente propia y ajena fue enorme, al final sólo se sometieron doce películas al jurado.

Los primeros cuatro premios, otorgados en junio de 1965, se repartieron entre *La fórmula secreta* (1964) de Rubén Gámez, *En este pueblo no hay ladrones* (1964) de Alberto Isaac, *Amor, amor, amor* (1964) (compuesto por los cortometrajes *Tajimara*, de Juan José Gurrola, *Un alma pura*, de Juan Ibañez, *Las dos Elenas*, de José Luis Ibañez, *Lola de mi vida*, de Miguel Barbachano Ponce y *La Sunamita*, de Héctor Mendoza) y *El viento distante* (1964) (integrado con los cuentos *El parque hondo*, de Salomón Laiter, *Tarde de agosto*, de Manuel Michel, y *Encuentro*, de Sergio Véjar). Y así "... se pudo ver la calidad de este cine no industrial en el I Concurso de cine experimental de largometraje convocado por la sección de Técnicos y Manuales de STPC en agosto de 1964".⁸⁶

Fue de este modo como se dio la llegada masiva de una generación cultural al espectáculo cinematográfico: Gurrola, Ibañez y Mendoza surgían del teatro universitario; Michel, de la crítica de cine. Los unificaba la cinefilia equilibrada entre el recuerdo de la Época de Oro y la admiración de las escuelas europeas, pero se orientaron más bien a la adaptación de textos literarios de sus contemporáneos: Gámez contó con la colaboración de Juan Rulfo y de Jaime Sabines, mientras que las otras películas se basaron en obras de Inés Arredondo, Juan García Ponce, Carlos Fuentes, José Emilio Pacheco y Gabriel García Márquez, autores a su vez

⁸⁵ Ayala Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano*, Edit. Posada, México, 1985, pág. 390.

⁸⁶ Costa, Paula, *op. cit.*, pág. 59.

marcados por su afición al cine.

Incluso las cintas perdedoras tuvieron estreno comercial, pero sólo unos cuantos directores ingresaron a la industria (Véjar era el único veterano) y más pocos pudieron dar continuidad a su carrera (Alberto Isaac, quien participó con *En este pueblo no hay ladrones* (1964) y Carlos Enrique Taboada, que compitió con *El juicio de Arcadio Hidalgo* (1964) y se especializó más adelante en películas de suspenso psicológico).⁸⁷

3.4.4. Características y directores del "nuevo" cine.

Después del concurso se siguió agravando la crisis del cine mexicano sin que se aplicaran medidas fuertes para poder resolver los problemas que día con día se manifestaban en producciones sin calidad, con temas que a nadie importaban ni afectaban, perdiendo además de las ganancias de tipo industrial (principalmente del público que no encontraba ya un cine mexicano), ese toque estético que lo había hecho ganar, incluso, premios en el extranjero.

Sin embargo, se desarrolló una cultura cinematográfica heroica, hecha en el cine club, en los cines de segunda corrida, en las revistas de cine extranjero (que hablaban de las técnicas heredadas de las escuelas del Neorrealismo Italiano y la Nueva Ola Francesa).

... nace la crítica que alienta al cine de autor, se crean cine-clubes, hay un movimiento en favor de la cultura cinematográfica, gracias al trabajo de unos cuantos críticos dignos de respeto y jóvenes aficionados.⁸⁸

De esta presión cultural surgió el sistema cinematográfico universitario: la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México (fundada en 1960) y la creación del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) en 1963, entre cuyos egresados se

⁸⁷ García, Gustavo y José Felipe Coria, *Nuevo cine mexicano*, Edit. Clío, México, 1997, pág. 13.

⁸⁸ Costa, Paula, *op. cit.*, pág. 58.

destacaron años más tarde, Alfredo Joskowicz con *La manda* (1968), *La pasión* (1969), *Crates* (1970) y *El cambio* (1971); Leobardo López con *El grito* (1968) y Jaime Humberto Hermosillo con *Los nuestros* (1969). Jorge Fons que también había estudiado en el CUEC ingresó enseguida a la industria con *La sorpresa* (1969) y *El quelite* (1969). En conjunto, todos ellos produjeron "un cambio renovador que el cine mexicano no había conocido desde sus comienzos en el sonoro y que llevaba necesitando desde hace muchos años antes".⁸⁹

Se inició así un proceso de cambio en el cine que tenía como finalidad renovar los cuadros artísticos y técnicos, anclados desde la segunda mitad del decenio de los cuarenta en un peligroso estancamiento, permitiendo además de a los universitarios hacer sus primeros filmes a numerosos nuevos directores.

Entre ellos destacaron Felipe Cazals, que realizó títulos como *Leonora Carrington* (1965) y *Que se callen...* (1965), Juan Guerrero que dirigió *Amelia* (1965), Alberto Isaac filmó una ambiciosa adaptación de la novela de Emilio Carballido, *Las visitaciones del diablo* (1967) y al año siguiente la *Olimpiada en México* (1968), Manuel Michel dirigió en 1968, *Patsy mi amor*; Arturo Ripstein debutó en 1965 con *Tiempo de morir*, dos años después realizaría *Los recuerdos del porvenir*; Juan Ibañez, tras adaptar para el concurso el cuento de Fuentes, *Un alma pura*, filmó en 1966 el manifiesto de la generación, *Los caifanes*, con guión de Carlos Fuentes, una relectura del cine urbano y del estado de ánimo opresivo de esos años.

En la década de los sesenta se crea la primera escuela mexicana de cine, el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), dependiente de la UNAM [...] Bien pronto los egresados de esta escuela, con una mejor preparación, vienen a incidir sobre el quehacer cinematográfico con un amplio bagaje cultural y técnico. Horas-butaca de ver cine los asisten y culturizan. Griffith, Lang, Ford, Hawks, Houston, De Mille y Manckiewicz han sido sus maestros [...] La primera hornada de estos egresados tendrá la fortuna de llegar a los estudios en el momento del auge Echeverrista. Cazals, Ripstein, Fons, Marcela Fernández Violante, Jaime Humberto Hermosillo, llevan adelante las primeras cintas con temática mexicana [...] Algunos miraban demasiado hacia la Nueva Ola

⁸⁹ Ayala Blanco, Jorge, "El movimiento estudiantil" en José Rodríguez López, *et. al., op. cit.*, Volumen 2, pág. 58.

Francesa, al Cinema Novo brasileño o al cine bergmaniano, pero la mayoría aclimató historias vernáculas y fue posible un cine que gustó e hizo llevar gente a las salas.⁹⁰

El chileno Alejandro Jodorowsky dirigió *Fando y Lis* (1967) adaptación de la obra de Fernando Arrabal, la cual provocó un gran escándalo terminando de marcar la ruptura entre los recién llegados y la vieja generación.

Así, mientras la presencia del grupo despertaba interés en el público, la censura de la Secretaría de Gobernación cedía, al admitir diálogos más libres y más desnudos femeninos, pero nunca en lo que a temas se refería, sin permitir reflexiones profundas de la realidad.

... sí había un deseo común entre todos los cineastas. Y es que no hubiese ninguna censura. Oficialmente el espacio que tendrían los cineastas sería la libertad de expresión, pero aunque la censura se llame supervisión existe y había sido siempre un obstáculo para hacer buen cine en México.⁹¹

Por ello se hizo patente la agitación del arsenal con que el cine mexicano buscaba combatir su crisis en la calidad y en la manera de atraer al público. La respuesta fue la superproducción basada en adaptaciones literarias, bajo este clima se trató de adaptar la novela de Juan Rulfo "Pedro Páramo", e Ismael Rodríguez dirigió en 1961 *Ánimas Trujano*, sobre la novela "La mayordomía" de Rogelio Barriga Rivas y *El hombre de papel* (1963) sobre el cuento "El billete" de Luis Spota.

Y es que en México el cine ha servido [...] como instrumento de reescritura interesada de la historia, de acuerdo a las tendencias ideológicas que se han ido sucediendo en el poder desde el principio de siglo [...] Para el Estado, la historia se ve como superproducción monumental, en tiempo y dinero, con un solo resultado: la historia se vuelve una momia...⁹²

⁹⁰ Arredondo, Arturo, "El cine mexicano sigue vivo y coleando", *Novedades*, 28 de diciembre de 1995, pág. 26.

⁹¹ Costa, Paula, *op. cit.*, pág. 91.

⁹² *Ibidem.*, pág. 123.

Además de estas superproducciones se agregó el ímpetu de la nueva generación de directores y la tensión política entre el sistema autoritario y el grave problema del conjunto de huelgas en muchos de los sectores industriales y públicos que habían polarizado a la clase media ilustrada y a la industria cinematográfica en su conjunto que enfrentaba un dilema: marginarse del Estado y poder ejercer sus ideas o integrarse al sistema con la esperanza de cambiarlo.

Para los unos, el cine debería ser un factor de desarrollo del espectador; para los otros, debe ser fuente de emoción, sentimiento, evasión. Parece que cuando unos y otros hablan del público se refieren a una abstracción, ya que no hay un sólo público, sino varios; según las clases sociales, la distribución geográfica de la población, las posibilidades de ver cine que les dan las redes de distribución en la República.⁹³

Fue así como se decidió la realización del II Concurso de Cine Experimental (1967), el cual tardó más de cinco meses en convocarse después de haberse dado la noticia y cuyos resultados fueron muy desalentadores, pues se tachó a todas las cintas entregadas de muy baja calidad, con lo que desaparecieron los concursos de cine experimental (con excepción del III Concurso de Cine Experimental en 1985, sin ninguna resonancia publicitaria).

Sin embargo, la gran corriente intelectual de renovación del cine mexicano se vio truncada con el movimiento estudiantil de julio-octubre de 1968, año clave dentro del proceso histórico mexicano. A raíz de aquel hecho, la tendencia renovadora del cine se vigorizó produciendo un considerable número de cintas que, pese a la heterogeneidad de los temas abarcados, tenían dos rasgos comunes: a) son producidas y realizadas fuera de los mecanismos que rigen la industria cinematográfica, y b) sus realizadores (jóvenes cineastas experimentales, alumnos de varias escuelas de cine, grupos y talleres cinematográficos) intentan de una manera consciente utilizar al cine como vehículo para expresar su inconformidad y su rechazo a todas las instancias (económicas, políticas, sociales, culturales, sexuales, etcétera) explotadoras, represivas y

⁹³ *Ibid.*, pág. 139.

castrantes, propias de la sociedad mexicana contemporánea.⁹⁴

A esta *praxis cinematográfica* surgió a raíz de 1968 se le siguió denominando “nuevo” cine, la cual ofreció resultados de la más diversa índole: desde fundamentales aciertos hasta rotundos fracasos, pasando por cintas de interés y aportes mínimos; lo mismo películas de claro aliento crítico, que muestras del más definitivo cine conformista, pasando por mediocres y portentosos intentos de “cine de vanguardia”.

En México más que cine de autor (esto no puede ser más que un deseo, porque no cualquiera que hace cine es autor por más que lo anhele) fue cine de director, lo cual era un paso adelante. Pero sin embargo engañoso, pues halagaba y limitaba al mismo tiempo. De hecho todo lo que hubiera podido ser riesgo, aventura, experimento radical no se dio. La gran obra no nació. Y no se dio por dos razones principales: el apoyo económico estatal y la autocensura.⁹⁵

Sólo así se pudo ver por vez primera el innegable valor que poseía en México una buena parte de las películas realizadas al margen de la industria y sin el apoyo oficial, con lo cual se intentó demostrar que existían otros medios y formas para hacer un cine más digno y menos engañoso; para hacer un cine que planteara problemas más próximos y más importantes que aquellos que enfrentaban los charros, los enmascarados, los rockandoleros y un sinnúmero de prototipos más de la época.

El cine del régimen Diazordacista cierra con una película que destapa la dualidad de esta industria, entre el cine de calidad y el viejo cine: *Emiliano Zapata* (1970). Dirigida por Felipe Cazals, la película abordaba la biografía del caudillo más controvertido de la Revolución Mexicana con un toque oficialista. Se luchaba eternamente sin lograr llegar a ningún resultado, además de que la publicidad destacaba un atractivo extra de las películas: “Versión íntegra, sin cortes de la censura”.⁹⁶

Así, el cine mexicano llegó al final del decenio asediado por un mundo en disidencias

⁹⁴ Ayala Blanco, Jorge, *op. cit.*, en José Rodríguez López, *et. al.*, *op. cit.*, Volumen 2, pág. 60.

⁹⁵ Costa, Paula, *op. cit.*, pág. 159.

⁹⁶ García, Gustavo y José Felipe Coria, *op. cit.*, pág. 16.

políticas e ideológicas. El flamante “nuevo” cine mexicano se cultivaba lentamente aprendiendo las lecciones de la Nueva Ola Francesa, el Neorrealismo Italiano, el realismo y frescura del Free Cinema Británico y la entraña popular del Cinema Novo Brasileño y de los nuevos cines que nacían en Cuba, Argentina y Venezuela. Por todas partes se decretaba la abolición de fronteras visuales y narrativas. En México, sin embargo, aún se encontraban enlatadas películas realizadas al inicio del decenio como *La sombra del caudillo* (1960) de Julio Bracho y *La rosa blanca* (1961) de Roberto Gavaldón.

3.4.5. Los temas del “nuevo” cine.

La crisis del cine nacional se ha manifestado en la historia de México siempre que ocurre el cambio de sexenio, y el decenio de 1970 no fue la excepción. Ante una industria cinematográfica que continuaba “en graves dificultades” se propuso un Plan de Reestructuración en el que el Estado comenzó su papel como productor de películas. Durante el sexenio de Luis Echeverría se creó el Banco Nacional Cinematográfico, la Cineteca Nacional (1974) y el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) (1975). Este Plan promovía además los filmes “de interés nacional y extraordinario”, reinstauraba premios a la calidad (el Ariel) y se abrían las puertas del poderoso y cerrado sindicato en su sección de directores. Entre estos nuevos cineastas admitidos figuraban Arturo Ripstein, Jaime Humberto Hermosillo, Felipe Cazals, Sergio Olhovich, Salomón Laiter y Mauricio Wallerstein.

En el país la inauguración de la Cineteca en 1974, del Centro de Capacitación Cinematográfica en 1975, la apertura de puertas a directores nuevos, el llamado a jóvenes cineastas para realizar cortometrajes en el Centro de Cortometrajes, agregan un sello de calidad a la actuación estatal.⁹⁷

⁹⁷ Costa, Paula, *op. cit.*, pág. 84.

Así, durante el sexenio Echeverrista el Estado reorganizó la industria del cine, de tal manera que aumentó considerablemente su control sobre la producción, distribución y exhibición. Extendió sus mercados nacionales e internacionales con películas diferentes a las de años anteriores y para ello promovió a una nueva generación de cineastas. Sin embargo, la inadecuada base económica y ciertos fracasos costosos, junto a la rivalidad de la industria privada, terminaron con este respiro en el cine.

El proyecto renovador de Echeverría se presenta en 1970 como si éste pretendiera romper el marco de la dependencia nacional y enfrentar los sectores empresariales beneficiados por el desarrollo capitalista del país. Desde esta fecha se organiza una campaña destinada a convencer a los mexicanos de que se está dando una ampliación en los márgenes democráticos, en un programa que tiene por objeto rescatar y fortalecer la base de apoyo del Estado y que tiende a rehabilitar el prestigio y la autoridad presidenciales.⁹⁸

El involucramiento del gobierno fue total: en 1971 los estudios Churubusco se volvieron casa productora con las cintas: *Doña Macabra* (1971) de Roberto Gavaldón y *Vals sin fin* (1971) de Rubén Broido, además de que se asignó una partida especial para que se filmaran sin reparar en gastos, películas que celebraran a algún prócer del gusto oficial, se hicieron así *Aquellos años* (1972) de Felipe Cazals, basada en la vida y obra de Benito Juárez y *En busca de un muro* (1973) de Julio Bracho.

Las medidas que toma el Estado están más influidas por su enorme deseo de tener una cierta imagen (y de borrar otra, la de 1968), un cierto prestigio, proyectando una cara progresista del país a través de su cine y de los responsables del mismo. Se cuidan mucho las relaciones internacionales; semanas de cine mexicano en varios países.⁹⁹

En 1973, los estudios Churubusco dejaron su labor productora, pues el gobierno crea

⁹⁸ Cosío Villegas, Daniel, *El estilo personal de gobernar*, Edit. Joaquín Mortiz, México, 1974, pág. 123.

⁹⁹ Costa, Paula, *op. cit.*, pág. 84.

empresas como Corporación Nacional Cinematográfica (CONACINE), y en 1974 dos versiones de Corporación Nacional Cinematográfica y de los Trabajadores (CONACITE I y II). Se crean también el Centro de Producción de Cortometraje, que en 1974 filma las giras presidenciales, pero que hace patente las tensiones entre los recién llegados y los viejos directores.

Conforme avanzó el experimento Echeverrista se fue gestando una contradicción, pues se encaminaba a crear la ilusión de un nuevo cine a semejanza de los que florecieron en el decenio anterior en todo el mundo. El enemigo era el viejo cine, el de la crisis, el orientado al público latinoamericano, menos exigente, el encarnado en luchadores enmascarados, cómicos populacheros y charros cantores.¹⁰⁰ Pero por debajo se movía una nostalgia por la Época de Oro, de manera que mientras se satanizaba a los viejos productores se estudiaba a los cineastas que habían erigido la industria.

El cine gubernamental abrió sus puertas a directores y actores que eran leyenda, Emilio Fernández con *La Choca* (1973), Roberto Gavaldón con *Don Quijote cabalga de nuevo* (1972) llevando en el estelar a Mario Moreno *Cantinflas*, Julio Bracho hace *En busca de un muro* (1973), Alejandro Galindo hizo sus *Tacos al carbón* (1971), *San Simón de los Magueyes* (1972) y *Ante el cadáver de un líder* (1973).

Por su parte, la veterana actriz Sara García trabaja en *Mecánica nacional* (Alcoriza, 1971) y *Entre monjas anda el diablo* (Cardona, 1972), Fernando Soler actuó en *El señor de Osanto* (1972) de Jaime Humberto Hermosillo, así como en *El lugar sin límites* (Ripstein, 1977). David Silva trabajó con Rafael Corkidi en *Angeles y querubines* (1971), con Juan López Moctezuma en *La mansión de la locura* (1971) y con Arturo Ripstein en *El castillo de la pureza* (1972).

En cuanto a los temas encontramos que en los primeros años del decenio, el género del western entró en México con *Por un dólar de gloria* (1970) de Fernando Cerchio y poco tiempo después se estrenó *Sangre en las colinas* (1971) de Carlo Lizanni, sólo necesitó de eso el cine mexicano para crear sus propias cintas como *El hombre desnudo* (1973) de Rogelio A. González o *Vibora caliente* (1976) de Fernando Durán.

¹⁰⁰ García, Gustavo y José Felipe Coria, *op. cit.*, pág. 22.

El documental fue otro género que se consideró como arma letal en el 68 en donde se confrontó al mismo tiempo el movimiento estudiantil y los Juegos Olímpicos, (Alberto Isaac encabezó a un ejército con la tecnología y los recursos financieros para *Olimpiada en México*, mientras estudiantes del CUEC filmaron lo que sería *El grito* de Leobardo López). De esta experiencia universitaria, a lo largo del decenio de los setenta nació un cine militante, de ficción y documental que utilizó nuevos formatos como el súper 8.

Así, con esta tecnología se patrocinaron concursos de cine independiente en donde participarían directores como Alfredo Gurrola, Gabriel Retes, Sergio García, Paco Ignacio Taibo II y Diego López, y el gobierno hizo una utilización del documental al encargar algunos trabajos como *Jornaleros* (1977) de Eduardo Maldonado, sobre ejidatarios, y *Etnocidio, notas sobre el Mezquital* (1976) de Paul Leduc sobre la miseria del estado de Hidalgo.

La política de apertura cinematográfica desplegada por Echeverría entendió la revisión histórica como una herramienta política, pues en el cine se abordaron las zonas oscuras de épocas míticas como la Revolución y la posrevolución con películas como *Los días del Amor* (1975) de Alberto Isaac, *De todos modos Juan te llamas* (1975) de Marcela Fernández Violante, *La casta divina* (1976) de Julián Pastor o *Longitud de guerra* (1975) de Gonzalo Martínez

... se reconoce al Estado como promotor positivo de cambio: Estado progresista al haber incorporado una nueva generación de directores, al haber promovido una apertura con relación a la temática, al haberse asociado a los trabajadores. Se considera la época presente de transición hacia la creación de un auténtico arte cinematográfico nacional, comprometido con el destino histórico y las necesidades de las grandes mayorías.¹⁰¹

Un caso aparte fue la revisión que realizó Felipe Cazals desde *Canoa* (1975) en la que se invertían todos los signos políticos del movimiento estudiantil para que resultara que el ejército salvaba a los universitarios de la ira del pueblo. Se lograba por fin denunciar los problemas

¹⁰¹ Costa, Paula, *op. cit.*, pág. 95.

sociales del país sin reducirlos a las íntimas vibraciones del corazón.

Pero la mayor importancia residía en el hecho de que estos problemas la cinta los “denunciaba” sin explicar(los).¹⁰² La apoteosis sería la explotación de todos los miserabilismos en *Las Poquianchis* (1976) también de Cazals.¹⁰³

Asimismo en estos años pudo desarrollarse un cine de revisión populista, sobre todo en la mirada de José Estrada (*Cayó de la gloria el diablo*, 1971, *El profeta Mimi*, 1973 y *Los indolentes*, 1977) y en el cuento *Caridad*, de Fe, *Esperanza y Caridad* (1972) de Jorge Fons, pero la urgencia del reconocimiento fácil privilegió la comedia devaluatoria cuyo detonante fue *Picardía mexicana* (Abel Salazar, 1977).

Se dice que el Estado de 1970 a 1976, fomenta la crítica social como parte de la apertura, pero si juzgamos las películas, es una ilusión, ya que los conflictos se dramatizan en el cine sin análisis, lo que tiene como resultado el efecto contrario a una toma de conciencia sobre las verdaderas causas de los mismos (única razón válida para exponerlos).¹⁰⁴

Por otra parte el gobierno Echeverrista trató de atraer a los intelectuales a quienes Gustavo Díaz Ordaz había convertido en enemigos. Carlos Fuentes sería el guionista del momento y Sergio Olhovich filmaría en 1971 *Muñeca reina*, basada en un cuento de él y Felipe Cazals *Aquellos años* (1972). Tras él, José Emilio Pacheco haría los guiones para *El castillo de la pureza* (1972), *El Santo Oficio* (1973) y *Foxtrot* (1975), las tres de Arturo Ripstein. Jorge Fons se apoyó en Mario Vargas Llosa para *Los cachorros* (1971), Jorge Ibargüengoitia escribió para *Maten al león* (1975) de José Estrada y *Estas ruinas que ves* (1978) de Julián Pastor. A Rosario Castellanos la adaptaron para *Balún Canán* (1976) de Benito Alazraki y *Oficio de tinieblas* (1979) de Archibaldo Burns.

El Echeverrismo vio en el cine un instrumento de legitimación y promoción y supo crear la ilusión de otra Época de Oro con grandes superproducciones que para ser de calidad deberían ser

¹⁰² Posada, P. H., *Apreciación de cine*, Edit. Alhambra, México, 1976, pág. 99.

¹⁰³ García, Gustavo y José Felipe Coria, *op. cit.*, pág. 29.

¹⁰⁴ Costa, Paula, *op. cit.*, pág. 162.

caras. Es así que se filman proyectos como *El jardín de la tía Isabel* (Felipe Cazals, 1971), *El rincón de las vírgenes* (Alberto Isaac, 1972), *Calzonzin inspector* (Alfonso Arau, 1973), en donde el gobierno invirtió millones de pesos.

... El otro cine sólo sirvió para dar una falsa conciencia al grupo que quería antes que nada hacer cine, por vocación y oficio, pero sin proyecto ni ideología definidos, como lo demuestran las obras. Así, estos intelectuales del cine tuvieron para el Estado la función de intelectuales orgánicos, según la definición gramsciana.¹⁰⁵

También la comedia política apareció en estos años con Alejandro Galindo que había dirigido *Ante el cadáver de un líder* (1973) en donde se exhibía al sindicalismo y a los neopolíticos Echeverristas, después vendría Alfonso Arau con *Calzonzin inspector* (1973), en donde se consagraba a un nuevo funcionario que doblegaba a los viejos caciques.

En 1974 varias producciones tanto independientes como estatales se suman a la política: *La casa del sur* (1974) de Sergio Olhovich que mostraba al ejército masacrando indígenas, *Meridiano 100* (1974) de Alfredo Joskowicz que hablaba de guerrilleros que intentaban politizar campesinos; *Auandar Anapu* (1974) de Rafael Corkidi y hasta María Elena Velasco, la India María realizó *La presidenta municipal* (1974).

El experimento del cine gubernamental alteró para siempre a la industria de manera profunda; tanto que en 1975 se hablaba del fin del cine mexicano. Quienes lo habían seguido en sus cincuenta años no sabían que ocurriría con este cine al término del sexenio, muchos directores se apresuraron a terminar lo ya empezado y el cine mexicano entró en una nueva tribulación, señalada acremente por las asociaciones de cineastas que habían intentado colaborar en la renovación como: Directores Asociados (DASA) y el Frente Nacional de Cinematografía.

Pero quizá la causa más importante es que no hubo, en lo que se llamó "nuevo" cine mexicano, una línea coherente en lo estético y en lo material porque fue un cine que sólo respondió a una coyuntura política, la del régimen Echeverrista que sólo se propuso utilizarlo

¹⁰⁵ *Ibidem.*, pág. 163.

como autopropagandístico.

Quizás una de las definiciones posibles del cine de la apertura es que está, no declaradamente, pero como tendencia, destinado más que nada a cinematecas, cine-clubes y festivales, no al gran público, como por ejemplo: *Auandar Anapu*, *La casa del sur*, *No oyes ladrar a los perros*, *Presagio*. En 1975, se ubican las películas más espectaculares: *Actas de Marusia*, *Canoa*, *El apando*, *Longitud de guerra*. 1976 es el año de más películas históricas: *Cananea*, *Cuartelazo*, *Mina*, *viento de libertad*, *Mundo nuevo*. Este género ha aumentado notablemente en el sexenio, ubicándose en la Conquista, la Colonia, la Independencia, el Cardenismo, épocas poco o nunca tratadas en el cine mexicano.¹⁰⁶

Sin embargo, tras la desilusión causada por el fin de la protección del período de Echeverría y los ataques de los sectores más retrógrados de la industria que recobraban su poder, las cosas no volvieron del todo a un pasado irredimible. "Pese a desacuerdos y fracasos, hubo en el cine mexicano posibilidades de un porvenir que lo apartaba de la mediocridad".¹⁰⁷

Si bien desde sus primeros "tanteos" en el plano industrial, el llamado "nuevo" cine mexicano exhibió como rasgo novedoso el propósito de acercarse a los problemas sociales del país, esta intención no lograba materializarse adecuadamente en tanto permanecía atrapada en los viejos conflictos del melodrama mexicano, en sus correspondientes esquemas narrativos o en lejanas crónicas históricas plasmadas con una visión, además de infiel a los hechos, totalmente ahistórica e igualmente melodramática, ya que se pensaba que

... por el contacto con el pueblo, por descubrir la opinión de los espectadores, por su sensibilidad frente al público, todos los trabajadores de la industria cinematográfica son revolucionarios: quieren que redescubramos continuamente los valores de la cultura de México; quieren un país independiente; no tienen complejo de inferioridad, saben que no ha sido una característica de los productores cinematográficos la preocupación por la cultura, sino sólo por el negocio...¹⁰⁸

¹⁰⁶ *Ibid.*, pág. 154.

¹⁰⁷ Pérez Turrent, Tomás, "Notas sobre el actual cine mexicano" en José Rodríguez López, *et. al.*, *op. cit.*, Volumen 2, pág. 229.

¹⁰⁸ *Cine Informe General*, 1976, Palabras del presidente Luis Echeverría.

En otros casos la mistificación de la realidad social y de la lucha de clases se producía al amparo de un melodrama tradicional que sólo tomaba la “protesta social” como motivo para la predicación de su abierto mensaje reaccionario. Por ello, al finalizar el sexenio y

... tratando de entender cuáles eran las diferencias en las producciones entre el principio y el final del sexenio, se ha notado lo siguiente: en 1971 había todavía muchísimas comedias, varias películas con personajes inspirados en historietas: *Chanoc*, *El profesor Zovek*, *el Santo*, etcétera. Bastantes películas de violencia y horror y algunas adaptaciones literarias (Carlos Fuentes, Vargas Llosa). En 1976 se filman tres películas históricas: *Los días del amor*, *El jardín de la tía Isabel*, *Vals sin fin*. Se podría ubicar aquí el principio de la influencia de la política de apertura y calidad en el cine de este período enfatizando el género histórico.¹⁰⁹

Y así, inesperadamente amaneció el cine mexicano en 1976 dependiendo de las decisiones de José López Portillo, quien heredó un complejo cinematográfico total, lleno de intereses creados; una industria tan tensa como el país. A medio camino entre la ruptura y la continuidad, el presidente nombró a su hermana, Margarita López Portillo, directora de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC).

Si consideramos el número de éxitos estrenados en el Echeverriato, se podría afirmar que la industria cinematográfica salió ilesa, pero no ocurriría lo mismo en el Lopezportillato. La productora cinematográfica Calderón tomó la delantera con un género poco común a partir de *Bellas de noche* (Miguel M. Delgado, 1974) a la que seguirían otras, entre las que cabe mencionar *Las del talón* (Alejandro Galindo, 1977), *Guerra de sexos* (Raúl de Anda, 1978) y *El sexo me da risa* (Rafael Villaseñor Kuri (1978). Asimismo

... El Estado se convierte en un productor que no exhibe sus productos [1978] y por lo tanto no recupera la inversión, lo que a su vez repercute en la economía de la empresa. La consecuencia es un descenso en la producción estatal, so pretexto de la crisis económica general del país.¹¹⁰

¹⁰⁹ Costa, Paula, *op. cit.*, pág. 153.

¹¹⁰ *Ibidem.*, pág. 169.

También entre 1976 y 1979 se estrenaron diversos filmes cómicos y melodramáticos protagonizados por cantantes del momento, en cuya producción participaron tanto el Estado como productoras privadas, llevando como estrellas a Vicente Fernández, Antonio Aguilar y Juan Gabriel, a quien le seguirían Pedrito Fernández y Rigo Tovar, entre otros.

Pese al cambio de sexenio de Echeverría y la consecuente modificación en la política cinematográfica, se hicieron algunas cintas importantes: *El lugar sin límites* (Arturo Ripstein, 1977), *Naufragio* (Jaime Humberto Hermosillo, 1977), *El año de la peste* (Felipe Cazals, 1978), *Llovizna* (Sergio Olhovich, 1977), *Las noches de Paloma* (Alberto Isaac, 1977) y *Los indolentes* (José Estrada, 1977). Pocos títulos rescatables en las cintas financiadas por el Estado: *Cadena perpetua* (Arturo Ripstein, 1978), *Amor libre* (Jaime Humberto Hermosillo, 1978) y *Angela Morante, crimen o suicidio* (José Estrada, 1978).

Por su parte, la iniciativa privada, con su cine barato, apresurado, sin referencias políticas o sociales, continuó agotando hasta la saciedad los temas de braceros: *Mojado de nacimiento* (1979) de Ícaro Cisnero, *La noche de Ku klux klan* (1978) de Rubén Galindo, *El contrabando del paso* (1978) de Gilberto Martínez Solares, *Mojado power* (1979) de Alfonso Arau, *El fayuquero* (1978) de Miguel M. Delgado; o de ficheras, temática que a pesar de la renovación formal del cine mexicano surgió y se aficionó al cabaret y al prostíbulo con cintas que se consolidaron como representativas de la época, tales como *La guerra de los sexos* (1978) de Raúl de Anda, *Las cariñosas* (1978) de Rafael Portillo, *Las golfas del talón* (1978) de Jaime Fernández, *El fuego de mi ahijada* (1978) de Angel Rodríguez Vázquez y *El apenitas* (1978) de Arturo Martínez, entre otras.¹¹¹

Para concluir el sexenio cabe mencionar un acontecimiento que marcaría a la cinematografía mexicana: el incendio que consumió a la Cineteca Nacional el 24 de marzo de 1982, que dio por concluido el mandato de Margarita López Portillo al frente de la cinematografía mexicana a la que había convertido en una “nueva” cinematografía en donde se anidaba la peor

¹¹¹ Viñas, Moisés, *Índice cronológico del cine mexicano 1896-1992*, Edit. Dirección General de Actividades Cinematográficas UNAM, México, 1992, págs. 513-524.

producción que se había dado en los últimos años y dejaba a un “nuevo” cine mexicano agonizando, pues de la misma forma que había ocurrido con la Cineteca, el cine mexicano se consumía.

Después de ocho años y dos meses de vida la Cineteca Nacional fue totalmente destruida por un incendio el 24 de marzo de 1982, perdiéndose un número de vidas nunca precisado y materiales invaluable del Archivo Cinematográfico Nacional.¹¹²

Un año después Miguel de la Madrid decretó la creación del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), el cual dependería de RTC y estaría limitado a funciones operativas.

El 25 de marzo de 1983 se creó el Instituto Mexicano de Cinematografía, el cual tiene una subdirección que es la Cineteca Nacional inaugurada el 27 de enero de 1984 con nuevas instalaciones [...] El Instituto tiene autoridad para la distribución y exhibición de películas mexicanas solamente.¹¹³

Muy importante en el desarrollo del cine de esos años, aunque marginado totalmente fue la existencia de las escuelas de cine que ya habían formado directores desde su creación (el CUEC en 1963) y el Centro de Capacitación Cinematográfica (fundado en 1975). Desde entonces ambas escuelas han producido un buen número de cineastas, algunos de los cuales se han integrado a la industria (Jorge Fons, Jaime Humberto Hermosillo) y otros pilares evidentes del cine independiente (Alberto Cortes, Antonio del Rivero, Carlos Mendoza, etcétera).

... los cineastas mexicanos, egresados (la mayoría) de las escuelas de cine llevaron adelante una serie de cintas que tuvieron éxito en el ámbito nacional e internacional [...] Se evidencia que nuestros cineastas le encontraron la cuadratura al círculo [...] Existían grandes problemas económicos, en el ámbito mexicano y mundial, pero en cuanto a técnica y creatividad nuestro cine estaba bastante avanzado...¹¹⁴

¹¹² Costa Paula, *op. cit.*, pág. 174.

¹¹³ *Ibidem.*, pág. 175.

¹¹⁴ Arredondo, Arturo, *op. cit.*, *Novedades*, 28 de diciembre de 1995, pág. 26.

ESTA TESIS NO SALE DE LA BIBLIOTECA

En cuanto a las obras producidas encontramos

... tanto la ficción y el relato tradicional como el experimento formal, la práctica y la reflexión sobre los medios y materiales cinematográficos, la contrainformación y la documentación de la realidad escondida.¹¹⁵

Podemos resumir que con la llegada del sexenio en 1976 se avizoró una nueva crisis, que se acentuó con la política del presidente José López Portillo que conceptualizó a los medios de comunicación colectiva como medios de control político y no de educación informal.

Este sexenio se caracterizó por el retorno de la iniciativa privada a la producción cinematográfica y el abandono casi total del Estado en este aspecto, lo que hizo regresar a las películas de la libre empresa (*Picardía mexicana*, 1977 de Abel Salazar, *Soy el hijo del gallero*, 1977 de Mario Hernández y *A que le tiras cuando sueñas mexicano*, 1979, de Arturo Martínez) cuyo objetivo primordial era la taquilla, pues

... la presencia del Estado aunque es importante desde el punto de vista industrial no implica garantía alguna sobre la calidad cultural de los productos. Buena parte de la producción [en esos años] fue financiada por los sectores privados dominantes cuya motivación principal era el lucro. Esta motivación ha originado un cine económicamente miserable, culturalmente ineficaz, intelectualmente infimo, estéticamente nulo y socialmente inútil.¹¹⁶

Con el sexenio de Miguel de la Madrid en 1982 nuevamente renacieron las esperanzas de lograr apoyo financiero para hacer cine de calidad; sin embargo no se logró mucho. El Estado, preocupado por la crisis económica, el déficit fiscal y los saltos inflacionarios que agobiaban al país, no estaba dispuesto a realizar grandes inversiones en el cine.

La situación se agravó aún más a partir de la crisis económica general, que se manifestó en el cine industrial que sobrevivió a lo largo del decenio con películas de ínfima calidad, que además no funcionaban, no digamos ya como medio de expresión, ni siquiera como espectáculo y

¹¹⁵ De la Torre, G., "La creación cinematográfica", *Memoria de papel*, no. 4. Año 1, julio 1992, pág. 49.

¹¹⁶ Getino, Octavio, *op. cit.*, pág. 45.

lo que es peor ni como comercio. Ante esta situación se replanteó el cine independiente como "... la única posibilidad para que además de un vehículo de libre expresión, el cine abordara los problemas humanos, sociales, políticos, culturales y estéticos".¹¹⁷

Otro renglón importante a destacar es el desarrollo que se dio a lo largo del Delamadrato en las nuevas tecnologías para filmar y producir, así como en las novedades en las formas de consumo para la obra cinematográfica tales como el video, las antenas parabólicas, "cable" y la televisión de alta definición, así como las transformaciones en la normatividad de la comunicación social, lo que supeditó al cine a los otros medios de comunicación (radio y televisión).

Ante esta avalancha de cambios la industria manifestó su incapacidad para asimilar las innovaciones en el proceso de producción y en las formas de consumo, mientras que muchos cineastas también expresaron su miedo para concretar nuevas fórmulas y temáticas con cintas producidas en esos años de mínima excelencia, ya que

... la influencia cada vez más decisiva de la comunicación audiovisual, principalmente la televisiva en la promoción de una filosofía de la "modernidad" se encuentra destinada a mitificar el estilo de desarrollo de las naciones dominantes, y al proyectarse acriticamente en el interior de nuestras sociedades, distorsiona gravemente las actividades de la industria local y también las pautas culturales predominantes en cada país.¹¹⁸

Sin embargo algunas excepciones de la regla en donde aún sobrevivían los principios del "nuevo" cine mexicano fueron *Confidencias* (Jaime Humberto Hermosillo, 1982), *Bajo la metralla* (Felipe Cazals, 1983), *El diablo y la dama* (Ariel Zuñiga, 1983), *Frida, naturaleza viva* (Paul Leduc, 1983), *El amor es un juego extraño* (Luis Alcoriza, 1983), *Angel river (Treasure)* (Sergio Olhovich, 1984), *La divina Lola* (José Estrada, 1984), *Doña Herlinda y su hijo* (Jaime Humberto Hermosillo, 1984), *Mujeres salvajes* (Gabriel Retes, 1984), *Amor a la vuelta de la*

¹¹⁷ Del Moral González, Fernando, "La infraestructura técnica y la preservación del material filmico en México" en José Rodríguez López, *et. al., op. cit.*, volumen 2, pág. 169.

¹¹⁸ Getino, Octavio, *op. cit.*, pág. 177.

esquina (Alberto Cortés, 1985), *Crónica de familia* (Diego López, 1985), *El imperio de la fortuna* (Arturo Ripstein, 1985), *Los motivos de Luz* (Felipe Cazals, 1985), *Mariana, Mariana* (Alberto Isaac, 1986), *Los confines* (Mítl Valdés, 1986), *El secreto de Romelia* (Busi Cortés, 1986), *Barroco* (Paul Leduc, 1989), *Goitia, un dios para sí mismo* (Diego López, 1989), *Intimidades en un cuarto de baño* (Jaime Humberto Hermosillo, 1989) y para cerrar el periodo *Rojo amanecer* (Jorge Fons, 1989).

Se puede agregar que al promediar estos años RTC anunció algunos cambios que

... tendrían a incrementar el volumen de la producción con mayores inquietudes culturales o estéticas, también informó de la construcción de nuevas salas de cine, la reclasificación de salas, la decisión de dedicar el cincuenta por ciento del tiempo de pantalla a películas nacionales y beneficios a la importación de películas de reconocida calidad internacional. Ello implicó cierto tipo de reajustes a la política cinematográfica del Estado, cuyos resultados sin embargo no incidieron en un mejoramiento de las cualidades de la producción local [...] el Estado mexicano anunció la cesión de 258 títulos de filmes por él producidos, 113 para la producción y comercialización en videocasete y 145 para su explotación en televisión, lo cual indica la presencia creciente de nuevas tecnologías audiovisuales. La venta fue efectuada por Pelmex a una empresa estadounidense, Televisión Internacional Sindicatos Inc.¹¹⁹

En el decenio de los noventa para nadie es un secreto que el cine mexicano padece y desde sus orígenes, una clara subordinación económica e ideológica a otras cinematografías, en particular a la norteamericana y ahora se intenta responder a ese indefinido e indefinible concepto de “nuevo” cine, y en todo caso se le sitúa claramente fuera de los marcos del cine industrial habitual para insertarse en un proceso de búsqueda y de creación que se hace presente en los festivales cinematográficos.

Por ello, los años noventa sirven al cine mexicano para marcar una pauta en la producción cinematográfica al crear cintas que auguran un despertar en el cine nacional como: *El amor y la ciudad* (1990) de Alberto Cortés, *Lucrecia, crónica de un secuestro* (1990) de Bosco Arochi,

¹¹⁹ *Ibidem.*, pág. 46.

Murmullos (1990) de Rafael Corkidi, *Luna de miel al cuarto menguante* (1990) de Daniel Gruener, y *Amor a la vuelta de la esquina* (1990) y *Rebelde sin causa* (1990), ambas de Alberto Cortés.

Sin embargo es 1991 el año más representativo en la producción de cintas de calidad dentro de la cinematografía mexicana con películas como: *Angel de fuego* (1991) de Dana Rotberg, *Anoche soñé contigo* (1991) de Marisa Sistach, *El bulto* (1991) de Gabriel Retes, *Como agua para chocolate* (1991) de Alfonso Arau, *Danzón* (1991) de María Novaro, *Encuentro inesperado* (1991) de Jaime Humberto Hermosillo, *Nocturno a Rosario* (1991) de Rosario Landeta, *Serpientes y escaleras* (1991) de Busi Cortés, *La tarea* (1991) de Jaime Humberto Hermosillo, *Objetos perdidos* (1991) de Eva López-Sánchez, *Paty chula* (1991) de Francisco Murguía, *Modelo antiguo* (1991) de Raúl Araiza y *Tequila* (1991) de Rubén Gámez.

Pero sobre todo la producción de óperas primas que hace IMCINE desde 1990 a 1997 con las cuales se regresa al viejo concepto del “nuevo” cine mexicano con cintas como *Cabeza de vaca* (1990) de Nicolás Echevarría, *Lola* (1990) de María Novaro, *Retorno a Aztlán* (1990) de Juan Mora Catlett, *La leyenda de una máscara* (1990) de José Buil, *Pueblo de madera* (1990) de Juan Antonio De la Riva, *La mujer de Benjamin* (1990) de Luis Carlos Carrera, *Los pasos de Ana* (1990) de Marisa Sistach, *Sólo con tu pareja* (1990) de Alfonso Cuarón, *Mi querido Tom Mix* (1990) de Carlos García Agraz, *La invención de Cronos* (1991) de Guillermo Del Toro, *Lolo* (1991) de Francisco Athié, *Gertrudis* (1991) de Ernesto Medina, *Un año perdido* (1992) de Gerardo Lara, *Dama de noche* (1992) de Eva López-Sánchez, *Novia que te vea* (1992) de Guita Schyfter, *La línea* (1992) de Ernesto Rimocho, *En medio de la nada* (1992) de Hugo Rodríguez, *La orilla de la tierra* (1993) de Fernando Ortiz, *Dos crímenes* (1993) de Roberto Sneider, *Hasta morir* (1993) de Fernando Sariñana, *En el aire* (1993) de Juan Carlos De Llaca, *En el paraíso no existe el dolor* (1993) de Víctor Saca, *En cualquier parte fuera del mundo* (1993) de Alicia Violante, *Un hilito de sangre* (1994) de Erwin Neumaier, *Luces de la noche* (1994) de Sergio Muñoz, *Bajo California. El límite del tiempo* (1995) de Carlos Bolado, *Por si no te vuelvo a ver* (1997) de Juan Pablo Villaseñor, *Santitos* (1997) de Alejandro Springall y *¿Quién diablos es*

Juliette? (1997) de Carlos Marcovich.

Este resurgimiento del cine mexicano se enmarca en la política del liberalismo social por el período histórico que representa, ya que manifiesta entre muchas otras cosas la reestructuración lenta y pausada de la industria cinematográfica, con acontecimientos como la venta de COTSA y de los estudios América; así como la reducción y renovación de los Estudios Churubusco; el ingreso de transnacionales en el sector de la exhibición y distribución en video; la liquidación de CONACINE y CONACITE II, Continental de Películas, Películas Mexicanas y Películas Nacionales; el desmantelamiento de las estructuras de producción, distribución y exhibición, entre otros aspectos que dan contexto al “nuevo” cine mexicano de los noventa.

4. EL CINE MEXICANO DE LOS NOVENTA: POR UNA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA DE CALIDAD

4.1. Breve bosquejo histórico del actual cine mexicano y su reencuentro con el público.

Para hablar del renacimiento del cine en México cabe mencionar la severa crisis que vive hoy el cine nacional, pues los factores que la ocasionan son múltiples y van desde la falta de visión de los productores cinematográficos que expresaron al espectador nacional con un producto repetitivo apegado a “fórmulas de éxito convencional” hasta la crisis económica de los últimos años, pasando por la visión de los gobiernos en turno de que su función consistía en propiciar el cine de calidad y no el abocarse al rescate y apoyo de una industria estratégica para el desarrollo cultural y económico del país.

Al asumir la presidencia en 1982, Miguel de la Madrid heredaba un país sumido en la más profunda de las crisis económicas y sociales. Al creciente aumento de la deuda externa se sumaron tragedias como la de la explosión de San Juan Ixhuatepec, en 1984 y el terremoto de la ciudad de México en 1985. El gobierno mexicano se olvidó casi por completo del cine, una industria poco importante en tiempos de crisis.

Si la producción cinematográfica mexicana no se extinguió en esos años fue debido al auge de la producción privada -plagada de ficheras y cómicos albureros- y por las escasas producciones

independientes, que encontraron en el sistema cooperativo la forma de producir pobres muestras de cine de calidad.

Aún así el estado del cine mexicano era poco menos que desastroso. De 1982 a 1988, prácticamente todas las películas ganadoras del Ariel fueron vistas exclusivamente por los miembros del jurado de la Academia. Escasas excepciones -como *Frida, naturaleza viva* (1983) de Paul Leduc, o *Los motivos de Luz* (1985) de Felipe Cazals- alcanzaron a ser exhibidas en cines comerciales, de aquí que la exhibición del cine mexicano se tornara en otro grave problema, ya que la mala calidad de los filmes mexicanos, y el desinterés del público por verlos, provocó que las escasas muestras de cine de calidad fueran exhibidas en salas de tercera categoría.

A pesar de este panorama desolador, es a finales del sexenio de Miguel de la Madrid donde se pueden encontrar las raíces de la recuperación que ha experimentado el cine mexicano en los años recientes.

En 1983 se creó el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), entidad pública encargada de encaminar al cine mexicano por la senda de la calidad, sin embargo el IMCINE quedó supeditado a la Dirección de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC), hasta la desaparición de esta dependencia en 1989.

Un año antes, 1988, había sido considerado como uno de los grandes parteaguas en la historia política mexicana al ver nacer a un presidente que fue señalado como ilegítimo y que aún así se erigió como depositario del poder con una filosofía del cambio y la modernidad, política que marcó su período (1988-1994) en donde Carlos Salinas de Gortari, entre otras cosas elaboró iniciativas de ley y dio órdenes en todos los ámbitos.

En 1989 IMCINE pasó a manos del nuevo Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA). El traslado del IMCINE a otra entidad gubernamental representó algo más que un simple cambio de domicilio dentro de la burocracia. Al trasladar el control del cine al CONACULTA, el gobierno de Carlos Salinas de Gortari estaba rompiendo con un esquema de más de cincuenta años de existencia en la relación cine-gobierno, ya que

... las películas destinadas a las grandes masas poseen tanta importancia

como las orientadas a innovar creativamente, en términos culturales y estéticos tensionantes cuando la capacidad creativa de los cineastas contribuye a desarrollar los procesos del conocimiento y del goce artístico.¹²⁰

Al ser considerado al mismo nivel que la radio y la televisión, el control del cine ha sido, ante todo, de carácter político, aunque el paso del tiempo, y la complejidad de los medios audiovisuales de fin de siglo, han dejado claro que no es posible comparar medios de expresión de naturaleza distinta, pues la radio y la televisión son, en esencia, medios de transmisión de señales.

Sin embargo, la regulación de las comunicaciones siempre ha sido un aspecto de importancia primordial para cualquier nación. El cine, desde sus orígenes, ha sido un medio de proyección de imágenes para el entretenimiento social. La manera en que el público se expone al medio cinematográfico es radicalmente distinta a la que usa para exponerse a los medios electrónicos, pues asistir al cine es una actividad social que implica salir del hogar y exponerse conscientemente al medio, conformándose como una forma de expresión más libre en este sentido, pues

... el cine culturalmente válido y con alcance de masas puede -y debería- convivir con un cine de autor o un tercer cine en el interior de proyectos comunicacionales coherentes con las necesidades nacionales de desarrollo...¹²¹.

De esta forma, al trasladar la supervisión del cine de la Secretaría de Gobernación al nuevo organismo para la cultura, el gobierno mexicano actuó de manera congruente con la naturaleza del medio cinematográfico. El cine está más relacionado con las actividades propias de un ministerio de cultura, que con las de una secretaría política.

Los objetivos que pretendía cumplir el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes para

¹²⁰ *Idem.*, pág. 195.

¹²¹ *Id.*, pág. 195.

apoyar a la industria cinematográfica eran: crear circuitos alternos de exhibición para las películas mexicanas de calidad; apoyar el trabajo de escuelas de cine; producir y coproducir una decena de películas al año y participar en festivales internacionales.

Entre los logros alcanzados por el CONACULTA en materia de apoyo al cine, sólo se encuentran el estreno de *La sombra del caudillo* (1960) de Julio Bracho, filme que sufría un no confesado veto militar, lo cual había impedido su exhibición; la autorización para exhibir *Rojo Amanecer* (1989) de Jorge Fons, filme que trata de manera directa los sucesos de Tlatelolco en octubre de 1968 y que parecía sufrir el mismo destino del filme de Bracho; la coproducción de diversos filmes que han destacado por su calidad, y en 1992, la virtual liquidación de la Compañía Operadora de Teatros (COTSA), el monopolio público de la exhibición.

Asimismo a principios de agosto de 1992, la prensa capitalina de espectáculos anunció que *Como agua para chocolate* (1992) de Alfonso Arau, había impuesto récords de permanencia en el cine Latino de la ciudad de México, una sala dedicada generalmente a exhibir películas norteamericanas. Al mismo tiempo, la prensa regiomontana anunció que este mismo filme era el más taquillero del año en Monterrey.¹²²

Por ello, para el público mexicano títulos como *La tarea* (1990) de Jaime Humberto Hermosillo, *Danzón* (1991) de María Novaro, *La mujer de Benjamín* (1991) de Carlos Carrera, *Sólo con tu pareja* (1991) de Alfonso Cuarón, *La invención de Cronos* (1992) de Guillermo del Toro, o *Mirolava* (1993) de Alejandro Pelayo poseen un significado de calidad muy distinto al que se le atribuía al cine mexicano hace pocos años, de aquí que se haya afirmado que las nuevas películas mexicanas estaban haciendo que el cine volviera a formar parte activa de la cultura en México, ya que,

... ignorar lo que aparece como realidad constatable -tendencias al consumo de un cine de neto corte comercial e incluso, hábitos pervertidos en la percepción del fenómeno cinematográfico- sería un error vanguardista tanto o más grave que el de resignarse a aquellas omitiendo lo deseable. El problema consistiría en aproximarse al punto real de la

¹²² Santillanes, Jaime, "Alcanza nuevos récords el cine nacional", *El Nacional*, 19 de agosto de 1992, pág. 21.

experiencia de las grandes masas, afectadas o no por el constante acoso de los medios para partir de aquel, tal como en realidad es e intentar profundizar junto con la población las tendencias y niveles de percepción.¹²³

Así pues, se puede afirmar que en general el cine mexicano experimentó un reencuentro con su público. La asistencia a las salas de cine para ver películas mexicanas aumentó considerablemente entre 1990 y 1992, y la renta de estas mismas películas en videocasete sobrepasó las expectativas de los distribuidores de películas en video.

Por ello, en muchos de los casos fue el video -tan criticado por muchos- el que sirvió como medio de difusión del nuevo cine mexicano de los noventa, ya que como la exhibición de estas películas todavía sufre la carencia de salas adecuadas, la videocasetera ha participado activamente en este proceso de recuperación de mercado.

Por otra parte, se ha mencionado que el cine como medio de expresión artística, refleja el estado de la sociedad que lo produce, y en este sentido el desconcierto y la desilusión han sido estados de ánimo recurrentes en la población mexicana durante los últimos años. Así, de la euforia del Salinismo y la supuesta modernización más importante de la segunda mitad del siglo, se pasó, en cuestión de días, al reencuentro con tormentosos fantasmas aparentemente exorcizados: pobreza, desempleo, inflación, retroceso, marginación e inseguridad, con lo que se acababa el ingreso de México a un primer mundo soñado.

Con la llamada generación del cambio se habían puesto todas las esperanzas en el candidato priísta a la presidencia de la República, Luis Donaldo Colosio prometió reformas sociales y gubernamentales y anunció que el rumbo en otros renglones no variaría. Sólo unos meses antes se firmaba el Tratado de Libre Comercio con los vecinos del norte y sólo unos meses después estallaba en el sur, en Chiapas, un movimiento armado que sería silenciado en cuestión de días por el Ejército Mexicano, pero sin tocar cabecillas tan importantes como el autonombado subcomandante Marcos.

¹²³ Getino, Octavio, *op. cit.*, pág. 194.

Después, los acontecimientos se desencadenarían rápidamente, la sangre es derramada y el candidato del PRI a la presidencia es asesinado en Lomas Taurinas, Baja California, y al poco tiempo su esposa, víctima de cáncer muere también. Con escasos meses de diferencia asesinan a otro político priísta prominente, José Francisco Ruíz Massieu, en la ciudad de México, y quizá por ello Ernesto Zedillo, nuevo candidato presidencial priísta con una campaña breve, dominada por las circunstancias y la sombra de la muerte de Luis Donaldo Colosio ganaba las elecciones de 1996 y se entraba irremediamente en la época de la globalización.

El impacto de estos fenómenos sociales en la cinematografía mexicana aún no se perciben en toda su magnitud. Sin embargo, de 1994 a 1997, el cine nacional no sólo recuperó la confianza de su público, sino también la de los productores, distribuidores y exhibidores, quienes se atrevieron a apostar a favor de una industria frágil y relativamente poco rentable.

El éxito internacional de cineastas como Arturo Ripstein, Alfonso Arau, Alfonso Cuarón y María Novaro alentó la esperanza de que, por primera vez en la historia moderna, nuestra cinematografía pudiera sobrevivir dignamente a pesar de los embates de la crisis financiera.

No obstante, este optimismo no es compartido por todos los que participan, directa o indirectamente en la creación en México. Para María Novaro, directora de películas como *Lola* (1990) y *Danzón* (1991) la situación futura de la producción nacional de cine se vislumbra difícil:

En 1995 solamente se produjeron dos largometrajes con apoyo del Instituto Mexicano de Cinematografía contra 16 en 1991. Los criterios de selección han cambiado y el apoyo financiero es menor al de hace algunos años.¹²⁴

También la reducción del financiamiento al cine se ha extendido a las entidades privadas que recientemente habían comenzado a variar sus esquemas de producción para apoyar a filmes de buena calidad. Fundada en 1978 como filial de la poderosa empresa de medios de comunicación, Televisa, Televisine inició en 1994 una política destinada a producir cine de

¹²⁴ Magaña, Sergio, "En México es difícil sobresalir: María Novaro", *Uno más uno*, 26 de marzo de 1995, pág. 22.

mayor calidad, con mayores recursos, sin por ello eliminar los proyectos económicamente rentables como la serie titulada *La risa en vacaciones*, iniciada en 1989. De esta política han surgido títulos como *Sin remitente* (1995) de Carlos Carrera, *Salón México* (1995) de José Luis García Agraz, *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda* (1995) de Sabina Berman e Isabelle Tardán y *Sobrenatural* (1995) de Daniel Gruener, los cuales alcanzaron éxito entre el público y la crítica. A pesar de lo anterior, Televisine ha cambiado recientemente la administración y es muy probable que esto afecte a las políticas establecidas anteriormente.

Ante este panorama nos preguntamos, ¿qué se puede esperar de una cinematografía que cumple cien años en condiciones tan difíciles? Sin lugar a dudas, que siga existiendo para siempre. El cine mexicano logró en el pasado un lugar muy importante entre las cinematografías de mayor influencia en el mundo. Creó estilos, géneros, estrellas e imágenes que han quedado para siempre en la pantalla interna de nuestra imaginación.

Sin embargo, el éxito internacional de las películas mexicanas se ha convertido paradójicamente en una “arma de dos filos” para el futuro de la cinematografía nacional, ejemplo de ello es que luego del enorme éxito internacional de *Como agua para chocolate* (1992), su director, Alfonso Arau, inició una exitosa carrera como realizador en la industria hollywoodense. El razonable éxito económico de su primera producción norteamericana *Un paseo por las nubes* (1995) le garantizó un lugar en la industria de aquel país y su consecuente ausencia del cine mexicano. La misma situación se repite con Alfonso Cuarón, director de *Sólo con tu pareja* (1991) y con el cine-fotógrafo Emmanuel Lubezki, quienes han tratado de combinar, con grandes dificultades sus carreras en ambas naciones.

Otro aspecto preocupante es la ausencia de nuevos rostros en el panorama cinematográfico mexicano. A pesar de la aparición de directores como Roberto Sneider (*Dos crímenes*, 1995), Juan Carlos de Laca (*En el aire*, 1995), Juan Pablo Villaseñor (*Por si no te vuelvo a ver*, 1997) o Carlos Marcovich (*¿Quién diablos es Juliette?*, 1997) el grueso de la producción nacional ha estado en manos de las generaciones surgidas en los setenta y ochenta.

Asimismo los actores del cine son muy pocos, ya que no hay película mexicana reciente en

que no se incluya a María Rojo, Blanca Guerra, Demián Bichir, Bruno Bichir, Gabriela Roel, José Carlos Ruiz, Delia Casanova, Angélica Aragón, Dolores Heredia, Roberto Sosa, Luis Felipe Tovar, Alberto Estrella, Gina Morett, Patricia Reyes Spíndola, Alonso Echánove, Margarita Isabel, Luisa Huertas, Daniel Giménez Cacho, Arcelia Ramírez, Damián Alcázar, Regina Orozco y Jesús Ochoa.

No se puede predecir cuanto tiempo durará este reencuentro del cine mexicano con su público, lo que sí se puede afirmar es que la cinematografía mexicana sigue luchando por sobrevivir.

4.2. La cinematografía mexicana: ¿Una industria cultural en desintegración?

El 27 de agosto de 1996 el cine cumplió cien años de vida pública reconocida en nuestro país y con este centenario comienza un nuevo ciclo que se inicia con pasos vacilantes que recuerdan la agonía de un revolucionario mexicano tiroteado, quien sabe si por el dorso, o peor aún, con un disparo seco de su propio revolver.

Las lamentaciones sobre la crisis del cine no son nuevas ni originales. Se han sucedido cíclicamente cada vez que una innovación técnica de cierta extensión, o el acometimiento de algún competidor en el campo del espectáculo o el entretenimiento en general, venían a confundir la apacible práctica de una industria que creció quizás demasiado precipitada y olvidó enseguida su primer ánimo aventurero y su principio de conquista.

Lo cierto es que, en su primer siglo de existencia en nuestro país, y de manera especial en los últimos años se han agudizado los síntomas visibles de la crisis tantas veces anunciada: el descenso en la asistencia de espectadores a las salas cinematográficas convencionales para ver cine mexicano, y las profundas modificaciones de los hábitos del público a la hora de ocupar el tiempo libre; el constante encarecimiento de los costos de producción de películas y, sobre todo, de lanzamiento publicitario y distribución a escala nacional e inclusive mundial, junto con una

larga serie de factores más o menos coyunturales han provocado grandes transformaciones que en unos casos han sido simples adaptaciones para poder subsistir y en otros han conducido a auténticos callejones sin salida.

Existen algunos ejemplos especialmente significativos, puestos de manifiesto o consolidados en pleno decenio de los noventa, como lo es que el número de películas mexicanas producidas cada año se ha estancado con tendencia a la baja,¹²⁵ y la televisión gana terreno día con día.

A pesar de todo lo dicho hasta ahora, es necesario manejar con prudencia el concepto de “crisis del cine” y su sentido último, porque existen también datos para alimentar una reflexión contradictoria: en México, se ven hoy diariamente muchas más películas mexicanas que en toda la historia anterior, aunque, claro está, por unos canales de difusión muy distintos de las salas oscuras: el video doméstico, la televisión por cable, la difusión de cadenas privadas con un bajo o nulo porcentaje de producción propia, y las programaciones regulares vía satélite, los cuales han contribuido a precipitar la caída de las salas de proyección convencionales, pero al mismo tiempo han elevado el número de horas dedicadas a ver películas mexicanas. De ahí que se pueda afirmar que lo que está en auténtica crisis no es tanto el cine, sino una determinada manera de contemplar y comercializar las películas.

En nuestros días son pocas las miradas que se fijan en el cine mexicano contemporáneo, pero son muchas las críticas que se han desatado alrededor de él, al considerarlo como un objeto artesanal que vive en constantes crisis, sin producciones de calidad, sin poder competir con otras filmografías y que se halla en una insistente búsqueda de opciones para subsistir en lo que se ha dado en llamar el “nuevo” cine, el cual constituye un ensayo de antagonismo continuo al estatus cinematográfico.

Es así como esta nueva práctica cinematográfica ha ofrecido productos de la más variada condición: desde substanciales aciertos hasta terminantes reveses, lo mismo cintas de sentido

¹²⁵ Vid. Anexo I “La industria cinematográfica actual”, Cuadro no. 2. Películas mexicanas de largometraje producidas en el decenio de los noventa.

enjuiciador, que muestras de cine resignado. Empero, esto ha ocasionado que por primera vez se reconozca el palmario mérito que poseen en México una buena parte de películas universitarias, independientes e incluso estatales (como las producidas por IMCINE) con respaldo de instituciones culturales o educativas, con lo cual se intenta demostrar que existen otros medios y formas para hacer un cine más meritorio y menos falaz, que plantee problemas próximos e importantes.

Por ello, el llamado nuevo cine mexicano sigue latente con un solo propósito, el de acercarse a los problemas sociales del país; sin embargo esta intención no logra materializarse adecuadamente, en tanto permanece atrapada en los viejos conflictos del melodrama mexicano, en sus correspondientes esquemas narrativos o en lejanas crónicas históricas plasmadas con una visión, además de infiel a los hechos, totalmente ahistórica e igualmente melodramática.

Así, de la misma forma que en los años sesenta aún encontramos:

... el optimismo, el -aparente- antipuritanismo y el -no menos aparente- amoralismo. Personajes, situaciones y peripecias diversas parecen inspirarse en las consignas del partido oficial en el poder [...] El mundo de la prostitución y [la corrupción] es un mundo feliz (que forma parte de la "Alianza para la producción"; todos juntos: prostitutas, clientes y estafadores únicos para construir un mundo mejor), sin conflictos, sin contradicciones. Esto se prolonga en la relación que las películas establecen con sus espectadores, llevados junto con los héroes de la pantalla a un espacio-tiempo fluido, liso, gratificante y sin asperezas.¹²⁶

En otros casos, la mistificación de la realidad social y de la lucha de clases se produce al amparo de un melodrama tradicional que sólo toma la "protesta social" como motivo para la predicación de su abierto mensaje reaccionario.

En cuanto a sus obras encontramos tanto la ficción y el relato tradicional como el experimento formal, la práctica y la reflexión sobre los medios y materiales cinematográficos, y la contrainformación, así como la documentación de la realidad escondida, con lo cual renacen las

¹²⁶ Espinasa, José María, "El cine mexicano hoy" en José Rodríguez López, *et. al., op. cit.*, Volumen 2, pág. 249.

esperanzas de lograr apoyo financiero para hacer cine de calidad.

Otro renglón importante a destacar es el desarrollo que se da en las nuevas tecnologías para filmar y producir, así como en las formas de consumo de la obra cinematográfica, tales como el video, las antenas parabólicas, "cable" y la televisión de alta definición, pues ya se ha dicho que el cine tal como ha existido está a punto de sufrir una transformación radical.

En un principio se consideraba a la televisión como el principal enemigo del cine; sin embargo ahora con las innovaciones (el videocasete, la televisión por cable, la televisión de alta definición y las antenas parabólicas), el concepto de la visión del cine y de su producción misma están en los albores de un cambio profundo.

Ante esta avalancha de primicias, la industria (tanto la iniciativa privada como la estatal) manifiesta su incapacidad para asimilarlas en el proceso de producción y en las formas de consumo, mientras que los cineastas también expresan su miedo para establecer inéditas fórmulas y temas.

Frente a este panorama es necesario que el cine mexicano concebido como la imagen de un pueblo y una posibilidad de reflexión social siga produciendo, pues el país afronta cada vez más los embates de la penetración cultural de Estados Unidos, la cual se encarga de regular conductas, actitudes y juicios de valor -aún en los pequeños actos íntimos- que poco tienen que ver con los mexicanos, con el pretexto de una universalidad y una globalización que pretende regir no sólo en los aspectos económicos, sino también política, social y culturalmente.

Por ello, la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) ha recomendado (en la recomendación emitida el 28 de octubre de 1990) extender la protección de patrimonio cultural a las culturas tradicionales, a las manifestaciones protoindustriales e industriales y a los paisajes culturales, integrando parte activa de estos renglones las imágenes en movimiento. En dicho documento la UNESCO efectúa una serie de consideraciones y observaciones que definen a las imágenes en movimiento

... como una expresión de la personalidad cultural de los pueblos que, debido a su valor educativo, cultural artístico, científico e histórico,

forman parte integrante del patrimonio cultural de una nación. [Asimismo] las imágenes en movimiento son nuevas formas de expresión, particularmente características de la sociedad actual en las que se refleja una parte importante y cada vez mayor de la cultura contemporánea; son también un modo fundamental de registrar la sucesión de los acontecimientos, y por ello constituyen, debido a la nueva dimensión que aportan, testimonios importantes y a menudo únicos de la historia, el modo de vida y la cultura de los pueblos y su evolución.¹²⁷

Aquí, es interesante plantearse qué hubiera pasado sin el cine mexicano, pues la industria filmica mexicana interpretó, socializó y divulgó por todo el mundo la imagen popular de la cultura nacional y lo sigue realizando, ya que muchas características de lo mexicano están incorporadas al cine, que reproduce situaciones, conductas, modos de hablar y aún imágenes históricas sin las cuales sería imposible pensar en tradiciones y valores culturales propios, pues,

¿Cómo imaginar la Revolución Mexicana sin los archivos Casasola o Toscano, por ejemplo? ¿Qué imagen tenemos -en contraposición- de los suizos, que no han desarrollado una industria filmica destacada, excluyendo desde luego a individualidades importantes como Alain Tanner? La respuesta es sencilla: la imagen que tenemos de los suizos es la que han difundido internacionalmente cinematografías que no necesariamente representan e interpretan valores culturales del pueblo suizo.¹²⁸

Consiguientemente la UNESCO observa que las imágenes en movimiento tienen un papel importante que desempeñar como medio de comunicación y comprensión mutua entre los pueblos y que muchos elementos de este patrimonio han desaparecido debido a deterioro, accidentes o a una eliminación identificada, lo cual constituye un empobrecimiento irreversible de la herencia patrimonial. Por esto la UNESCO considera que,

... debido a la naturaleza de su soporte material y a los diversos métodos de su fijación, las imágenes en movimiento son extraordinariamente

¹²⁷ Robles, Xavier, "Rescate patrimonial cinematográfico" en *Estudios Cinematográficos*, Edit. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, no. 14, Año 4, pág. 26.

¹²⁸ *Loc. cit.*

vulnerables y deben conservarse en condiciones técnicas específicas, por lo que es necesario que cada Estado tome medidas complementarias adecuadas encaminadas a garantizar la salvaguarda y la conservación para la posteridad de esa parte especialmente frágil de su patrimonio cultural.¹²⁹

Para los efectos de la recomendación, la UNESCO entiende imágenes en movimiento como cualquier serie de imágenes registradas en un soporte que, al ser proyectadas, den una impresión de movimiento y estén destinadas a su comunicación o distribución al público o se produzcan con fines de documentación. En esta definición caben pues las películas cinematográficas de largo, mediano y cortometraje, las de divulgación científica, documentales y actualidades, películas de animación y filmes didácticos.

La salvaguarda y conservación de todas las imágenes en movimiento de la producción nacional debe considerarse como el objetivo de esta recomendación, en la que se dice:

... mientras los progresos de la tecnología no lo hagan posible en todas partes, cuando no sea posible por razones de costo o de espacio grabar la totalidad de las imágenes en movimiento difundidas públicamente o salvaguardar y preservar a largo plazo todo el material depositado, se invita a cada Estado miembro a establecer los principios que permitan determinar cuáles son las imágenes que deberían grabar y/o depositar para la posteridad.¹³⁰

En México, la ausencia de un marco jurídico que defina, regule y promueva la actividad cultural ha dado origen a grandes omisiones en la legislación cinematográfica vigente, que no considera en forma alguna el rescate patrimonial de la obra cinematográfica, bien cultural que la comunidad cinematográfica ha heredado a la nación.

El incendio de la Cineteca Nacional durante el sexenio de López Portillo habla claramente de la negligencia con la que los funcionarios gubernamentales tratan al cine. En el desastre se perdieron decenas, centenares de negativos y copias únicas de películas que la Cineteca tenía obligación de preservar. Pero hay otros casos más recientes en los que la torpeza o la mala fe, o

¹²⁹ *Ibid.*, pág. 27.

¹³⁰ *Loc. cit.*

simplemente la corrupción y la ambición, han prevalecido sobre los intereses de la sociedad.

Para ejemplo, a principios de los años noventa, en pleno régimen Salinista, la Secretaría de Hacienda y Crédito Público y el IMCINE decidieron vender a particulares el patrimonio cultural cinematográfico del Estado. Se trataba de unas doscientas películas, algunas de ellas, las más importantes que produjo la cinematografía nacional en los años setenta. Los negativos se ofertaron a muy bajos precios, pues fueron cintas cuyo costo de producción fue de un millón de dólares, promedio, y se vendieron en aproximadamente cinco mil dólares cada uno.¹³¹

Asimismo el 3 de octubre de 1997, Malú Huacuja del Toro publicó en la sección cultural de *El Financiero* una entrevista con Gabriel Figueroa Flores, hijo del fotógrafo Gabriel Figueroa, quien aseguró que los negativos originales de la obra de su padre habían sido vendidos por CLASA Films a Televisa, empresa que a su vez los vendió a Ted Turner, el magnate estadounidense. De esta manera una parte del patrimonio cultural es ahora propiedad de extranjeros. Señala Gabriel Figueroa Flores en la entrevista:

Me parece verdaderamente absurdo que México no proteja su patrimonio cultural y que no esté contemplado el cine como patrimonio cultural. Eso me parece muy anacrónico [...] El trabajo de la Época de Oro del cine mexicano es uno de los reductos culturales, con los cuales, todavía hoy, el mexicano se identifica, de una manera romántica, mítica [...] Por eso son clásicos: porque la gente sigue refiriéndose a ellos, porque todavía le significan muchas cosas.¹³²

Consiguientemente se puede afirmar sin lugar a dudas, que el cine mexicano es ya una tradición, moderna si se quiere, ejemplar al menos por su valor histórico y testimonial, y también fue por muchos años una expresión de hondo arraigo popular. Por el cine nacional se identifican los mexicanos y se reconocen en el extranjero, por ello la obra de los cineastas mexicanos constituye una vasta riqueza cultural que es patrimonio de la nación y aunque para nadie es un

¹³¹ *Loc. cit.*

¹³² Huacuja del Toro, Malú, "Una venta millonaria", *El Financiero*, 3 de octubre de 1997, pág. 46.

secreto que el cine mexicano padece, y desde sus orígenes, una clara subordinación económica e ideológica a otras cinematografías, ahora en los años noventa se intenta responder a ese indefinido e indefinible concepto de nuevo cine, y en todo caso se le sitúa claramente fuera de los marcos del cine industrial habitual para insertarse en un proceso de búsqueda y de creación.

4.3. La industria del cine en México: La eterna crisis.

¿En el decenio de los noventa, a finales del milenio existe el cine mexicano o sólo es una ilusión creada por la producción de unas cuantas películas? ¿Su estado actual plasma nuestra historia, refleja lo que se vive y coadyuva a la formación de la identidad de los mexicanos, o sólo sirve para justificar el sueldo de la burocracia cinematográfica? ¿Realmente está en las condiciones desastrosas que sostienen los creadores cinematográficos? ¿A qué se puede considerar cine mexicano: a las películas, a las salas de exhibición? ¿Qué es la industria cinematográfica mexicana? ¿Quiénes la forman: las productoras de cine, los laboratorios, las compañías distribuidoras transnacionales, el conjunto?. Esta supuesta agonía ¿Cuándo, dónde y cómo empezó? ¿Hay forma de revitalizarlo o es ya causa perdida?

Estas interrogantes se mueven en el ámbito cinematográfico y en el terreno de la creación artística, y más recientemente en lo legislativo, pues en cuanto surge una duda, una pregunta, de inmediato hay varias respuestas. Ninguna coincide, pero todas buscan, en teoría, el mejor de los futuros para el cine.

El pasado reciente...

El cine mexicano era uno antes de los gobiernos neoliberales: se consumía masivamente, se producía a niveles industriales y su temática era plural. La participación estatal era fundamental para buscar su diversidad y se contaba con una balanza de pagos en cinematografía muy

equilibrada. Dieciséis años después el panorama es otro: se produce poco y se consume menos, no hay diversidad, hay un cine hegemónico y éste sólo habla inglés.

Sin ser definitiva, la perspectiva de la industria cultural cinematográfica mexicana sirve hoy como guía en medio de una tormenta de ideas e intereses encubiertos, donde dos puntos de vista encontrados provocan lo mejor y lo peor de la industria misma. Estos bandos representan simbólicamente los destinos posibles del país.

Uno es el de retomar el camino como país productor de bienes y materiales audiovisuales para mantener el rumbo de la nación. El otro trata de convertir a México en un país maquilador, exclusivamente consumidor de productos audiovisuales estadounidenses, lo que a largo plazo logrará el desapego cultural.

La realidad cinematográfica de los años noventa se sintetiza en que se producen pocas películas mexicanas y la mayoría no logra recuperar su inversión. El financiamiento es escaso y proviene de tres fuentes: mínimos recursos públicos que se manejan a discreción como premios, castigos, cooptaciones y negocios privados, con la excepción de los talentos probados. Financiamiento privado ligado a las empresas de televisión que intervienen mínimamente en la creación, conocedores que pueden comprar los derechos de transmisión de cualquier cinta mexicana por unos cuantos dólares y financiamiento independiente que fluye poco, muy poco, que busca adelantos, créditos y todo tipo de apoyo institucional o solidario para la realización.

La infraestructura industrial como son los talleres, estudios y laboratorios privados en su mayoría están subutilizados en más del 70% y el desempleo cinematográfico en la producción de largometrajes va en aumento, llegando casi hasta el 85%.¹³³

Aunado a ello, unas cuantas empresas distribuidoras acaparan el mercado nacional y les imponen sus condiciones de alquiler a las salas cinematográficas y a los espectadores. La pobreza de la cartelera niega la pluralidad de opciones que reina en el mundo y condena al consumo de

¹³³ Ugalde, Víctor, "Panorama del cine en México" en *Estudios Cinematográficos*, Edit. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, no. 14, Año 4, pág. 45.

material estadounidense que tiene las mejores fechas, salas y condiciones en general, dejando con muy pocas opciones a quien admira el otro cine.¹³⁴

En la exhibición se conforman grandes grupos de salas cinematográficas que obtienen los estrenos más comerciales y asfixian a los exhibidores independientes.¹³⁵

... cada día que pasa son mayores las remesas que se fugan al extranjero como pago de regalías por la exhibición de películas mexicanas en el extranjero. El resultado es una de las balanzas de pagos en cinematografía más desequilibrada de la historia nacional.¹³⁶

Como ya se ha señalado anteriormente el cine es divertimento y también un coadyuvante a la formación de las mentalidades que conforman la identidad nacional, entendida

... como principio político que sostiene que debe haber congruencia entre la unidad nacional y la política, pues ya sea como sentimiento, ya como movimiento, la mejor manera de definir la identidad nacional es atendiendo a este principio. Sentimiento nacionalista es el estado de enojo que suscita la violación del principio o el de satisfacción que acompaña su realización. Movimiento nacionalista es aquel que obra impulsado por un sentimiento de este tipo.¹³⁷

Pero no es sólo eso, sino que el cine es arte y medio de comunicación, que por lo alto de la inversión requerida y lo difícil de su recuperación necesita para existir de una industria que lo soporte y haga posible. Por ello requiere de empresas que lo financien y produzcan, de compañías que alquilen los equipos técnicos que se solicitan, y que se cuente además, con el personal necesario para su realización. También necesita de laboratorios que revelen lo hecho por los creativos y de salas de sonido donde se acabe el proceso técnico y artístico de la cinta.

Una vez terminada la etapa creativa, la cinta deberá acceder al mundo de la

¹³⁴ Vid. Anexo I "La industria cinematográfica actual". Cuadro no. 7. Estrenos en la Ciudad de México por nacionalidad 1993-1997.

¹³⁵ Vid. Anexo I "La industria cinematográfica actual". Cuadro no. 8. Películas estrenadas en los cines de la Ciudad de México por compañías distribuidoras.

¹³⁶ Ugalde, Víctor, *op. cit.*, pág. 46.

¹³⁷ Gellner, Ernest, *Naciones y nacionalismo*, Edit. Conaculta/Alianza, México, 1988, pág. 14.

comercialización a través de una empresa distribuidora que la haga llegar a todos los cines de la República Mexicana y el resto del mundo. En esta era multimodal e interconectada, los ingresos de una película provienen de las salas cinematográficas, de la venta o renta del video y de su transmisión en la televisión de señal abierta y restringida, ya que lo que obtenga en su paso por el mundo permitirá o no la producción de otra película.¹³⁸

El aparato productivo reseñado aquí es muy importante, pero lo es más el pensar que cada vez que se exhibe una película, ésta muestra la visión de los autores y del país al que se deben y pertenecen. Con este simple acto se perpetúa una y otra vez en el “consciente imaginario” de los consumidores el sentido de la vida y de la nación que la produjo.

Como ejemplo, a finales de los años ochenta y principios de los noventa, México producía un promedio de cien películas de largometraje al año y unos sesenta videohomes.¹³⁹ Su calidad era tan variada y plural como las diferentes clases sociales que conforman el país. El mayor porcentaje de las historias en el cine eran de corte popular, prevalecían los temas de narcotráfico, las comedias eróticas populares, llenas de albures, las comedias rancheras, los melodramas ciudadanos y los *thrillers* sobre mojados.

Algunas películas realizadas por el movimiento cooperativo cinematográfico y el cine independiente trataban de realizar otro tipo de cine con más ambiciones y una temática diferente. Por su parte, el IMCINE producía o coproducía historias más pretenciosas que buscaban la atención de la clase media y las miradas extranjeras sobre la cinematografía mexicana. El gran pero a esta política cinematográfica gubernamental, era que en la mayoría de las ocasiones no se explotaban todos los temas cinematográficos que se vivían en el momento de la realización.¹⁴⁰

El financiamiento para la producción nacional provenía mayoritariamente de los recursos propios de las empresas privadas y sólo una parte, que no superaba el 10% de la inversión total, provenía de recursos públicos.

¹³⁸ Vid. Anexo I “La industria cinematográfica actual”. Cuadro no. 6. Películas mexicanas estrenadas en los cines del Distrito Federal por compañía distribuidora (1992-1996).

¹³⁹ Ugalde, Víctor, *op. cit.*, pág. 47.

¹⁴⁰ Vid. Anexo I “La industria cinematográfica actual”. Cuadro no. 1. Películas mexicanas de largometraje producidas en el decenio de los ochenta.

... el financiamiento gubernamental se manejaba discrecionalmente y privilegiaba a los personajes cercanos a los funcionarios en turno y sólo en muy, pero muy contadas ocasiones, los cineastas independientes y las cooperativas lograban contar con algún apoyo de este tipo.¹⁴¹

En este tiempo

... el 20% de la producción nacional lograba recuperar su inversión y obtener ganancias dentro del territorio nacional. Otro 40% lograba recuperar gran parte de su inversión en el país y las ganancias las obtenía el mercado del sur de Estados Unidos.¹⁴²

Las empresas productoras de películas superaban las ciento cincuenta y se podrían calificar como microempresas.

... la gran inversión y la generación de empleos se realizaba cada vez que se producía un filme, pues ahí se le daba empleo a más de cincuenta personas por cinta y se invertían entre 80 y 90% de 150 mil dólares.¹⁴³

La gran actividad del sector de la producción y distribución de películas mexicanas, así como las cintas traídas del extranjero, generó una gran cantidad de trabajo para que se mantuvieran muy activos y en buenas condiciones los integrantes de este sector.

Los 14 laboratorios existentes laboraban hasta tres turnos para cumplir los pedidos de revelado y copiado, y las 60 empresas que agrupaban las salas de sonido, los talleres y los estudios gozaban de gran actividad.¹⁴⁴

En los ochenta también existieron más de cien compañías distribuidoras de películas de largometraje. Ellas manejaban los 334 estrenos al año, en promedio, de la producción mundial

¹⁴¹ Ugalde, Victor, *op. cit.*, pág. 47.

¹⁴² *Loc. cit.*

¹⁴³ *Loc. cit.*

¹⁴⁴ *Loc. cit.*

que se exhibía en la ciudad de México.¹⁴⁵

Finalmente la población mexicana asistía con mucha frecuencia a las salas cinematográficas y se podría afirmar que era la diversión popular por excelencia. Entre las principales razones que se podrían argumentar para su alto índice de asistencia, podríamos citar: el precio de entrada a niveles accesibles para las clases populares, la variedad de la oferta cinematográfica, la existencia de producción nacional, así como un extenso número de salas cubriendo las plazas de la República.¹⁴⁶

Sin embargo, no es lo mismo el decenio de los ochenta en sus inicios que en sus finales. El primer gobierno neoliberal empezó a sentar las bases de su política económica y sus efectos se sintieron de inmediato. Si bien en este decenio los índices de asistencia anual superaban los 350 millones de espectadores en promedio al año, a mediados de la misma se compraban 310 millones de boletos y para 1989 se redujo a sólo 246 millones de espectadores. Gran parte de la ausencia a las salas fue producto de un aumento en los precios de admisión y el alto costo de la vida.¹⁴⁷

Una de las contradicciones del neoliberalismo es que, en teoría, los precios de las salas estaban controlados por el gobierno por estar en la canasta básica, pero en la práctica subían constantemente provocando la caída del consumo. Esta situación propició que los empresarios empezaran a descuidar el servicio que prestaban al público.

Además hay que apuntar que el mercado estaba controlado por dos grandes compañías exhibidoras: la paraestatal COTSA y Organización Ramírez. Ambas controlaban el 60% de los ingresos totales. La compañía gubernamental mantenía una política de precios bajos y entre sus funciones estaba la de exhibir todas las películas mexicanas sin importar su calidad, su comercialidad o contenido.

De esta política de aliento muchos empresarios se aprovecharon y llenaron de basura las salas cinematográficas estatales, sin embargo muchas películas de arte y ensayo lograron acceder

¹⁴⁵ Vid. *Anexo I "La industria cinematográfica actual"*. Cuadro no. 5. Relación del poder adquisitivo, salario mínimo/precio de admisión en los cines de la República Mexicana.

¹⁴⁶ Vid. *Anexo I "La industria cinematográfica actual"*. Cuadro no. 4. Espectadores en la República Mexicana (1984-1989).

¹⁴⁷ Vid. *Anexo I "La industria cinematográfica actual"*. Cuadro no. 5. Relación del poder adquisitivo, salario mínimo/precio de admisión en los cines de la República Mexicana.

al público, situación que si hubiera dependido de particulares nunca lo hubieran logrado. La presencia reguladora del gobierno sobre las salas permitía que los porcentajes a repartir entre el productor y el exhibidor no fueran tan malos para los productores.

Asimismo el cine mexicano recibió un impulso extraordinario y se revitalizó momentáneamente gracias a que en los ochenta, el video inició su vida legal, lo que le permitió recibir ingresos sustantivos por la explotación de viejas películas, mismos que se reinvertieron en la producción, pero también con el auge del video, la gente empezó a dejar de asistir al cine y cambió su forma de consumir películas: pues de las salas de cine pasó a la sala de la casa.

En el terreno de la televisión,

... en 1989 México contaba con 84.5 millones de habitantes y el 92.3% tenía cuando menos un aparato televisor. Se calcula que el 74% de todos los mexicanos veía la televisión un promedio de dos horas y medias diariamente. Asimismo la televisión de señal abierta estaba controlada por tres canales de Televisa y el gobierno participaba con dos de Imevisión.¹⁴⁸

Asimismo gran parte de la programación televisiva, se cubría con películas cinematográficas, lo que hacía creer que las empresas de televisión deberían ser parte o contribuir de manera fundamental a la recuperación del cine, pero la realidad estaba muy lejana de esto.

El pasado presente...

Después de seis años de gobierno de Miguel de la Madrid, la suerte del cine se selló. A Carlos Salinas de Gortari le correspondería aplicar el plan de desincorporación de los medios.

En el cine el golpe lo iba a desaparecer, tal y como se venía haciendo en todas las áreas productivas. Este plan le tocó ejecutarlo a Ignacio Durán Loera, Director General de IMCINE. Entre 1988 y 1994 se habló mucho del resurgimiento del nuevo cine mexicano, lo que entusiasmó a la mayor parte de la comunidad cinematográfica.

¹⁴⁸ Ugalde, Victor, *op. cit.*, págs. 49-50.

Asimismo la mayoría de los mexicanos se emocionaron y le creyeron al presidente Carlos Salinas de Gortari la supuesta entrada de México a los países del primer mundo, y así, también en el cine la gente repetía una y otra vez el resurgimiento de éste. Quizá por ello este deseo se manejó hábilmente y con mucha publicidad, mientras se preparaban las bases de su desincorporación, que se convertirían en sinónimo de destrucción.

Para ello, en 1992 se emitió una nueva ley de cine que sustituía a la de 1952 (este aspecto reglamentario se analizará con detenimiento más adelante). La oposición de la comunidad cinematográfica al nuevo ordenamiento fue aplastada por el voto mayoritario del partido gobernante.

Al año siguiente se desincorporó y reprivatizó COTSA y se cerraron las empresas distribuidoras estatales,

... pero lo más preocupante fue la venta del patrimonio cinematográfico a CLASA Films y a Mercury Films a precios regalados [...] ya que sin que nadie se enterara gran parte del patrimonio audiovisual que México había acumulado a través de 18 años de producción estatal pasó a manos de particulares.¹⁴⁹

En un instante se perdió la obligación del gobierno de crear e impulsar la cultura cinematográfica.

[Se perdió también] la prohibición de que las empresas se convirtieran en monopolios horizontales, es decir, que ninguna persona podía ser productor y exhibidor o distribuidor y exhibidor. De la misma forma el gobierno quitaba la posibilidad de acceder a las salas cinematográficas al cine mexicano, condenándolo a las injustas reglas del mercado donde prevalece la voz e intereses del más fuerte. También se perdieron el Banco Nacional Cinematográfico, CONACINE, CONACITE I y II, las distribuidoras: Películas Mexicanas, Películas Nacionales, Continental de Películas y otras seis distribuidoras más, los estudios América, la Compañía Operadora de Teatros y publicidad Cuauhtémoc.¹⁵⁰

¹⁴⁹ *Loc. cit.*

¹⁵⁰ *Loc. cit.*

El cambio normativo y la venta de la infraestructura industrial que había hecho posible la existencia del cine mexicano por más de cuarenta años dio inicio a una nueva realidad cinematográfica, pues entre el cierre de Películas Nacionales y la ley, muchos empresarios buscaron la forma de mantenerse en activo.

Algunos trataron de hacer cine de calidad, pero no encontraron eco entre los exhibidores; algunos más redujeron sus costos de acuerdo al nuevo tamaño que iba adquiriendo el mercado hasta dejar a las cintas que producían casi desnudas, lo que propició que algunos exhibidores las rechazaran por pobres y malas. Otros intentaron aliarse con Televisine para distribuir a través de Videocine, pero no obtuvieron buenos resultados. Televisine produjo y coprodujo de 1992 a 1996 más de noventa películas; desgraciadamente muchas de ellas no obtuvieron éxito y sus planes de inversión se tuvieron que reducir.¹⁵¹

De aquí que en los últimos dos años sólo dos compañías produzcan regularmente: IMCINE y Televisine, pero el 90% de su producción no alcanza a recuperar sus costos en la explotación de salas cinematográficas y video. Esto ha provocado el cierre de muchísimas empresas: en la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas quedan registradas 25 empresas, la recientemente creada Asociación de Productores Independientes agrupa a 20 y la Federación de Cooperativas Cinematográficas agrupa a 10, lo que nos habla optimistamente de 60 empresas que logran sobrevivir aunque su actividad productiva es mínima.¹⁵²

Así, el financiamiento de Televisine proviene del monopolio de la comunicación y al resto de la industria sólo le queda la alternativa de solicitar algún apoyo a IMCINE que, según sus propias palabras,

... sólo apoyará una cuantas producciones con recursos gubernamentales y la mayoría de las cintas las canalizará a través del FOPROCINE. Actualmente este sector es una zona de desastre donde se produce poco y la revolencia es mínima.¹⁵³

¹⁵¹ Vid. Anexo I "La industria cinematográfica actual". Cuadro no. 2. Películas mexicanas de largometraje producidas en el decenio de los noventa.

¹⁵² Ugalde, Victor, *op. cit.*, pág. 52.

¹⁵³ *Loc. cit.*

También ante la desaparición de Películas Nacionales surgieron varias empresas que se disputaron el mercado de las películas mexicanas:

Videocine, Mercury Films y Corporación Mexicana de Cine (CMC). Ante las nuevas condiciones del mercado se empezaron a descapitalizar y se vieron obligadas a cerrar. Mercury inició con mucho brío, pero ante los malos resultados a partir de 1994 redujo sus operaciones al mínimo. CMC se mantuvo por más tiempo, pero en 1996 se vio obligada a cerrar. El gobierno por su parte ha distribuido las cintas que no puede colocar con las empresas transnacionales pero la recuperación económica ha sido mínima. La United International Pictures (UIP) lentamente ha ido tomando estrenos mexicanos, lo que resultaría una de las pocas señales positivas, pero desgraciadamente ésta compañía le reserva las mejores salas y fechas a su material y programa en las peores épocas las cintas mexicanas.¹⁵⁴

Asimismo Videocine se ha ido consolidando como una de las empresas más importantes, en parte por el volumen de cintas mexicanas que maneja y en parte porque distribuye en el territorio nacional el material de la Warner.

Por otra parte la presencia del cine mexicano en las pantallas ha decrecido enormemente. Es cierto que cada día hay más pantallas en la República Mexicana y en la ciudad de México, pero desgraciadamente en este aumento de posibilidades de exhibición ha habido una reducción en la oferta de los títulos presentados. Cada día se exhiben menos películas del mundo y las salas concentran su atención en los estrenos masivos de las cintas estadounidenses que llegan a ocupar cincuenta salas por título.¹⁵⁵

Por lo tanto se habla mucho de la globalización, aunque en lo que respecta a la exhibición de películas se debería hablar de la monopolización de las pantallas y la homogeneización de la oferta cinematográfica. Hoy se estrenan 48 películas menos en promedio que en la década de los ochenta.¹⁵⁶

¹⁵⁴ *Ibidem.*, pág. 50.

¹⁵⁵ *Vid. Anexo I "La industria cinematográfica actual". Cuadro no. 10 Salas cinematográficas en la República Mexicana (1993-1997).*

¹⁵⁶ *Vid. Anexo I "La industria cinematográfica actual". Cuadro no. 11 Número de espectadores en los cines del Distrito Federal y*

Consecuentemente, podemos afirmar que el espectador mexicano cuenta con menos opciones, a pesar de que teóricamente existen más salas cinematográficas.

Las compañías del Film Board han pasado de controlar el 38.26% a un 70% en 1996, por lo que si hoy se quiere ir al cine para ver una película nacional o de cualquier país diferente a Estados Unidos se vería frustrado su deseo, ya que se encuentran saturadas las pantallas de la ciudad con estrenos del cine hollywoodense.¹⁵⁷

Por ello el auge de las pantallas no se refleja en los talleres, estudios y laboratorios, pues la mayor parte de las copias que se exhiben son importadas de Argentina, Miami o Los Angeles. Esto, sumado a la caída de la producción nacional ha puesto al borde de la quiebra a la mayoría de los laboratorios mexicanos, los cuales han tenido que despedir personal, reducir turnos de trabajo, hacer paros técnicos y trabajar unos cuantos días a la semana.

De esta dura realidad sólo se han salvado algunas empresas de doblaje, que continúan doblando películas infantiles que sí se pueden exhibir en México, además de doblar las cintas que se van a exhibir en América Latina.

Asimismo en el renglón de la distribución, IMCINE coloca su material en México y en el extranjero de acuerdo con el interés que se tenga sobre alguna cinta y al buen trato que se le dé.¹⁵⁸

En cuanto al panorama de la exhibición éste cambió radicalmente para el cine mexicano. Los dueños de las salas de cine reprivatizadas le impusieron nuevas condiciones de contratación a las películas nacionales “... se acabaron los porcentajes altos y se les propuso que por cada peso que entrara en la taquilla recibieran el 30% en el mejor de los casos y 15% en el peor”.¹⁵⁹ Esto terminó por desplomar la recuperación de las películas mexicanas en el país.

A pesar de esto, por lo menos en el sector de la exhibición, a partir de 1994 ha iniciado una lenta recuperación, ya que en menos de cuatro años se han levantado más de 435 pantallas,

área metropolitana (1993-1997).

¹⁵⁷ Ugalde, Victor, *op. cit.*, pág. 50.

¹⁵⁸ *Loc. cit.*

¹⁵⁹ *Loc. cit.*

aunque el número de salas se ignora; ya que un cine puede tener de dos a quince pantallas, pues la llegada y ampliación de actividades de las empresas exhibidoras con capital extranjero vinieron a recomponer drásticamente el panorama,

... primero fue Cinemark y luego Cinemex, quienes en unos cuantos años han impuesto nuevas condiciones. En 1997 el control del mercado puede resumirse como sigue: Organización Ramírez con 650 salas, Cinemex con 130, Cinemark con 120, COTSA/Ecocinemas con 106, Cinematográfica Estrella de Oro con 69 y la UIP con 34. Estas seis cadenas acaparan más de 1,100 salas que representan el 59.45% del mercado nacional. Los 750 cines restantes deben conformarse con no contar con los estrenos más importantes o deberán resignarse a los estrenos marginales o a exhibir películas estadounidenses semanas o meses después.¹⁶⁰

Por ello, la industria del cine y sobre todo en el campo de la exhibición mantiene la esperanza de ver mejoradas sus condiciones y el panorama es positivo, ya que después de casi dos decenios de encogimiento de este sector, nuevamente se está expandiendo, pues si bien la presencia de nuevas compañías ha afectado en algunas zonas del país, otras empresas (como Organización Ramírez) han crecido a un ritmo muy acelerado durante los últimos años, lo que ha permitido mantener una participación en el mercado nacional aproximadamente de un 50%.¹⁶¹

Por otra parte los exhibidores manejan que el cine en México es muy barato en comparación con Estados Unidos, lo que no comentan es que un trabajador estadounidense sólo necesita de una hora de trabajo para adquirir un boleto, mientras que un trabajador mexicano necesita invertir ocho horas para acceder al mismo bien.¹⁶²

Consecuentemente se puede afirmar que la caída del consumo cinematográfico es un hecho, pues la tendencia a la baja no se había detenido desde los años ochenta y

... es a partir de 1997 cuando por primera vez muestra un ligero ascenso en relación con el año anterior. Por ello, la gran diversión cinematográfica

¹⁶⁰ *Ibidem.*, pág. 55.

¹⁶¹ *Loc. cit.*

¹⁶² *Vid. Anexo I "La industria cinematográfica actual". Cuadro no. 9. Espectadores en la República Mexicana (1992-1997).*

de los mexicanos está en el alquiler de video y la televisión de señal abierta. En 1996 se estimaba que existían 10.4 millones de aparatos videoreproductores, que en teoría generaban un consumo de 205 millones de dólares al año, se calcula que el 90% de los videos que manejan las grandes empresas son de origen extranjero, estadounidense mayoritariamente, por lo que actualmente hay registradas unas 32 empresas de distribución y reproducción, pero son seis las más importantes: Buena Vista, Warner, Columbia, Videovisa, Videomax y Blockbuster.¹⁶³

Finalmente cabe resaltar el importante papel de la televisión. Televisa fue el líder absoluto de la televisión de señal abierta por muchos años,

... al controlar el 68% del total de la pantalla y facturar el 60% del total del mercado publicitario. Actualmente cuenta con cuatro canales de señal abierta en el ámbito nacional y también es propietaria de Cablevisión, que actualmente cuenta con 200 mil abonados a los que transmite la señal de treinta canales. En el último año se asoció para participar con el grupo estadounidense Sky para extender sus servicios de televisión directa al hogar.¹⁶⁴

Con el crecimiento de su señal que se traduce directamente en más telespectadores, también ha crecido el dinero que ofrece por la compra de los derechos de cine mexicano.

TV Azteca, empresa recién privatizada en 1993, "... capta el 23.5% de la atención del público y el 12% de ingresos de la publicidad a través de dos canales en el ámbito nacional de señal abierta".¹⁶⁵ Si un productor de películas quiere cederles los derechos de transmisión de su material siempre recibirá una oferta mucho menor a la de Televisa. También existen el canal 22 y el 11 en señal abierta, pero lo que pueden ofrecer al cine mexicano es aún más insignificante. Recientemente (1996) IMCINE, tenía el plan de que las películas mexicanas se estrenaran a través del 22 y a cambio les pagaran 50 mil dólares por los derechos, pero hasta la fecha sus gestiones no se han concretado.¹⁶⁶

¹⁶³ Ugalde, Victor, *op. cit.*, pág. 58.

¹⁶⁴ *Loc. cit.*

¹⁶⁵ *Loc. cit.*

¹⁶⁶ *Loc. cit.*

Por otra parte las condiciones que le impone la televisión nacional al cine mexicano son muy duras y lo mantiene en la pobreza permanente. Mientras que en el mundo la televisión es la fuente principal de la recuperación de la inversión cinematográfica, en México, por su característica de oligopolio, le impone condiciones de contratación peores que a las producciones extranjeras, lo que impide su crecimiento y desarrollo.

Por ello, para poder hablar del renacimiento del cine mexicano también es necesario abordar el tema de la industria cinematográfica nacional en sus diversos aspectos y hacer una aproximación al tema desde una perspectiva que evidencie la estrecha relación que se establece entre las diversas industrias culturales y el desarrollo de algunas de ellas al conformarse como reflejo de lo que ocurre en la sociedad.

En este sentido, lo que va del gobierno Zedillista es muestra del creciente desinterés del Estado en la industria cinematográfica, ya que ésta no parece ser tan significativa culturalmente, por lo que los recursos e interés oficiales se han reorientado hacia la radio y la televisión.

La característica esencial de la industria cinematográfica nacional desde sus orígenes fue la dependencia económica del Estado y el estar siempre sujeta a los acontecimientos económicos del país, y en este sentido, la estructura organizativa de la industria, sus características, condiciones y funcionamiento actual son el resultado de la crisis financiera arrastrada desde los años cincuenta y que a partir de los años noventa inicia el proceso de dismantelamiento del proyecto constitucionalista de desarrollo nacional plasmado en la Constitución de 1917, y se inicia la implantación del modelo neoliberal.

Podemos concluir que de mantenerse las mismas condiciones en este cine mexicano de fin de siglo, dejará de existir el cine como industria cultural, pues como se analizará más adelante el cine mexicano no desaparecerá, pues siempre habrá algún director que con grandes esfuerzos y sacrificios logre realizar una película. Sin embargo lo que preocupa es que aún existen mexicanos que piensan que para el siglo XXI, México debería llegar como una nación productora de arte y cultura audiovisual y no como simple consumidora, aunque con la desaparición del cine mexicano se borra parte de la memoria.

El papel de la normatividad...

En el México posrevolucionario, cuando la linterna mágica había dado paso a las salas de cine y en el Salón Rojo se exhibían las primeras películas de largometraje, este espectáculo atrae la atención de las autoridades y en el año de 1913, siendo presidente de la República Victoriano Huerta, se promulga y publica en el Diario Oficial del 23 de junio, el primer Reglamento Cinematográfico.

Es así como se inicia la historia de la normatividad cinematográfica que puede ser considerada como un elemento fundamental para entender porqué el cine mexicano se encuentra en la actual condición.

De esta forma,

... el Ejecutivo de la Unión en cumplimiento de lo que dispone la fracción I del Artículo 89 Constitucional, expidió el 20 de diciembre de 1949 la Ley de la Industria Cinematográfica publicada en el Diario Oficial de la Federación el 31 de diciembre de 1949.¹⁶⁷

Con esta primera Ley se anunciaba la intención de fomentar la producción de películas de alta calidad e interés nacional. También se determinaba el número de días de exhibición que cada año deberían dedicarse a películas mexicanas. Sin embargo, ya en 1950, los exhibidores de cintas extranjeras obtenían un amparo contra el reglamento de la Ley que daba a las cintas nacionales un gran margen de preferencia en la programación de los cines.

Fue por ello que se hizo necesaria una revisión de la misma y en 1952, tres años después de haberse promulgado la primera instancia normativa, los problemas de la industria no sólo no se habían resuelto sino que se habían agravado considerablemente.

... en vista del panorama de la industria se consideró conveniente hacer una reforma a la Ley Cinematográfica con el propósito de enriquecer el

¹⁶⁷ Anduiza Valdelamar, Virgilio, *Legislación cinematográfica mexicana*, Edit. Filmoteca de la UNAM, México, 1984, pág. 35.

acervo jurídico en la Ley entonces vigente.¹⁶⁸

Fue así que se propuso con esta reforma, facilitar la intervención del Estado con el fin de regular la industria, la aplicación de los reglamentos establecidos y la protección de intereses económicos y gremiales, estableciendo bases de reciprocidad internacional y un adecuado sistema de sanciones que no hicieran negatoria la ley.

La Ley de la Industria Cinematográfica emitida el 20 de diciembre de 1949 y publicada el mismo año, que sufrió reformas y adiciones aprobadas por el Congreso con fecha 15 de octubre de 1952 y publicadas días después en el Diario Oficial son ordenamientos de orden interno y externo, además de declarar a la industria como de interés y orden público.¹⁶⁹

Cuarenta años después, dentro del marco de la “modernización” del gobierno Salinista se vuelve a estudiar la Ley Cinematográfica y en aras de la modernidad se reforma el 29 de diciembre de 1992.

Fue así que el martes 29 de diciembre de 1992, día aciago para la historia del cine mexicano, se publicó en el Diario Oficial de la Federación la nueva Ley Federal de Cinematografía, decretada por el presidente Carlos Salinas de Gortari, que abrogó la Ley de la Industria Cinematográfica, aprobada el 31 de diciembre de 1949, y reformada el 27 de noviembre de 1952, así como el Reglamento respectivo, el 6 de agosto de 1951 [...] La ley Federal de Cinematografía, ya no más de la “Industria Cinematográfica”, como se denominaba a la legislación anterior, preparada con la participación de Jorge Medina Viedas -entonces titular de la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía, adscrita a la Secretaría de Gobernación- y de Ignacio Durán Loera -director del Instituto Mexicano de Cinematografía- fue aprobada, en primera instancia, por la Cámara de Senadores, a donde se envió el 19 de noviembre de 1992 con el fin de asegurarse de que la oposición manifestada por los autores y cineastas no impidiese su aceptación de manera expedita y sumaria, como de hecho ocurrió.¹⁷⁰

¹⁶⁸ *Ibidem*, pág. 36.

¹⁶⁹ *Ibid.*, pág. 40.

¹⁷⁰ Fernández Violante, Marcela, “Lágrimas y risas: la Ley Federal de Cinematografía de 1992” en *Estudios Cinematográficos*, Edit. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, no. 14, Año 4, pág. 9.

Es importante recordar que en 1992 cuando fue aprobada la Ley Federal de Cinematografía, ni las autoridades de cultura y de cinematografía en turno, ni los sectores de la distribución y la exhibición se preocuparon por convocar al sector de la producción y al resto de la comunidad cinematográfica para hacerlos partícipes de la redacción de la ley.

La premura para promulgar la nueva ley provenía de la urgente necesidad de desembarazarse del obstáculo que representaba tanto la garantía de la cuota de pantalla para el cine nacional, como la medida de control de los precios en taquilla que mantenía la recuperación del cine, desde hacía tiempo, dentro de la “canasta básica”. Todo esto debido a que el renglón de la exhibición cinematográfica en el país estaba incluido en los acuerdos del Tratado de Libre Comercio entre Estados Unidos, Canadá y México, que estaba por aprobarse. Acuerdos, que en ningún momento, fueron consultados con la comunidad filmica, ya que con ellos se despojaba de todo sustento al sector creativo y productivo del país...¹⁷¹

Este ordenamiento jurídico agrupó diversos artículos en cuatro diferentes capítulos:

... el primero sobre el objeto de la Ley; el segundo relativo a las autoridades competentes (incluyendo a la Secretaría de Educación Pública, además de Gobernación); el tercero respecto a la producción, exhibición y comercialización; y el cuarto, referente a las infracciones a la Ley. Se agregaron, además, cuatro artículos transitorios.¹⁷²

Asimismo en esta reforma se otorgan facultades específicas (además de las estipuladas a la Secretaría de Educación Pública), al Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, y al Instituto Mexicano de Cinematografía, principalmente en materia de producción, distribución y exhibición de materiales cinematográficos de alta calidad, y la gran novedad es que considera la vinculación que debe existir entre el cine y el video, regulando por primera vez la actividad de este segundo medio.

¹⁷¹ Loc. cit.

¹⁷² Loc. cit.

Otros aspectos destacados de la Ley, señalan que las películas deben ser exhibidas en su versión original y que no deberán ser objeto de mutilación, censura o cortes, salvo que medie la autorización del titular de derechos.¹⁷³

Sin embargo y de la misma forma que sucediera en su reforma de 1952 nuevamente el tiempo de pantalla al cine nacional fue uno de los principales problemas, pues en el artículo 3o. transitorio de la ley, el jefe del Ejecutivo decidió ser más coercitivo, por lo que se determinó “una abrupta disminución de la cuota del 50% del tiempo en pantalla existente, a un 30%, el que después se reduciría de forma decreciente, hasta llegar a cero a partir de 1998”.¹⁷⁴

Esta disposición más el alza de los precios obviaron el camino hacia la privatización del circuito paraestatal de la exhibición, la Compañía Operadora de Teatros (COTSA), los canales 7 y 13 de Imevisión y los Estudios Cinematográficos América. La medida contribuyó a alentar la creación de un nuevo monopolio de exhibición, apoyado con capitales extranjeros, como ocurrió con la llegada de Cinemex, Cinemark, General Cinema (United Artist) y la expansión de la cadena Organización Ramírez, pues

... el tiempo de pantalla ha sido, desde hace más de cuarenta y cinco años, un asunto punzante y controvertido. Tema prioritario a tratar en las agendas de CANACINE, con cada nuevo funcionario o legislador en turno, y cuya sola mención por parte de la comunidad cinematográfica provoca estados de alarma.¹⁷⁵

Ante estos retos la industria del cine nacional requería encontrar un tamaño, se perfilaba un modelo de industria que debía ser pequeña, ágil, inteligente, que contemplara realmente los intereses del negocio cinematográfico y que no descuidara la parte que se había ganado en los últimos treinta años con las escuelas de cine y el desarrollo de un público.

Se entiende que se vive en una época de integración económica en el orden mundial, que las películas mexicanas deben adquirir la calidad de factura que las haga competitivas en los

¹⁷³ De la Torre, Gerardo, “La creación cinematográfica”, *Memoria de papel*, no. 18, Año VI, pág. 69.

¹⁷⁴ Fernández Violante, Marcela, *op. cit.*, pág. 10.

¹⁷⁵ *Loc. cit.*

mercados nacional e internacional, que se debe celebrar que la iniciativa privada del cine mexicano se consolide y tenga un futuro promisorio. Pero, precisamente para desarrollarse como empresa, el sector de la producción reclama su derecho a competir en el mercado nacional en igualdad de condiciones de distribución y exhibición que las películas extranjeras, que termine el trato preferencial hacia éstas últimas y la competencia desleal.

Por ello es imprescindible un marco jurídico y un plan de acción complementario que, sin asfixiar a la libre competencia, evite acciones monopólicas en la distribución y la exhibición, y que asimismo hagan posible el desarrollo equitativo, equilibrado y simultáneo de los tres sectores que conforman la industria filmica.

Desgraciadamente, a diferencia de otras artes y de otras manifestaciones culturales, el cine es un negocio tan costoso que para sobrevivir como un hecho de cultura, primero debe sobrevivir como industria; y en su lucha por sobrevivir, el acceso a la exhibición es la clave.

De aquí que el cine sea un medio primordial para orientar la opinión pública, para difundir hábitos y conductas de vida, para inculcar ideas. El cine y la televisión, por su vínculo inmediato y directo con el público, son los actores privilegiados en la batalla de las ideas de la sociedad contemporánea, pues detrás de las pantallas, ajenas a los espectadores transcurren batallas encarnizadas.

Por ello, desde hace tiempo prosperan en el cine dos fuerzas antagónicas, dos impulsos divergentes e irreconciliables. Por un lado, aquellos que sólo atienden a su potencial económico y que velan por el lucro y los intereses materiales que el medio les significa, y por el otro, los que sustentan su importancia como vehículo cultural, como reflejo de una corriente de tradición, de un conjunto de costumbres y de un estilo de vida propios.

Sin embargo el ordenamiento jurídico de 1992 trajo consigo el regreso de los grandes capitales extranjeros a los circuitos de exhibición.

La cadena Cinemex ha abierto en menos de tres años cerca de 140 salas de cine en el Distrito Federal, elevando su participación en el mercado de exhibición a un 35%. La Organización Ramírez inauguró en julio de 1998 su complejo número 18; cuenta ya con 613 salas en 47 ciudades de la

República y su participación en el mercado de exhibición es del 50%. General Cinema a casi dos años de haber iniciado sus operaciones en México tiene 45 salas y está por inaugurar otras 10 en Cuernavaca. Cinemark es propietaria de 114 salas en todo el país de las cuales 22 se encuentran en el Distrito Federal.¹⁷⁶

Así, poco a poco, el cine mexicano se dejó al arbitrio de las libres fuerzas del mercado, en una de sus épocas de mayor desamparo económico, despojado de sus instituciones y desprovisto de un adecuado marco jurídico,

... lo cual fue un acto de absoluta claudicación en obsequio de los intereses comerciales de los monopolios transnacionales de Hollywood, pues el cine mexicano fue gradualmente excluido en las pantallas de las salas del territorio nacional debido a la Ley Federal de Cinematografía, que montó una obra con un grupo de políticos de la escena neoliberal, con sus correspondientes tartufos en el aparato cinematográfico de la administración estatal lo que constituyó un fiasco público y sólo se aplaudieron ellos mismos, pues sin consenso y de espaldas a la sociedad que dizque representaban, los diputados, funcionarios y el ejecutivo federal ignoraron las voces de los diferentes sectores y representantes legítimos de la comunidad cinematográfica, que ya venían planteando sus demandas en pro del cine mexicano desde 1983.¹⁷⁷

Lo anterior pone en claro el atraso en que se encuentra la Ley de Cinematografía de 1992, así como la ausencia de mecanismos fiscales y de cualquier índole que incentiven el desarrollo de la actividad cinematográfica en el país.

También queda manifiesta

... la ausencia de una política integral sobre una industria estratégica como es la cinematográfica, que sin duda es columna vertebral de la industria audiovisual; pues el cine conforma el 40% de la programación de las televisoras abiertas en el mundo y sin duda un país existe y se reconoce a sí mismo por las imágenes que produce y consume.¹⁷⁸

¹⁷⁶ *Loc. cit.*

¹⁷⁷ *Loc. cit.*

¹⁷⁸ *Loc. cit.*

Ahora, seis años después, a finales de 1998 se discutió una iniciativa de Ley Cinematográfica que se analizó y que actualmente ha sido aprobada, la cual provocó una amplia movilización de la comunidad cinematográfica, agrupando incluso a sectores en general bastante distanciados y dejando ver dos grandes grupos de intereses opuestos: quienes están vinculados a la producción -productores, directores, autores, técnicos- y quienes están ligados a la distribución y exhibición del cine hollywoodense.

Los primeros, aglutinados alrededor del proyecto que encabezó la actriz y diputada María Rojo, consiguió el apoyo de otros artistas, intelectuales y funcionarios; los segundos tuvieron como voceros principales a la Organización Ramírez y a la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica.

Asimismo en el momento de la discusión con respecto a la Iniciativa de Reformas y Adiciones a la Ley Federal de Cinematografía se exteriorizó un ambiente de confusión y de tensión generado por la confrontación de posiciones divergentes manifestadas públicamente: quienes se oponían a la iniciativa de Ley habían estado desarrollando una agresiva campaña en prensa y radio con la finalidad de desinformar y confundir a la opinión pública. Esta campaña tuvo resultados opuestos a los buscados: sirvió para unir aún más al gremio cinematográfico y desencadenó rotundas respuestas.

La primera de ellas fue el desplegado publicado en varios diarios (el 5 de diciembre de 1998) y firmado por un amplio grupo de intelectuales y cineastas:

Sí a la Ley de Cine [...] Desde hace varias semanas la opinión pública ha sido sometida a una intensa campaña de desinformación respecto a la Iniciativa de Reformas y Adiciones a la Ley Federal de Cinematografía [...] Miembros de la comunidad cultural preocupados por el devenir de nuestro cine, aclaramos y declaramos lo siguiente: [...] 1. La Iniciativa de Reformas y Adiciones a la Ley Federal de Cinematografía es a favor del cine mexicano y no en contra de empresa, institución o persona alguna [...] 2. El objetivo primordial de la Iniciativa es reactivar una industria que alguna vez fue floreciente y que procuró trabajo a millares de mexicanos, y que además le dio a México un lugar indiscutible en el mundo como país de arte y de cultura [...] 3. Los estímulos económicos y fiscales que

se buscan para todos los que produzcan, distribuyan y exhiban cine mexicano, no difiere en su esencia de aquellos que ya existen en países como España, Canadá y Argentina, cuyas legislaciones reconocen plenamente la importancia estratégica de sus cinematografías nacionales ¿por qué habría de ser México la excepción? [...] 4. Respecto al doblaje, nos pronunciamos a favor de que el artículo 8o. de la actual ley, no se modifique. Somos uno de los países del mundo que desde los inicios del cine sonoro, hemos tenido el privilegio de apreciar la obra cinematográfica en su versión original, tradición ésta que nos permite conocer las insustituibles voces e interpretaciones de los grandes actores y actrices del mundo entero [...] 5. Por último les preguntamos señores legisladores ¿puede considerarse al sector de la distribución y exhibición de películas extranjeras como parte definitoria de nuestra próxima legislación? [...] Les hacemos un respetuoso llamado a que con prudencia, responsabilidad y compromiso con la cultura nacional, apoyen las reformas y adiciones a la Ley Federal de Cinematografía que habrán de garantizar la existencia y desarrollo del cine mexicano.¹⁷⁹

La segunda respuesta fue la unión de alrededor de un millar de personas de los diferentes sectores de la industria cinematográfica, en el Foro 6 de los Estudios Churubusco. Este fue denominado Encuentro Nacional Pro-cine Mexicano que llamó la atención por la amplia gama de sus participantes: directores, guionistas, actores, fotógrafos y productores de diferentes generaciones, diputados de diversos partidos políticos -PRI, PAN, PRD-, miembros de dos sindicatos tradicionalmente antagónicos, el STPC y el STIC, entre muchos otros.

... entre mantas de apoyo de diferentes organizaciones sindicales - telefonistas, aviadores, electricistas, tranviarios, etcétera-, se presentaron siete discursos de apoyo a la iniciativa de ley que, más allá de sus comprensibles diferencias, dejaron ver, que hemos logrado unimos como nunca antes en defensa de nuestra fuente de trabajo.¹⁸⁰

Asimismo se destacaron intervenciones de juristas que propusieron se revisara el Tratado de Libre Comercio con la intención de excluir del acuerdo todo lo que tuviera que ver con el quehacer cultural, ya que

¹⁷⁹ Desplegado ¡Si al cine mexicano!, *El Universal*, 5 de diciembre de 1998, pág. 5.

¹⁸⁰ Anónimo, "Manifestación Pro cine mexicano", *Tiempo libre*, no. 970, Año XIX, pág. 13.

... el Tratado de Libre Comercio viola el Convenio de Berna, que defiende el derecho a preservar las obras de creación en beneficio de la memoria cultural de los pueblos, derecho no respetado por Estados Unidos ni por los impugnadores del proyecto de ley.¹⁸¹

Durante el encuentro también quedó claro que la Ley de Cinematografía que se discutió no era una propuesta absurda y delirante, pues se presentó un detallado panorama de las leyes que regulan otras cinematografías y cuáles han sido sus resultados, en general muy auspiciosos, para las cinematografías locales.

Finalmente la Iniciativa de Reformas a la Ley Cinematográfica que propuso la Comisión de Cultura de la Cámara de Diputados para la modificación de la Ley fue aprobada el día 11 de diciembre de 1998, con 478 votos a favor.

Un renglón que cabe destacar en la Iniciativa para las Reformas de la Ley es el del FIDECINE, nuevo fondo para la producción de películas nacionales, en donde participarán el gobierno, IMCINE y otro grupo de instituciones. Asimismo el FIDECINE no se unirá con los proyectos del FOPROCINE, el otro fondo que es auspiciado por el gobierno federal.

Las opiniones acerca de si esta Iniciativa de Reformas a la Ley beneficiará a la reactivación del cine mexicano aún están muy polarizadas, lo que si se tiene presente es que el cine además de ser una industria y un negocio, fue por muchos años una parte consubstancial del rostro y de la expresión de México, y actualmente, parecen posibilitar el desarrollo del cine nacional garantizándole una salida al mercado de la exhibición.

4.4. La esperanza del cine nacional: Directores debutantes.

El cine desde siempre se ha encontrado teorizado en una separación clásica de sus tres

¹⁸¹ *Loc. cit.*

facetas: industria/medio de comunicación/arte, y una vez analizadas sus dos primeras funciones (en la primera como ya se ha visto el cine es una mercancía dentro de un proceso de producción, distribución, exhibición y consumo; y dentro de la segunda el cine destaca por sus implicaciones psicológicas, de evasión, de catarsis, de socialización, aculturación, etcétera) por lo que ahora es necesario concebir al cine en su aspecto artístico.

... se puede hablar del encanto artístico que el cine ejerce en el público, incluso al presentarle lo trivial y lo cotidiano. Y por esa capacidad, que pudiéramos denominar el hechizo, la imagen es capaz de imponerse y de llevar al hombre a una transformación. En efecto, puede actuar como causa en la modificación del comportamiento y de la manera de pensar aunque aceptemos expresamente que la fuerza de la imagen varíe según los casos...¹⁸²

Para la presente década, algunos críticos de cine han asentado que el reiteradamente llamado “nuevo” cine mexicano se apoya más en talentos individuales que en un esfuerzo colectivo, con diversas concepciones estéticas, varias formas de abordar y realizar el cine, diferentes procedimientos cinematográficos, pluralidad en temas y formas, buscando múltiples maneras de llegar a un público ahora sí concreto (espectadores que dan a este cine existencia plena y real).

Esta corriente de cineastas trata de evitar la adopción de una posición política clara y el cuestionamiento de la función del cine y del cineasta en el seno de una sociedad concreta, pero intentan reivindicar al cine como medio de expresión personal y esto ya es bastante en un medio paralizado por los hábitos más conformistas.

Por ello, y a pesar de las condiciones de la industria, el cine mexicano de los noventa existe, y si se habla sobre su inexistencia en algunos medios es porque se busca desviar la mirada del espectador. Es notorio, por ejemplo, el poco interés de las revistas por promover la crítica y la discusión sobre cine mexicano, y de las instituciones culturales por crear canales más amplios de

¹⁸² Posada, Pablo Humberto, *op. cit.*, pág. 17.

esas polémicas. Un síntoma aterrador es que existan alrededor de 15 revistas de cine en un país de aproximadamente 100 millones de habitantes.

Por consiguiente, el resurgimiento del cine mexicano avanza con pasos lentos y la crisis está siempre presente; las razones del desastre son muchas y todas ellas comparten responsabilidad. Desde una administración económica "nacida para perder" que prefiere tener una película enlatada, hasta la ineficacia de autoridades.

Asimismo es posible afirmar que en los noventa ha surgido una generación de cineastas que ha realizado en los últimos años una buena cantidad de filmes más que decorosos, cuyo principal reclamo es la calidad -es decir, la buena factura, la intención artística, la estética- y varios han conseguido llamar la atención del público nacional.

Por lo que las bases se están dando para hacer del cine mexicano un cine alternativo, un cine paralelo que debe salir al encuentro de los rasgos más característicos de la identidad nacional, por medio del rescate de valores culturales y sociales, pues a diferencia del cine mexicano puramente comercial, el cine mexicano de calidad requiere de la presencia de un realizador impresionable y leal, pues no hay sitio para el cineasta que sólo aspira a desarrollar un producto hecho "a destajo", sea por indiferencia o ignorancia.

Pero también, a diferencia del cine comercial, el cine de calidad dispone de pocos recursos. Por ello, el realizador que colabora en esta tarea sabe que debe suplir esta carencia con imaginación y talento, pues a cambio de ello podrá abordar los temas que le apasionen, comunicarse sin trabas y plasmar su visión del mundo, a partir del libre ejercicio de su voluntad creadora.

Así pues, en el cine mexicano día con día se está creando una nueva estética en la medida en que hay un planteamiento de autor que por sí mismo implica una visión particular del mundo y una forma individual de expresar la realidad. En este sentido películas aisladas y sobre todo las óperas primas, pueden tener un alto nivel de calidad y contenido, el suficiente para ir a cualquier foro y ser perfectamente competitivas, pero éstas son más bien excepciones y se debe aún trabajar para que el cine mexicano vuelva a tener el lugar que un día ostentó dentro de la cultura, con un

significado nacional que sea la expresión de la sociedad.

Las obras de arte -y el cine está facultado para producirlas- son el objeto de la estética, pero no es ésta una ciencia aislada que se goce en sí misma y se autoalimente, dado que el arte necesariamente se incluye en la totalidad de la cultura influyendo en ella e influido por ella. Por eso se puede hablar de estilos y corrientes artísticas, pues el hombre se expresa acorde a su época aunque pueda, como sucede frecuentemente con el arte, manifestarse previsor y profético.¹⁸³

Sin embargo un cine así, no depende sólo de los recursos económicos, sino que se supedita mucho a la voluntad política que haya tras de él. El hecho de que haya costado tanto conseguir permiso para exhibir la película de Jorge Fons, *Rojo amanecer*, sobre los acontecimientos del 2 de octubre ocurridos en Tlatelolco, demuestra que el cine sigue considerándose como un medio de expresión masiva de suma peligrosidad y sin una estética en particular. Otro ejemplo de esto es el desenlatamiento de la cinta *La sombra del caudillo* (1960) de Julio Bracho, *thriller* político que acaparó y censuró el ejército por 30 años.

A pesar de ello, el “nuevo” cine mexicano actual existe como una respuesta creativa que eleva la calidad artística a través de varios aspectos, entre los que se pueden mencionar: una adecuada selección del argumento, en la verdad, sinceridad y originalidad de los problemas a tratar, en la manera de plantearlos y en la forma de resolverlos, todo con una presentación adecuada que alcance mínimos artísticos.

¹⁸³ *Ibidem*.

5. PANORAMA NACIONAL E INTERNACIONAL

ANTE EL FIN DE SIGLO

Hablar de la perspectiva nacional e internacional de México ante el ocaso del milenio es aglutinar una gran cantidad de acontecimientos que se han sucedido tanto para el país como en el ámbito mundial. Así, al ubicar el tiempo de fin de siglo nos arrastra el recuerdo, la nostalgia de una centuria dominada por el sufrimiento y la amargura. Hacen su aparición dos guerras mundiales con la consecuencia de un holocausto increíble y con él se abren las puertas de la era atómica en donde decenas de miles de personas desaparecen del planeta en dos segundos.

Esto sólo es el principio, los avances tecnológicos permiten que la vida sea fácil y cómoda, el sueño de una *Belle Epoque* de transistores, teléfonos, faxes, módems, celulares, computadoras, túneles realizables bajo el Canal de la Mancha, submarinos por debajo del Polo Norte, píldoras anticonceptivas, cirugías maravillosas, clonación, videoteléfonos, tecnología DVD, cigarrillos sin nicotina, café sin cafeína, hornos de microondas e internet, entre muchos otros inventos y descubrimientos dan contextualización a un decenio marcado por una generación.

Esta nueva progenie se encuentra imbuida en una cultura de satélites artificiales y taxis espaciales, los cuales hacen que la ciencia ficción se vuelva una realidad palpable en donde reinan las mujeres vestidas de hombres y los hombres vestidos de mujeres, cambio de sexo como de blusa, batalla mortal contra el colesterol, el cáncer y el SIDA, uso del condón, culto al cuerpo y sicoanálisis del músculo, apertura de gimnasios en todo el mundo, mientras el consumo de drogas

va en aumento hasta que las guerras de cárteles alcanzan proporciones de guerra civil.

En México, el fin de siglo acecha y rebasa todas las expectativas en las estadísticas, se incrementan los índices de delincuencia, prostitución, pobreza, marginación, hambre, violencia, pero también es el tiempo de encuentros, de valores, de caminos paralelos que generan ciertas esperanzas y producen las frágiles ilusiones de que acaba un siglo e inicia otro con la añoranza y el recuerdo de esos años que miramos desde la ventana de las memorias pasadas, idas, que son de muchas formas síntesis y advertencias del futuro.

Tiempo de iniciaciones: 1990

En el mundo, 1990 trae consigo cambios para el avance, el desarrollo y la modernidad, se inaugura el decenio y en América la libertad de prensa se expresa con el descenso en los asesinatos de periodistas, un renglón negro en la mayoría de los países sudamericanos.

En Centroamérica las guerrillas dan un respiro a los gobiernos formalmente constituidos y se discute la devolución del Canal de Panamá. En Cuba, la vida apacible, socialista y pobre permite el fluir de las generaciones que ven pasar el mundo como si ellas no fueran parte de él.

África como lo ha hecho desde decenios atrás continúa sumida en la ignorancia, la pobreza y la hambruna, así como en las luchas interétnicas por un puñado de tierra.

Por otra parte, Europa sigue su ascenso en el ámbito económico, se industrializan renglones como la fabricación de aviones, tanques, y todos los implementos para la lucha. Yugoslavia da muestras de una búsqueda por la liberación, mientras en Inglaterra se festejan con grandes pompas los banquetes de la nobleza.

Asimismo el mundo inicia los festejos por el centenario del cinematógrafo (los cuales durarán todo el decenio) tomando como fecha de su nacimiento 1890, cuando Thomas Alva Edison diera a conocer su kinetoscopio en Estados Unidos, al cual no le vio un porvenir, por no

considerar importantes a las imágenes en movimiento por lo que no se preocupó en patentarlo en Europa, error que lamentó. Rehusó pagar 150 dólares para asegurarse una patente internacional y ello le costó una fortuna, pues en Europa surgieron imitadores que se apropiaron del sistema e industrializaron su idea.

En el caso particular de México, en el ámbito político y económico el año de 1990 representa el rescate de la estabilidad heredada del gobierno anterior, sostenida, prolongada y convertida en un combate frontal contra la miseria, y al mismo tiempo la necesidad de insertar al país en el camino de la modernidad y la globalización, con estas tendencias se inaugura el Centro Bursátil 2000, nuevo edificio de la Bolsa Mexicana de Valores.

También con este espíritu de modernidad se concesiona a la iniciativa privada la construcción de 2 mil kilómetros de carreteras, y con sólo unos meses de diferencia se da una apertura nunca antes vista con la Iglesia Católica a raíz de la visita pastoral a México del Papa Juan Pablo II y con las reformas constitucionales.

En este afán de renovación del país, el 28 de septiembre se privatiza la Compañía Minera de Cananea, y en diciembre, Teléfonos de México. Estos serían el principio de un largo camino en las privatizaciones que se llevarían a cabo en México antes de terminar el siglo.

Sin embargo y pesar del desarrollo en los ámbitos industrial y económico, en el ámbito social suceden acontecimientos que marcan el camino a la inversa, el 21 de mayo es asesinada Norma Corona, presidenta de la Comisión de Derechos Humanos en Sinaloa.

Por otra parte, en el séptimo arte mexicano se da un extraordinario despegue en la producción nacional y una multitud de películas hacen su aparición: *Lola* (1990) de María Novaro, *Rojo amanecer* (1989) de Jorge Fons, *Pueblo de madera* (1990) de Juan Antonio de la Riva, *La leyenda de una máscara* (1990) de José Buil, *Cabeza de Vaca* (1990) de Nicolás Echevarría, *Como agua para chocolate* (1990) de Alfonso Arau, *La mujer de Benjamín* (1990) de Luis Carlos Carrera, *Danzón* (1990) de María Novaro, *Bandidos* (1989) de Luis Estrada, *La tarea* (1990) de Jaime Humberto Hermosillo, *Sólo con tu pareja* (1990) de Alfonso Cuarón, *Ciudad de ciegos* (1990) de Alberto Cortés, *Retorno a Aztlán* (1990) de Juan Mora Catite y *Los pasos de*

Ana (1990) de Marisa Sistach, entre otras.

Los cambios de 1991

En 1991 los vientos de la innovación barrieron mapas y fronteras, mitos y leyendas. La fuerza de este afán transformador echó abajo los pilares de una inercia histórica de la que hoy no queda casi nada: el mundo ya no se divide en dos partes.

Se acabó al parecer para siempre el sistema de confederaciones obligadas; la unión entre naciones no puede depender de la fuerza militar y la desaparición de lo que fue el imperio soviético y la desmembración de una Yugoslavia trabajosa, pero artificialmente creada avanza por un camino de incertidumbre y hambruna.

Así, la única potencia eurasiática, la Unión Soviética dejó de ser. Las Repúblicas que la conformaron se escinden, la URSS se desintegra, Gorbachov renuncia al Partido Comunista y Boris Yeltsin lo proscribire, renacen las banderas nacionales en los pueblos exsoviéticos. Jubilosamente en Lituania, Letonia, Ucrania, Moldavia y Georgia se desechan la hoz y el martillo. La perestroika ha sido un fracaso. La onda expansiva de la *glasnot* hizo caer el Muro de Berlín, liberó a Europa del Este y mató al tirano Ceausescu. Cuba, territorio socialista del continente americano, toca el fondo de un túnel oscuro y la jácara de un socialismo humano, tropical y bullanguero se extingue.

Asimismo el 17 de junio de 1991 pasará a la historia como el fin del *Apartheid*, política separatista y símbolo internacional de la opresión racial. Después de 48 años de sostener un sistema racista con un sinnúmero de matanzas de gente de color y constantes violaciones a los derechos humanos, el parlamento sudafricano integrado por blancos derogó las leyes segregacionistas.

De igual modo, a uno y otro lado del paralelo 38 los coreanos buscan resolver la serie de contradicciones que les impusieron desde fines del siglo pasado los imperialistas del zarismo, la indiferencia de los mandarines y el hambre de territorio de los samurais, al mismo tiempo que los

Estados Unidos tratan de ensamblar un mercado que compita ganancioso con Japón y la pujante Comunidad Europea, cuyos socios continentales han desafiado el poder político de la vieja Albión.

En América Latina 1991 fue tiempo de apertura democrática, de negociación con las guerrillas y de modernización de las economías. Los gobiernos de El Salvador, Guatemala y Colombia llevaron a cabo pláticas con las guerrillas de sus respectivos países para lograr la reconciliación nacional.

Los chilenos miran con azoro las fluctuaciones de un juego peligroso entre los militares y un gobierno demócrata cristiano que alguna vez saludó a Augusto Pinochet si no como un salvador, sí como un mal menor. Al mismo tiempo, en Brasil, el Presidente Collor de Mello combina quehaceres políticos con escapadas nocturnas que no siempre son discretas y que no dejan de mortificar a la primera dama. Por otra parte, Carlos Saúl Ménem lleva o cree llevar a Argentina a una etapa de recuperación.

También 1991 es el año en que comienza la Guerra del Pérsico y la aldea global miró por televisión la ofensiva aérea aliada contra Irak para liberar Kuwait. Fue la primera vez en la historia que una guerra se transmitió en directo, casi paso por paso.

En México, el presidente Carlos Salinas de Gortari hace suya la filosofía del cambio y la modernidad, al tomar decisiones, elaborar iniciativas de ley y dar órdenes. Desaparecen las hipocresías y se marcan las reglas: el campo debe producir, las Iglesias tienen derecho a una existencia regulada por las leyes, y la enseñanza no es monopolio del Estado. México cambia campo, Iglesia, educación y política. Todo se transforma.

1991 también fue un año de despegue económico. Se empezó a labrar el Tratado de Libre Comercio con Estados Unidos y Canadá, igualmente que con Colombia, Venezuela y Chile. La fuerza del proyecto "modernizador" arrasó las inercias tradicionales de un sistema de 60 años. Se avanza en la batalla común por el respeto a los Derechos Humanos.

Asimismo es tiempo de privatizaciones (de bancos e industria metalúrgica), de cambio en el rumbo económico, de solidaridad con 41 millones de mexicanos que viven en la pobreza extrema,

y tiempo de transformaciones fundamentales en varios pilares de la Constitución (reformas en el artículo 27 y en las relaciones Iglesia-Estado).

Y hubo un día y dos noches, ese espectáculo que dejó a México en una contradicción de luz, oscuridad y luz. El eclipse del 11 de julio.

Asimismo y pese a todas las medidas adoptadas México fue considerada la ciudad más contaminada del mundo: cerca de 4 millones de toneladas de residuos industriales, gases tóxicos y automotrices flotan en el ambiente con el consecuente daño a la salud de los capitalinos, por ello se cierra la Refinería 18 de Marzo y el programa "Hoy no circula" se amplía a dos días.

Otro renglón importante en el ámbito social fue la procuración de justicia: robos sacrílegos, programas de lucha permanente contra el narcotráfico, zares de la droga caídos y encarcelados, funcionarios implicados con la mafia, héroes degradados, periodistas asesinados, incomunicación y celo interno entre dependencias institucionales y robos multimillonarios son acontecimientos comunes.

Por otra parte, cuando todo hacía suponer que en este siglo se habían erradicado algunas enfermedades consideradas "azote de la humanidad", el cólera llegó al país y se extendió causando muerte y más de 3,000 enfermos. El SIDA también cobró su cuota de vidas, fueron 10,000 los casos de seropositivos y se estimaba que 50 por ciento más eran portadores del virus. Los programas nacionales de vacunación protegieron al 90 por ciento de los menores de cinco años, quienes recibieron dosis contra poliomielitis, sarampión, tétanos, tosferina, difteria y tuberculosis.

Asimismo 1991 fue un año importante para la cinematografía mexicana, pues películas realizadas en 1990 como *La mujer de Benjamín* (1990) de Carlos Carrera, *La tarea* (1990) de Jaime Humberto Hermosillo, *Cabeza de Vaca* (1990) de Nicolás Echevarría, *Danzón* (1990) de María Novaro, *Bandidos* (1990) de Luis Estrada y *Pueblo de Madera* (1990) de Antonio de la Riva, recibieron reconocimientos internacionales por su realización.

De igual forma surgen películas como *El bulto* (1991) de Gabriel Retes y *Playa azul* (1991) de Alfredo Joskowicz que fueron premiadas en la entrega del galardón Ariel.

En el plano internacional la película *Danza con lobos* que protagonizó Kevin Costner obtuvo siete Oscars. La elite cinematográfica de Hollywood consideró al actor como la nueva estrella del cine estadounidense.

Por otra parte el gobierno soviético donó a México las películas *Qué viva México*, *Tiempo bajo el sol*, *Sandunga* y *Sinfonía mexicana* realizadas en nuestro país por el director Sergei M. Eisenstein.

Finalmente el cine sonoro mexicano festejó su sesenta aniversario. La primera versión de la película *Santa* dirigida por Antonio Moreno apareció el 3 de noviembre de 1931 junto con la cinematografía sonora.

Un regreso al pasado: 1992

1992 parecía ser la prolongación y la promesa de un período de confianza que iba a acompañar el fin de siglo y que permitiría arribar al año 2000 con algunos de los problemas resueltos.

La guerra fría había terminado. En los últimos dos años el mundo cambió mucho más rápido que de 1945 a 1990. Ya no existe el Muro de Berlín y sabemos que hay una enorme vocación democrática alrededor del planeta; que el totalitarismo está en decadencia; que las naciones sometidas por años a la influencia y poder del autoritarismo centralizado en Europa del Este probó el almibar de la libertad y también tuvimos la certeza de que la justicia podría acompañarnos por algún tiempo. Pero de pronto regresan los eternos fantasmas: la violencia, el odio, el racismo, el hambre, las guerras interétnicas y la descomposición de las sociedades.

Así, todos los días les miramos el rostro a los fanáticos que golpean a negros y a blancos, y vemos los motines de horror en el incendio de Los Angeles, lo mismo que nos estremecemos al saber que 1,000 personas al día mueren de hambre en Somalia. El mundo se desplaza en la navegación de un solo propósito: muerta la posibilidad de que una de dos naciones domine el resto, todo se convierte en vía de una sola dirección.

Si en África los desheredados de la tierra mueren de hambre, en Europa las pugnas por los subsidios agrícolas y las guerras comerciales permiten que muchas toneladas de alimentos se pudran a la orilla del camino, se ve también la triste evidencia de la sangre derramada en lo que fue Yugoslavia.

En 1992 supimos de las profanaciones de cementerios judíos en Europa y del asesinato de inmigrantes en Alemania y España, y vimos con cierta esperanza como un millón de personas salió a las calles germanas para rechazar el regreso del nazismo.

En América, Estados Unidos decide por un cambio de generación y le da una vuelta de tuerca a su vida pública. George Bush, a quien su pueblo proclamó como héroe después de la guerra en Irak, perdió las elecciones para que Bill Clinton pudiera levantarse con una victoria fundamentada en las posibilidades de lo diferente.

En América Latina, después de la disolución del Parlamento y del autogolpe de Estado en Perú, el gobierno de Alberto Fujimori logró decapitar al grupo maoísta de Sendero Luminoso y Abimael Guzmán, su líder, fue detenido por las fuerzas de seguridad. En contraparte, el gran enemigo de la sociedad colombiana, Pablo Escobar Gaviria escapó de manera inexplicable de la prisión de alta seguridad en la que había sido confinado.

Por otra parte, Brasil da muestras de democracia y un gobierno acusado de corrupción y encabezado por Fernando Collor de Mello se precipita en el descrédito y la nación sostiene un principio institucional y hay un relevo en el mando sin que los soldados tengan que salir. Carlos Andrés Pérez sufre dos golpes de Estado, sin posibilidades de gobernar a su país.

Lo que algunos creyeron que iba a ser la alborada de una nueva vida, la revolución cubana, se hundió en un fracaso sin remedio y los hombres del futuro resultaron peatones, jinetes o pasajeros en carretelas.

En México se hacen famosos los casos de narcotráfico, y en la ciudad de Puerto Vallarta dos pandillas de narcotraficantes de los Cárteles de Tijuana y Sinaloa se enfrentan dentro de una discoteca repleta de turistas. Los culpables no aparecieron. Asimismo la actividad de los narcotraficantes y el asesinato del agente de la DEA, Enrique Camarena Salazar crean un grave

conflicto entre México y Estados Unidos.

El médico Humberto Alvarez Macháin es acusado de suministrar drogas que prolongaran la vida y la tortura del estadounidense Camarena. En territorio mexicano es secuestrado, llevado a la frontera y entregado a una corte en California. En la segunda semana de diciembre Macháin fue exonerado, pero nadie derribó el dictamen que hace legal el secuestro.

Por otra parte, uno de los principales accidentes relacionados con la industria fue la explosión que abarcó trece kilómetros en la ciudad de Guadalajara y causó la muerte de 206 personas. Fue una exhibición de descuido y negligencia. Nadie escuchó las advertencias repetidas en demasiadas ocasiones. Cayeron el gobierno estatal y el presidente municipal de la capital de Jalisco. Tras la tragedia se cierran, reparan y venden gasolineras en la ciudad de México; se anuncia la reestructuración de Petróleos Mexicanos para fragmentarla en empresas más manejables.

En el ir y venir de gobernadores e interinatos, México escucha el rumor para abolir el principio de no reelección del presidente de la República, pero no cede. La democracia apremia y 1992 fue el año de la fotocredencialización para obtener la mica con la que se votaría en 1994.

Asimismo y con el doble propósito de elevar la calidad de vida de los mexicanos y ahuyentar los fantasmas de la inestabilidad social, el Programa Nacional de Solidaridad contó con un presupuesto de 6.8 billones de pesos.

En el sector educativo se empezó el año con el proyecto frustrado de los libros de texto para la enseñanza primaria. Un proyecto encabezado por los doctores Héctor Aguilar Camín y Enrique Florescano, que además implicaba notoria mejoría de contenidos, el cual fue severamente impugnado por historiadores, académicos, políticos y maestros, lo cual obligó a la Secretaría de Educación Pública (representada por su titular, el doctor Ernesto Zedillo Ponce de León) a embodegar los libros y convocar a su revisión.

La más trascendente de las medidas económicas tomadas por el gobierno federal en apoyo a los trabajadores fue la creación del Sistema de Ahorro para el Retiro (SAR) el cual entró en vigor en abril y opera por medio de cuentas individuales que las empresas abrieron para sus empleados,

en el banco que más se ajustó a sus requerimientos. Asimismo con la finalidad de simplificar las operaciones comerciales y administrativas, el gobierno federal decidió quitarle tres ceros a la moneda.

Finalmente en el ámbito económico después de 18 meses de trabajos arduos y turbulentas negociaciones, el 17 de diciembre los mandatarios de México, Estados Unidos y Canadá firmaron el Tratado de Libre Comercio.

Por otra parte, después de 140 años se presentó oficialmente el Nuncio Papal y con un apretón de manos el presidente de la República abrió una nueva etapa en la vida mexicana.

En el cine, la cantidad de películas que recorrieron los circuitos comerciales, dieron brillo a los festivales que se efectuaron en diversos lugares del mundo. Este año se llevó nuevamente a cabo el Festival de Cannes que cumplió 45 años de celebrarse sin interrupciones. El luto enmarcó el inicio del evento con la muerte de Marlene Dietrich, que representó a la mujer fatal de su película más famosa, *El ángel azul* (1930). La polémica también tuvo una participación estelar y corrió a cargo del filme *Bajos instintos* (1992).

En cuanto a premios, el máximo galardón que se otorga en el festival francés, La palma de oro, fue concedido por segunda vez al cineasta Billie August por *Las mejores intenciones* (1992) que se basa en un guión autobiográfico de Ingmar Bergman.

En el festival de cine de Ontario, en Canadá, el premio a la mejor película extranjera fue para *Como agua para chocolate* (1991) de Alfonso Arau.

En el ámbito nacional aparecen películas como *Lolo* (1991) de Francisco Athié, *La invención de Cronos* (1991) de Guillermo del Toro, la reaparición de Ofelia Medina en un pasaje poco conocido de la Independencia en México con la cinta *Gertrudis* (1991) de Ernesto Medina, *Modelo antiguo* (1991), brillante retrato de Araiza acerca de un amor y la ciudad de México con música de Agustín Lara, *Un año perdido* (1992) de Gerardo Lara y *Novia que te vea* (1992) de Guita Schyfter, estas dos últimas verdaderas revelaciones en el medio.

Añoranza por la contienda: 1993

Doce meses de sucesos que nadie había creído hace apenas unos años. Frederik de Klerk y Nelson Mandela terminan con el *Apartheid* y el norte entrega el Premio Nobel de la Paz a los sudafricanos que regresan al seno de la comunidad internacional. En Asia se firma el Acuerdo de paz en Gaza entre Rabin y Arafat.

En la antigua Unión Soviética, Boris Yeltsin recorre dos vías, la de la democracia que lo deja frente a un parlamento duro, y la violenta que se expresa con los tanques y los cañones que destruyen la Casa Blanca de Moscú, sede del parlamento.

En Yugoslavia el terror se convierte en elemento cotidiano ante la indiferencia del mundo que sólo contempla desinteresado el terrible espectáculo de los serbios y los croatas que se desgarran en un incomprensible proceso de creciente crueldad, donde 60 mil personas se quedan atrapadas en el invierno.

Los hombres levantan murallas que el tiempo derriba, se lanzan al espacio sideral y ante el asombro de los astros se observa a través del telescopio *Hubble*. Las especulaciones de la ciencia ficción empiezan a cumplirse con mayor velocidad y si el sueño de la invisibilidad no se ha cumplido, sí el de la reproducción de un semejante, y con ello se comienza a hablar de la clonación en laboratorio.

En América Latina, los guerrilleros salvadoreños destruyen los fusiles y se lanzan a la lucha política; Carlos Andrés Pérez termina su período entre demagogia y corrupción, igual que Fernando Collor de Mello; Nicaragua agoniza entre la ingobernabilidad y los maremotos, mientras que los chilenos ven refulgir de nuevo la estrella de Eduardo Frei.

La globalización avanza en el mundo y los integrantes del Acuerdo General de Aranceles y Comercio (GATT) hallan por fin el camino que lleva de la Ronda de Uruguay a la conciliación sensata, aún cuando se cierran los ojos al cine y a los productos audiovisuales.

Por otra parte, México continúa el proceso de modernización más importante del siglo. La generación del cambio elige al relevo del presidente Carlos Salinas de Gortari y el distinguido es

Luis Donaldo Colosio, quien promete reformas sociales y gubernamentales y anuncia que el rumbo no variará.

Diego Fernández de Cevallos se alza con la candidatura de Acción Nacional en nombre del humanismo liberal, y Cuauhtémoc Cárdenas recorre el camino hacia la presidencia una vez más. Los mexicanos, canadienses y estadounidenses apuestan el peso de la historia a un acuerdo comercial que una mercados y dé dividendos a partir de los primeros días de 1994.

Pero si la posmodernidad mundial y la globalización de casi todas las conductas humanas no ha logrado el paraíso de la simplicidad total es por la diversidad de pensamientos. El 24 de mayo el narcotráfico cobra una nueva víctima, los ajustes de cuentas se encuentran en el camino al cardenal mexicano Jesús Posadas Ocampo, quien muere casi en vísperas de la llegada del Papa Juan Pablo II a México. La Iglesia se desgarró. El cardenal Corripio Ahumada se siente enfermo, Girolamo Prigione lo sabe y Samuel Ruiz se queda solo con su teología liberadora.

1993 también fue el año en el que el territorio nacional fue escenario del mundo por la salida de cientos de migrantes que buscaban refugio huyendo de la pobreza o de los muros ideológicos, acontecimientos que pusieron a prueba principios básicos de la política exterior. El embajador de Estados Unidos, James Jones echa a andar la *Operación bloqueo* para disminuir el paso de ilegales a ese país.

Asimismo se dio la octava renovación del Pacto para la Estabilidad, la Competitividad y el Empleo (PECE), el cual incorporó medidas novedosas orientadas a iniciar la recuperación del poder adquisitivo de los salarios y a estimular la competitividad de las empresas.

Finalmente la venta más trascendente del año en México fue el paquete de medios de comunicación, el cual fue asignado a Ricardo Salinas Pliego, el 18 de julio. El empresario pagó en conjunto por los canales 7 y 13, COTSA, Estudios América y Televisión de Chihuahua 2,500 millones más intereses.

En el cine nueva ley y muchas ilusiones. La recién aprobada Ley Federal de la Industria Cinematográfica planteó una nueva dinámica para el cine. En el documento se establece que las disposiciones son de orden público e interés social y regirán en todo el territorio nacional con el

propósito de promover la producción, distribución, comercialización y exhibición de películas.

Algunos de los puntos que la ley establece es el referente a la exhibición de películas en su versión original y el hecho de que sólo podrán ser dobladas al español las clasificadas para niños o los documentales educativos.

Dentro de los 15 artículos, más cuatro transitorios de que consta la ley, queda claro que la exhibición pública de una producción cinematográfica por cualquier medio de difusión no deberá ser objeto de mutilación, censura o cortes por parte del exhibidor, salvo que medie la autorización del titular de los derechos.

De la misma forma, la producción nacional que atrajo la atención de propios y extraños durante 1993 fue *La invención de Cronos* (1991) de Guillermo del Toro, elegida para representar a la cinematografía mexicana en la 66 entrega del Oscar, en la nominación a la mejor cinta en lengua extranjera.

Asimismo la Academia de Ciencias y Artes Cinematográfica entregó en el Palacio de Bellas Artes, el Ariel 1992 a lo mejor del cine mexicano. La película *La invención de Cronos* fue la más laureada al obtener siete arieles. Le siguió la cinta *Mirolava* de Alejandro Pelayo y *Angel de fuego* de Dana Rotberg, que con 14 nominaciones sólo alcanzó uno de los galardones.

Durante esta XXXV entrega de los Arieles, el presidente de la academia, Jesús J. Ortega destacó que en todo el país se han cerrado un total de mil setenta salas de proyección por la crisis que atraviesa la industria.

De la misma forma se dieron a conocer otras producciones interesantes como la aproximación de Sergio Olhovich a la vida de Fray Bartolomé. Basada en el guión teatral *Una hoguera al amanecer*, del autor español Jaime Salomón, se estrenó la película *Bartolomé de las Casas* realizada en colaboración con la Sociedad Cooperativa de Producción Cinematográfica José Revueltas y la Fundación Mexicana Bartolomé de las Casas.

Por otra parte, en la edición 65 de los Premios Oscar de la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas de Hollywood, la cinta *Los imperdonables* ganó cuatro: mejor película, mejor director (Clint Eastwood), actor secundario y edición.

La vuelta de los fantasmas: 1994

Año terrible que parecía de luminosidad. En México se inicia bajo el imperio de la violencia que se constata con una rebelión en Chiapas. Así se da la inestabilidad política sujeta al mundo del dinero en el desafío de una solución que no se dio: México miraba el rostro de su pobreza y en la penumbra de su futuro trataba de encontrar la solución de sus contradicciones. Y mientras tanto, el pueblo de Simojovel es invadido y el Ejército Mexicano levanta las armas mientras llama también a una solución negociada y pacífica. Tal parece que se enfrentan el pasamontañas y la banda presidencial.

Por un lado parecía que México se había insertado en un mundo de primera gracias a su papel en el Tratado de Libre Comercio y por el otro, la Iglesia, los indígenas y un misterioso hombre cubierto con pasamontañas decían que no se olvidara la condición real de la miseria de millones.

Meses después el candidato del PRI a la presidencia de la República, Luis Donaldo Colosio, es asesinado en Lomas Taurinas, Baja California, y al poco tiempo, a los 34 años muere su esposa Diana Laura Riojas, circunstancias las dos que van de la mano con una tercera muerte, la del político José Francisco Ruiz Massieu, a quien asesinan a una calle del Paseo de la Reforma.

En México además del levantamiento chiapaneco y el Tratado de Libre Comercio, se sufre un cambio de actitud en relación con el Grupo de los 3 (G-3) y la definición de un nuevo marco de relaciones políticas: el presidencialismo deja de ser actitud absoluta, autoridad incontestable y dos colaboradores del presidente se revelan por el camino de la protesta. Así, Manuel Camacho Solís, ofendido porque no cayó en su favor la designación para la candidatura presidencial, acepta por poco tiempo la función de mediador de la paz en Chiapas, que después decae en Jorge Madrazo, quien también anuncia su rechazo a cualquier futuro cargo.

Asimismo es elegido como candidato priísta a la presidencia el doctor Ernesto Zedillo Ponce de León, que se había desarrollado en la Secretaría de Educación Pública durante el escándalo de los libros de texto.

Conforme el tiempo avanza en la carrera presidencial, se discute y arma un debate entre los candidatos presidenciales, Diego Fernández de Cevallos destruye con enorme habilidad a Cuauhtémoc Cárdenas, mientras se prepara el encuentro de los nueve candidatos a la presidencia de la República y se firma el Tratado de Civilidad.

Por otra parte, Alfredo Harp Helú, quizá el banquero más prominente de América Latina es secuestrado al igual que Angel Losada, empresario de la cadena Gigante. Esto es el inicio de secuestros, terrorismo y linchamientos públicos. Así, un carro bomba estalla en Guadalajara el 11 de junio, mientras en Axochiapan hay linchamientos de asaltantes y en Tijuana asesinan al jefe de la policía municipal, cuando aún está fresco el recuerdo del estallido de un coche-bomba en un estacionamiento de la ciudad de México.

Pero si por una parte hubo sangre derramada hubo esperanza. El 21 de agosto se registró una votación inusitada: se habían realizado dos fenómenos políticos de enorme importancia, el Partido Revolucionario Institucional que había perdido el Distrito Federal, centro político del país había sido recuperado totalmente en sus 40 distritos y Ernesto Zedillo con una campaña breve dominada por las circunstancias y la sombra de la muerte de Luis Donaldo Colosio había triunfado sobre sus opositores.

Tiempo nebuloso y tiempo cambiante, un gobierno se va y otro entra. La continuidad no implica que las cosas sean iguales y que los hombres actúen de la misma manera. Al final del año, Ernesto Zedillo, presidente de la República, hace públicas las cartas intercambiadas con el Ejército Zapatista de Liberación Nacional y en los seis documentos define la actitud que habrá de marcar su rumbo en relación con Chiapas.

1994 también es un año de grandes escándalos financieros, en junio hizo explosión uno de los fraudes más escandalosos del sexenio, el que maquinaron por medio del Grupo Financiero Havre, sus principales accionistas. Sólo unos meses después se descubriría otro de mayor dimensión, éste fue el que orquestó Carlos Cabal Peniche por medio del grupo financiero Cremi-Unión.

Mientras tanto en el mundo ocurrían otras cosas. En Yugoslavia serbios, croatas,

macedonios, montenegrinos; etnias que habían sido agrupadas gracias a un liderazgo político excepcional, destrozaban un país sin que los comisionados de la Organización de las Naciones Unidas lo pudieran evitar.

En América, la desesperación de los empobrecidos cubanos los llevó a travesías terriblemente peligrosas y en balsas improvisadas con llantas y tablonos se tiraron al mar Caribe para buscar territorios de libertad.

Mientras en Estados Unidos se firma la propuesta 187 que le quita oportunidad de educación y asistencia médica a los hijos de inmigrantes indocumentados en los Estados Unidos teniendo como bandera a Pete Wilson.

Por otra parte, el fin de la guerra fría dio al mundo un respiro en cuanto a la amenaza que representaban los enormes arsenales nucleares de Estados Unidos y la hoy ex Unión Soviética, pero la amenaza nuclear no ha desaparecido. Por una parte, al menos un país prosiguió su programa nuclear que le permitiría contar algún día con armas de esta naturaleza, Corea del Norte entre ellos, mientras otros como Irak, se quedaron en el camino.

El cine, siempre fiel a la memoria literaria más añeja encontró en los cineastas franceses la mayor dedicación por sus grandes autores, Balzac, Zola y Flaubert. Estados Unidos no se quedó atrás con *Forrest Gump* de Robert Zemeckis, repaso muy a la americana de su pasado político.

El mundo infantil se hizo extensivo a los adultos hoy, que niños ayer gozaron con las peripecias de *Los picapiedras* y las aventuras de *El rey león*.

La política forma parte del cine y con *En el nombre del padre*, película triunfadora del Festival de cine de Berlín se lanzó un yo acuso a la intransigencia terrorista y gubernamental que se vive en Irlanda. Steven Spielberg con *Parque Jurásico* y *La lista de Schindler* recreó uno de los primeros recuerdos del planeta y una de las pesadillas más vergonzosas de la era moderna.

Según la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, *Principio y fin* de Arturo Ripstein mereció 7 de los 15 arieles que se entregan anualmente. Entre los otros galardonados están José Luis García Agraz, quien dirigió *Desiertos mares* y la mejor ópera prima la obtuvo Guita Schyfter por la dirección de *Novia que te vea*, cuyo guión a cargo del dramaturgo

y narrador Hugo Hiriart también fue galardonado.

Una etapa polémica: 1995

1995 en México fue un año de casos sin solución: año de asesinatos no explicados (en este año dio un giro radical la hipótesis del asesinato de Luis Donald Colosio, aquella teoría del asesino solitario que difundió el sexenio Salinista tomó un nuevo cauce al aparecer Othón Cortés Vázquez y el 28 de febrero es aprehendido Raúl Salinas de Gortari, hermano del expresidente por la presunta autoría intelectual del homicidio de José Francisco Ruiz Massieu), robos, exhibición de falsarios, anaquel de mentiras, pugnas, traiciones a la vista, dobles juegos y derrotas morales.

La guerra del poder marca de principio a fin este año con meses de rumores y turbulencias, de ruptura visible, pero de relaciones invisibles que intentan disimular el deterioro del sistema político mexicano, además de estar marcado con un carteo constante entre políticos.

La naturaleza misma se atavió con ropajes de desastre social: terremotos en el pacífico (el 14 de septiembre, un temblor de 7.2 grados provocó pánico en la ciudad de México con epicentro en Copala, Jalisco y el 9 de octubre se registró otro en las costas de Colima y Jalisco), al poco tiempo ciclones advertidos (Ismael, Opal y Roxanne), volcanes regurgitando y huracanes en ambas costas.

Aunado a ello, desempleo como nunca antes, falta de oportunidades, inseguridad, asaltos a la luz del día, crisis bancarias evitadas por subsidios públicos legales y onerosos, predicadores de la inconformidad desde El Barzón de los no pagadores, quiebra en el transporte público seguida por el crimen (explicado como suicidio) de su líder, Abraham Polo Uscanga, contaminación del aire a escalas inimaginables y derrota aplastante de la selección nacional en el deporte.

Designaban los antiguos a los años con efemérides nominales: 1915 fue el año del hambre y 1995 es el año de la crisis y del todo mal: los aviones militares en el desfile del 16 de septiembre se estrellan y nadie se ocupa de investigar las causas; las actitudes políticas en el Congreso se negocian al mejor postor; las devaluaciones se sumergen en el pasmo económico y no se sabe a

donde voltear la mirada; se vive en el terror del dólar y por esa causa no se suelta el gasto.

Por ello en el ámbito económico hubo de todo: devaluación, disparo en las tasas de interés, zozobra, incertidumbre, desconfianza, inflación desmesurada, errores de cálculo sobre la recuperación, mucho desempleo, desesperanza, quiebras, crecimiento de la pobreza, hecatombe financiera para la planta productiva, drástica caída del producto interno bruto (PIB), proliferaron los rumores y los especuladores hicieron de las suyas en los mercados financieros nacionales.

Chiapas también estuvo presente, el avance en los primeros meses del EZLN sobre las zonas grises y su doble juego de alentar negociaciones acabaron con la tregua que había dado el gobierno federal. Así, el 9 de febrero el presidente Zedillo envía un mensaje a la nación, en donde se desenmascara al subcomandante Marcos, cuya identidad corresponde a Rafael Sebastián Guillén Vicente, tamaulipeco de 37 años, egresado de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, con maestría en Ciencias de la Comunicación y profesor de Diseño y Comunicación en la UAM. Al mismo tiempo agentes de la Procuraduría General de la República con apoyo del Ejército inician un impresionante operativo para aprehender al subcomandante y sus lugartenientes, quienes desaparecen en la espesura de la selva.

Asimismo una de las reformas más importantes es la que sufre la ley del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) con el surgimiento de Afores, reversión de cuotas y garantía de pensiones.

Por otra parte en los primeros cinco meses del año 65 niños mueren en el Hospital General de Durango (61) y en el Centro Médico de Occidente (4) debido a la insalubridad y contaminación de los nosocomios. Asimismo el 1 de diciembre se conmemora el Día Mundial del SIDA, y México se convierte en uno de los países con más alto índice de esta enfermedad al contar con 25 mil 191 casos.

En el ámbito de las reformas judiciales y la seguridad social, en Aguas Blancas, Coyuca de Benítez, Guerrero; el 28 de junio son masacrados 17 campesinos por elementos de la policía motorizada y de la judicial del Estado. A 15 días de los sangrientos hechos, la Comisión Nacional de Derechos Humanos pidió la destitución de 10 funcionarios del gobierno guerrerense, pero los

denunciantes mueren inexplicadamente y los delincuentes salen en libertad. Ante el triste hecho se encuentra el antídoto de la simulación: comisiones para investigar. Así leyes van y leyes vienen con iniciativas sin término en el Congreso.

Sin embargo algunos pasos importantes se dan en las detenciones y golpes al narcotráfico, el 25 de mayo José Luis Sosa Mayorga, estratega operativo del Cártel del Golfo fue capturado en el estado de México y días después en Guadalajara, Jalisco, detienen a Jesús Héctor *El Güero* Palma Salazar, jefe del Cártel de Sinaloa y uno de los implicados en la balacera en donde fue muerto el cardenal Posadas. Asimismo el 23 de septiembre se recaptura a Humberto García Abrego, hermano del jefe del Cártel del Golfo.

Y a pesar de ello, en la vida mexicana se rechazan las tentaciones del autoritarismo y los procesos electorales se producen sin choques ni violencias y las urnas hablan. En el primer año además se anticipan los nubarrones en la relación con Estados Unidos, pues mientras los presidentes Zedillo y Clinton sonríen ante las cámaras, los verdaderos actores de la política binacional comienzan a impacientarse por los resultados del Tratado de Libre Comercio.

Pero la negrura no es sólo mexicana. En los Balcanes se agota el horror por la sangre y los bombarderos dejan caer sus cargas para convencer de lo necesario de la paz. Las balas fanáticas matan a Yitzak Rabin, Primer Ministro de Israel y nos hacen recordar lo frágil de los acuerdos en el inestable Medio Oriente.

El Papa expide encíclicas para cubrir todas las áreas de la vida humana en las marchas forzadas por la salvación, aun cuando las posturas tradicionales en relación con las mujeres y sus limitaciones para el sacerdocio o el aborto libre sólo son materia de polémica en la conferencia femenina de Pekín. Y mientras tanto, los paraísos de la Polinesia se estremecen con las pruebas atómicas de una Francia insensible ante las peticiones internacionales de suspender los ejercicios.

Para África, 1995 fue un año difícil, imprevisible asesino oculto o descubierto y selectivo, el virus ébola considerado como un SIDA fulminante sembró el pánico. África sufrió también masacres en aras de una "limpieza étnica" en Ruanda y Burundi, mientras que finalmente las tropas de paz de la Organización de las Naciones Unidas terminaron su accidentada misión en

Somalia, país afectado por la guerra civil.

En el cine, la veracruzana Salma Hayek, se abrió las puertas de Hollywood gracias a su intervención en la película *Pistolero*, al lado del actor Antonio Banderas.

En México sólo una producción aparece ante la grave crisis económica: *Bajo California. El límite del tiempo* (1995) de Carlos Bolado que además se enlata por no tener los recursos para su exhibición comercial.

Poder vs. poder: 1996

Arrancó el año con el empeño de perseguir la paz a toda costa y en toda la tierra, de hallar la justicia en los casos de criminales que aún enturbian el presente nacional y en el mundo las esperanzas quebraron sus gajos por las migraciones de fantasmas con hambre en África.

La ciudad de México resiste y resiente todo. Y al enojo por los aumentos en las contribuciones, derechos e impuestos de todo tipo, se agrega la furia por el aumento del transporte y la generosidad de los abusivos aguinaldos, bonos y compensaciones de la alta burocracia.

El año fue dejando sus huellas en la arena de una playa que el oleaje lamió hasta hacerlas desaparecer: fiscales vinieron y se fueron con todo y la especialidad con que fueron investidos, tal es caso de Pablo Chapa Bezanilla, quien dejó en las mismas condiciones los asesinatos de Colosio y Ruiz Massieu. El procurador Antonio Lozano Gracia deja de serlo y regresa al seno de su partido. Mientras Jorge Madrazo abandona los Derechos Humanos y se reencuentra con Luis Raúl González Pérez, fiscal investigador en el Caso Agua Blancas y después fiscal especial en el caso Colosio, quien logra por fin sentar a Carlos Salinas de Gortari en la embajada mexicana de Dublín e interrogarlo en 300 ocasiones.

Se persiguieron los destellos que hacían suponer el fin de las investigaciones en torno del crimen contra Luis Donald Colosio; del asesinato de José Francisco Ruiz Massieu y del escandaloso y faraónico enriquecimiento de Raúl Salinas de Gortari y lo único que se encontró

fue la muy dudosa palabra de la adivina *La Paca* convertida en agente del Ministerio Público; los fiscales demostraron una vez más su incompetencia.

Las oposiciones vieron llegar a sus líderes más rígidos al poder de sus cofradías, Andrés Manuel López Obrador en el PRD y Felipe de Jesús Calderón en el PAN, y los intentos por convertir la disidencia en nueva organización fueron suprimidos radicalmente, el Partido Popular se quedó en suspenso, el exgobernador Dante Delgado en prisión y Elba Esther Gordillo en el seno de las organizaciones populares priísta a las que por derecho y definición natural siempre ha pertenecido.

Cuauhtémoc Cárdenas, mientras tanto, espera que llegue el tiempo de la convocatoria para las elecciones del gobierno del Distrito Federal sabedor de que él ganó electoralmente la presidencia en 1988.

El subcomandante “Marcos” anuncia su llegada al Distrito Federal y la estructura tiembla, sólo los mensajes anteceden a la presencia de “Ramona” en la ciudad en donde logra legitimidad de interlocutora en el congreso indigenista.

De la misma forma, el gobierno mexicano comenzó el año de 1996 asestando fuerte golpe al narcotráfico con la detención de Juan García Abrego, uno de los 10 narcotraficantes más buscados del mundo. Sin embargo, el “triunfo” se opacó al decidir la deportación del hombre que tenía cuentas pendientes con la justicia mexicana.

Asimismo en medio de la severa crisis económica, creciente desempleo, bajos salarios, los índices de la delincuencia se elevaron a más de 100 por ciento en relación con 1995 y el gobierno federal se decidió a atacar a la delincuencia con modificaciones legales, mayores recursos y otorgando al Ejército facultades para intervenir en el resguardo de la seguridad pública.

En el ámbito de la economía se registró la mayor actividad regulatoria en las telecomunicaciones, especialmente en telefonía de larga distancia por medio de interconexión. La Secretaría de Comunicaciones y Transportes otorgó concesiones para actuar como operadores telefónicos a Cableados y Sistemas, Miditel, Amaritel y PCM Comunicaciones, el resto fue concesionado en 1995 (Avantel, Iusacel, Marcatel, Investcom, Alestra y Unicom).

En el mundo se persiguieron con afán numerosas respuestas para la vida y se encontró una especie de DNA en Marte. Los científicos lucharon para encontrar la respuesta al SIDA y se hallaron con que pueden retardar la muerte y medio controlar el virus.

Por otra parte, con el pretexto de buscar a disidentes de la isla, pilotos cubanos de Miami incursionaron en aguas cubanas y sus avionetas fueron destruidas. Todos gritaron contra Fidel Castro y la Ley Helms-Burton encontró apoyos con un bloqueo que censuraron y condenaron los países iberoamericanos y aún los europeos.

Y justo en Europa se lucha por hallar nuevas fórmulas para los viejos problemas y se encuentran con que las reformas se presentan cuando la nueva realidad no corresponde al mecanismo encontrado. Sin embargo en Rusia, la guerra contra los chechenos que buscan su independencia, las bravatas de Alexander Lebed y los desgarramientos balcánicos son quizás la misma historia que se escribe y reescribe.

También en Europa la característica primordial que guió las políticas internas tanto como las relaciones internacionales en la porción occidental fue la tendencia hacia la unión monetaria de 1999 y el cumplimiento cabal y previo de las metas macroeconómicas que deberán alcanzar cada uno de los países de acuerdo con el Tratado de Maastricht.

Por otra parte, Medio Oriente se encuentra en conflicto permanente, ya que Benjamin Netanyahu gana las elecciones de Israel y Shimon Peres estanca las negociaciones de paz con los palestinos.

En América Latina la democracia y gobernabilidad, junto con la regionalización de los mercados, son los conceptos alrededor de los cuales giraron las relaciones internacionales entre los países latinoamericanos este año.

En el cine, con *Profundo Carmesi* Arturo Ripstein gana premios y fama en Europa. Los cien años del cine mexicano se quedaron en lo *Sobrenatural* y *Sin remitente* premiadas como lo mejor del arte cinematográfico en la entrega de los Arieles.

Mundo global de 1997

1997 fue un año desigual. En México la reforma electoral, producto del clamor ciudadano y de la apertura del gobierno, abrió la puerta a experiencias impensables. La votación del 6 de julio configuró un país con un nuevo rostro que marcó la derrota del PRI en varios estados, pero fundamentalmente en el Distrito Federal, que fue ganado por Cuauhtémoc Cárdenas y el PRD.

En el rubro económico el presidente Zedillo pagó por anticipado el saldo del préstamo que le hiciera Estados Unidos. También lanzó el Progresas, plan de apoyo a los más pobres del país y se concluyó el inexplicable embargo estadounidense al aguacate mexicano. Pero sobre todo destacó la firma del acuerdo con la Unión Europea.

También el luto fue frecuente en el año. El 21 de junio, a los 97 años, Fidel Velázquez Sánchez, dirigente obrero y el más antiguo de los políticos mexicanos fallece en la ciudad de México. Poco antes el 5 de abril muere Heberto Castillo, infatigable combatiente de la izquierda. Otro más de los fundadores de la CTM fallece también, Blas Chumacero. Televisa, no fue ajena a la adversidad y en enero fallece Guillermo Cañedo y semanas después Emilio Azcárraga Milmo.

También tocó a México ser el primer país latinoamericano cuyo suelo pisó el presidente Bill Clinton y desde Chiapas vinieron los zapatistas. Fueron según los organizadores mil cien, quienes acamparon en las afueras y marcharon hasta el Zócalo en demanda del cumplimiento de los acuerdos de San Andrés Larráinzar.

Fatalmente llegó también Paulina, huracán que devastó Oaxaca y Guerrero, ensañándose con cientos de poblados pobres, arrasando con vidas, viviendas, carreteras y cultivos. Ni los orgullos turísticos de Acapulco y Huatulco se salvaron del embate y resintieron copiosos daños. Se habló de negligencia y falta de avisos sobre el paso del meteoro, hubo de todo.

Rasgo distintivo de 1997 fue la nota roja, habitualmente confinada a discretos interiores en diarios. Así, desfilaron intermitentemente las novedades sobre el caso de la osamenta desenterrada en la finca El Encanto, propiedad de Raúl Salinas de Gortari. Empezaron con la identificación de los restos que no eran de Manuel Muñoz Rocha sino del consuegro de la

“vidente” Francisca Zetina, por lo cual ésta y sus cómplices fueron encarcelados. También fue extraditado Pablo Chapa Bezanilla, quien fue liberado meses después.

El escándalo mayor fue el de la destitución y consignación del general Jesús Gutiérrez Rebollo, titular del Instituto Nacional para el Combate a las Drogas, a quien se le comprobaron nexos con el narcotráfico al que debía combatir, entre ellos el de ocupar un lujoso departamento en Palmas, propiedad de Amado Carrillo *El señor de los cielos*. El involucramiento de altos miembros del Ejército en actividades ilícitas se expandió con el caso de la colonia Buenos Aires. Allí en un operativo desaparecieron seis jóvenes cuyos cuerpos torturados fueron apareciendo en Tláhuac y el Ajusco.

La inercia policiaca ante estos terribles hechos fue subsanada por la rápida actuación del secretario de la Defensa, general Enrique Cervantes, quien acicateó a la procuraduría militar para encontrar a los responsables que resultaron ser uniformados de alto rango, encargados de diversos cuerpos de policía.

Las ocho columnas se volvieron a cimbrar cuando en una clínica de Polanco apareció un cuerpo que con celeridad la PGR, la DEA y el FBI identificaron como *El señor de los cielos*. El deceso ocurrió tras una liposucción y cirugía facial.

Asimismo, trágica ironía marcó el destino de Ricardo Aldape Guerra. Sentenciado a muerte en los Estados Unidos, evitó el cadalso gracias a un clamor binacional, vuelto al país participó hasta en una telenovela y pereció meses después en un accidente carretero.

También se descubrió el estado de semiesclavitud en que vivían decenas de sordomudos mexicanos en Nueva York. Lo paradójico es que apresados sus captores ninguno quiso regresar a México.

Entre la delincuencia de alto rango, Jorge Lankenau Rocha, banquero, casabolsero y presidente del equipo de fútbol Monterrey, el magnate cometió la imprudencia de llevarse millones de dólares a una empresa en las islas Caimán. Las denuncias por fraude dieron paso a una representación judicial, pues un juez benevolente le otorgó el beneficio del arraigo domiciliario, el cual Lankenau violó, hasta que la PGR logró atraparlo por un delito que no estaba

en la lista.

En las noticias del resto del mundo, la princesa Diana muere después de convertirse en figura indispensable de novelas de corazón, sacudiendo al mundo frívolo con su romance con Dodi al-Fayed, multimillonario egipcio musulmán. Después la leyenda contradictoria, Diana humanista y filantrópica, superficial, frígida y bulímica. A sólo seis días se da otra muerte también lamentada, a los 87 años fallece la madre Teresa de Calcuta, Premio Nobel de la Paz y afamada mundialmente por sus tareas en favor de los pobres.

Por otro lado un mito revivió y la "Chemanía" se extendió por el mundo. Los restos de Ernesto Guevara, el carismático guerrillero, fueron plenamente identificados en Bolivia y trasladados al suelo de Cuba, la patria de su elección.

En Sudamérica un hecho por demás sangriento disputó las portadas a los crímenes. El 24 de abril, en una operación relampagueante, tropas especiales peruanas entraron a la embajada de Japón donde hacia 126 días estaban secuestradas más de 70 personas, rehenes de un comando del Movimiento Revolucionario Tupac Amaru. Un cautivo murió y los 14 guerrilleros fueron ejecutados. Alberto Fujimori se ufano de haber dirigido la acción.

Mientras tanto, en Estados Unidos, treinta y nueve miembros de la secta Higher Force fueron encontrados muertos en una mansión del Rancho Santa Fe, en San Diego California, en lo que se considera el mayor suicidio colectivo. La señal para el desenlace fatal se las daría el cometa Hale-Boop.

También Gianni Versace, un modista italiano que llenó el mundo de sueños de seda fue asesinado en Miami por un pederasta llamado Andrew Cunanan y su planeta delirante se cubrió de sombras.

Asimismo el mundo se estremece con el llamado Efecto dragón, que surgió a raíz del derrumbe de la Bolsa de Valores de Hong Kong y se extendió por los mercados bursátiles con la fuerza destructiva de un tifón.

Por otra parte el año deportivo se caracterizó por una profunda decepción humana. La computadora *Deep Blue* derrotó al campeón mundial de ajedrez Gary Kasparov por tres partidas a

dos y unas tablas.

En el ámbito de la tecnología el año logró grandes avances. Nació en la Gran Bretaña el primer ser vivo obtenido en clonación por los biólogos, *Dolly*, la cual fue motivo para la polémica y la reprobación de quienes creen que la vida no es juego de probetas.

En la cinematografía, después de 20 años, volvió a la pantalla grande -con nuevos efectos electrónicos- *La guerra de las galaxias*, al completarse la trilogía con *El imperio contraataca* y *El regreso del Jedi*. Los admiradores del cine de ciencia ficción pudieron ver las tres películas en una misma sala.

En lo nacional, la entrega de los premios Ariel se realizó en el Palacio de Bellas Artes, la cinta *Cilantro y perejil* fue la más galardonada al adjudicarse la distinción a la mejor película y dirección; *Profundo carmesí* se llevó la estatuilla por mejor actriz y actor.

6. HACIA UNA PERSPECTIVA DE LA TEMÁTICA EN EL CINE MEXICANO DE LOS NOVENTA

El periodo de 1990 a 1997 conforma un espacio histórico relevante para el cine mexicano, pues en él se elevan, alcanzan su apoteosis y se concluyen o deterioran muchos de los temas del cine nacional, sin embargo el cine mexicano produce a pesar de toda la problemática anteriormente planteada, y algunas de sus obras son verdaderos hallazgos en la actualidad.

Por ello, nos podemos preguntar ¿no es ésta apretada muestra de filmes ópera prima sino la propia confirmación de que el cine mexicano vive? La respuesta es sí, es una permanente expectativa renovada, no retórica ni declaratoria, sino plasmada en obras filmicas que años tras año resurge como un quimérico fénix artístico, en medio de contextos tan adversos que ahogarían los ímpetus de cualquiera que no fuera un apasionado del cine mexicano.

Es así como una diversidad de estilos, inquietudes, búsquedas y visiones, nace casi milagrosamente cada año con la primera obra de un nuevo realizador. Por esta vital y obsesiva persistencia es que se continua produciendo, imaginando, contra toda lógica estrecha, contra toda limitación de los inagotables sueños creativos que impulsan a los directores creadores de esperanzas.

Esta historia se escribe así desde los inicios de los noventa, cuando se inició una nueva etapa dentro del cine mexicano que significó un cambio importante en la producción cinematográfica. Se modificaron por ejemplo, las fórmulas mediante las cuales se seleccionaban proyectos para ser financiados, y en vez de decisiones unilaterales, se encontró un mecanismo de

mayor participación a través de un Consejo Consultivo, integrado por la presencia de los más prestigiados cineastas en la industria, a la cual se representa en la mayoría de las veces con el Instituto Mexicano de Cinematografía.

Asimismo se dio un amplio apoyo a los nuevos realizadores y se generaron cambios importantes en cuanto a la percepción del cine en México recuperando un público que parecía haberse perdido. Hoy se puede decir que el cine mexicano forma parte importante de las actividades de ocio en todos los estados de la República Mexicana, además del gran impulso a la promoción del cine nacional en el exterior.

De esta forma, las películas óperas primas producidas por el IMCINE hablan por sí solas de esta fase por la que atraviesa el cine mexicano, la que ha sido fruto de la creatividad, el entusiasmo y el esfuerzo de la comunidad cinematográfica.

Podemos decir así que se han reunido un conjunto de películas, agrupadas según su perfil temático en donde las afinidades humanas y los contrastes de un mismo mundo, vistos a través de la óptica de varios realizadores, sirven para acceder a una visión panorámica sobre las preocupaciones íntimas y las inquietudes sociales, situaciones que se manifiestan constantes, pero diversificadas en el discurso de esta serie de películas.

Como se ha analizado en el Capítulo 3 denominado *El cine en México: de su llegada a la conformación del "nuevo" cine*, se puede afirmar que en alguna medida la temática utilizada por el cine mudo va a ser retomada en la etapa sonora y heredada después durante la llamada Época de Oro del cine mexicano, desarrollándose en los decenios subsecuentes (50, 60, 70 e incluso 80) en donde el cine desarrolla temas acordes con la realidad nacional e internacional (el eterno papel del cine como reflejo de la realidad).

Surgen así, los alardes de desarrollo, los temas de la vida cotidiana, junto al melodrama de corte tradicional, al principio urbano y después la vuelta a lo rural, temas que van a dar fisonomía a una industria que poco a poco se arraiga en el gusto del público mexicano y latinoamericano.

Sin embargo, a pesar de que estas temáticas son siempre variadas, el hilo conductor entre todas ellas está guiado siempre por una necesidad de reflejar lo que sucede en la sociedad,

fenómeno que ya desde el siglo XIX había dejado profundas huellas en las letras mexicanas y que las tuvo también en el cine, en donde llegaron no sólo del medio y la política oficiales, sino del ámbito cultural.

El cine como reflejo social se utiliza así para retratar la vida cotidiana y todas aquellas cosas que parecen especialmente mexicanas y que en los años noventa se manifiesta ya sea en el gusto por el mariachi, el retrato de leyendas enmascaradas, los pueblos marginados, los braceros, las ciudades perdidas, los barrios extremos, la crisis y las mujeres independientes, muy de la época.

Así y de la misma forma que en los años treinta, después de una insurrección revolucionaria que levantó masas en todos los sentidos y de que el mexicano trató de identificarse con su propio yo a través del cine hablado. Así en los años noventa se imitan ademanes, se rescatan del pasado manifestaciones populares, expresiones, y se redimen leyendas de sucesos históricos pasados y recientes, de los que el público se siente integrante, anhelante de la urgencia de lo reciente y lo nuevo.

Por todo esto podemos afirmar que el cine mexicano de los noventa es un arte estético y artesanal que se moldea con base a sus integrantes: tanto directores, productores, actores y músicos (muchos de ellos experimentales) que persiguen afanosamente temas y modelos que lleguen a esas masas que requieren exaltar un populismo, de comprobarse parte de un territorio y de un pueblo al que sienten aún autónomo e independiente, después de una prolongada crisis que ha avivado antipatías y resentimientos de propios y forasteros.

Sin embargo, el cine mexicano tiene un obstáculo en su camino, la existencia del cine norteamericano y la gran influencia sobre el público a través de un lenguaje universal: los prototipos cíclicos de realidades extrañas y distantes, las cuales nada tienen que ver con la realidad nacional.

De ahí que los temas y los géneros cinematográficos del cine mexicano en los años noventa sean la búsqueda de un futuro para el cine nacional, el cual se lanza a una batida por el impulso necesario para crear y afianzar una industria cinematográfica en una época en la que el país sufre los graves embates de la crisis en todos sus aspectos: económico, social, político, cultural e

incluso ideológico y existencial.

Es así como el cine mexicano de los años noventa indaga una senda a seguir dentro de la industria filmica, con la que se pueda al fin llegar a conformar un movimiento cinematográfico que sienta las bases para reflejar en el cine el sentir, las expresiones nacionales en boca del pueblo, así como la exploración de un público que se reconozca de inmediato como integrante activo de la nación, con lo que se intenta crear una nueva cultura cinematográfica.

Durante estos años noventa encontramos dos gobiernos que los atraviesan y que marcan en gran medida los temas del cine nacional: el Salinato (1988-1994) y el Zedillismo (1994-1997) (se toma esta fecha por la delimitación del objeto de estudio, pues el periodo presidencial abarca hasta el año 2000). Para 1988 emerge una crisis arrastrada por muchos años y principalmente en muchos de los componentes del sistema: el ejercicio del poder presidencial, el sistema pluripartidista, la conformación de la clase política, la incapacidad de responder a las demandas de la población y la confianza de ésta en sus gobernantes.

Asimismo la crisis económica es interpretada por la mayoría de los mexicanos como el resultado de los errores de los tres últimos gobiernos emanados del Partido Revolucionario Institucional. La caída vertical del poder adquisitivo de los salarios ha motivado el descontento, y detrás de él, la tendencia a manifestar tanto las preferencias políticas como el rechazo al partido en el poder y a los gobernantes emanados de él.

La división interna del Partido Revolucionario Institucional no sólo es la razón que explica la pérdida de varios estados en los últimos años; también explica diversas características de la campaña del PRI, de los resultados electorales y de la pugna en el Congreso por la declaración de estos presidentes electos.

El gobierno de Carlos Salinas de Gortari tenía como postulados básicos: erradicar la miseria, garantizar la salud, asegurar la vivienda digna, regular los fenómenos demográficos, descentralizar la vida nacional, democratizar el desarrollo urbano y racionalizar el aprovechamiento de recursos.

Sin embargo el sistema de vida fundado durante el Salinato sólo se convirtió en promesa de

mejoramiento económico, social y cultural del pueblo. Las doctrinas y prácticas neoliberales puestas en marcha fueron contradictorias a la filosofía del movimiento revolucionario y lo fue también el conservadurismo político en el ejercicio del poder y el creciente abandono de los deberes para con las mayorías.

Por ello se puede afirmar que durante el Salinato encontramos graves efectos sociales producidos por la crisis, ya que no hay cambio alguno en la economía o en las relaciones que a partir de ella o de la política se establecieron, lo que dejó en las mismas condiciones a la sociedad.

El estancamiento productivo, el deterioro de la infraestructura básica, el mayor rezago tecnológico, la cuantiosa transferencia de excedentes al exterior se reflejaron principalmente en el nivel de vida. En un segundo escalón y como consecuencia directa de la crisis y antecedente inmediato del deterioro del nivel de vida, hay que considerar en estos años el comportamiento del empleo, el ingreso real y la distribución del ingreso, y los efectos de sus cambios. Desempleo y deterioro del salario real son sin duda dos de los temas más debatidos en este tiempo sobre los cuales más declaraciones se cruzaron.

Todo esto agudizó una situación ya preocupante: los grupos sin acceso a la seguridad social, a la protección sindical o que simplemente no recibían sus ingresos en forma permanente por medio de un salario u otra percepción, periódica o no, pero segura, mostraron con rigor los efectos de la crisis.

Es así como el país arriba al año de 1994, con un nuevo presidente, Ernesto Zedillo Ponce de León, quien expresa la necesidad de renovación del Sistema Federal Mexicano basado en un amplio programa para fortalecer la soberanía y la unidad nacionales. Durante los años que abarca su gobierno se trazaron metas como el desarrollo social y regional, el crecimiento económico, la descentralización y sobre todo la aceptación de un presidente que bajo sus espaldas trae una estela de asesinatos sin resolver, fraudes, miseria, inflación, desempleo y la eterna crisis.

Fue así que el cine ávido de estos acontecimientos, reflejó en sus pantallas a través de las obras de los directores debutantes, temas en las que los grupos, los más propensos a la

degradación de su ya de por sí bajo nivel de vida, vieron vedado el acceso a una vida mejor y se conformaron con ver lo que pasaba en la pantalla e incluso una clase media que de igual forma se vio embestida por la crisis también sucumbió ante el encanto del cine.

Es así como un conjunto de 29 películas da cuerpo al siguiente trabajo que recrea en seis temáticas fundamentales la preocupación de los cineastas debutantes en el decenio: *De ciencia ficción, Cine dentro del cine, Viajes de búsqueda, Prófugos, aventuras y marginación: facetas de la ciudad, De amores y añoranzas y Lo cotidiano y su cotidianidad*, en donde se aglutina la preocupación de éstos directores que al debutar intentan inquietar (una constante en el cine), pues en sus obras vemos imágenes plenas de una belleza desnuda, austera, limpia, despojadas de lo superfluo, que iluminan espléndidas superficies visuales con historias, temas, contenidos y otros elementos. Historias de reconocimientos esenciales: de sí mismos, de los otros, de la otredad y de lo que es esencialmente humano.

Surgen así proposiciones como la *De ciencia ficción* en donde el cine recrea a los seres fantásticos herencia de este género con todas sus letras e inventa un *Cronos* (Guillermo del Toro, 1991) para la vida eterna. Asimismo es la mirada del cine, la que nos muestra que sin bien es cierto que los temas reflejan lo social también son una invitación a soñar y a vivir el *Cine dentro del cine* permitiendo resucitar a viejos héroes de la pantalla tan necesarios para la época actual, como a *Mi querido Tom Mix* (Carlos García Agraz, 1990) o al gran enmascarado ídolo de las multitudes que vive aún y a pesar de todas las crisis en *La leyenda de una máscara* (José Buil, 1990).

Pero no hay que olvidar que el cine refleja deseos, necesidades, circunstancias y quizá es por ello que el cine nacional en estos años también intenta realizar *Viajes de búsqueda* por las raíces nacionales extraviadas entre la pobreza, la incertidumbre y la desesperación, que llevan al mexicano al reencuentro con sus orígenes en donde se rescata a los grandes conquistadores a raíz de los 500 años del descubrimiento de América con *Cabeza de Vaca* (Nicolás Echevarría, 1990) buscando ser un poco españoles, sin embargo el cine no deja mentir y el mexicano es un mestizo porque también es hijo del indígena que busca un *Retorno a Aztlán* (Juan Mora Catlett, 1990).

Sin embargo a esta dicotomía del mexicano, el cine no sólo la busca en la fusión de razas sino en la indagación por una identidad perdida en medio de la patria y del “otro lado” y que es reflejada por la vida de miles de indocumentados que se encuentran divididos por *La línea* (Ernesto Rimocho, 1992) fronteriza, o simplemente realiza recorridos incansables por el gran territorio mexicano buscando *Bajo California. El límite del tiempo* (Carlos Bolado, 1995) o un consuelo a la existencia misma a través de un viaje llevando como estandarte a la religión y sus *Santitos* (Alejandro Springall, 1997).

Aunada a esta temática tan necesaria en años de una crisis violenta que trata de olvidar y enterrar realidades, aparece también el tema de *Marginación, prófugos y aventuras: facetas de la ciudad* con cintas cuyos argumentos se presentan muy *ad hoc* a la época en que se realizan, pues nos hablan de ciudades perdidas y juventudes marginadas que pueden encarnar en muchachos como *Lolo* (Francisco Athié, 1991) que luchan *Hasta morir* (Fernando Sariñana, 1993). Esta temática incluso alcanza a las mujeres que pueden sólo ser *Dama de noche* (Eva López-Sánchez, 1992), a hombres, a quienes se les acusa de cometer *Dos crímenes* (Fernando Sneider, 1993) por dinero y para salir de la mediocridad, e incluso a homosexuales que reclaman que sólo *En el paraíso no existe el dolor* (Victor Saca, 1993).

Sin embargo en este tema también caben aquellos que no tienen lugar en ningún otro, los marginados que pueden ser el grupo de personas de la tercera edad que buscan un futuro más apetecible del que les ofrece una sociedad que los evade y a la que heredan sus enseñanzas *Por si no te vuelvo a ver* (Juan Pablo Villaseñor, 1997). Pero el cine va más allá y lanza una pregunta al ámbito internacional con un retrato de la vida marginal que se vive en la isla caribeña de Cuba con *¿Quién diablos es Juliette?* (Carlos Marcovich, 1997).

Otro tema universal y sintomático en el cine mexicano de los noventa, es, sin lugar a dudas, *De amores y añoranzas* que nos hablan de virus que emergen con el decenio y que exigen un *Sólo con tu pareja* (Alfonso Cuarón, 1990); que hablan de la rebelión juvenil y los deseos de libertad en *Un año perdido* (Gerardo Lara, 1992); que cuentan las historias de novias judías que esperan al príncipe de sus sueños en *Novia que te vea* (Guita Schyfter, 1992); con reminiscencias

que hacen voltear a ver el vagón de los recuerdos y de las memorias hippies que aún flotan *En el aire* (Juan Carlos de Llaca, 1993) de los años sesenta; que recuerdan mártires independentistas como *Gertrudis* (Ernesto Medina, 1991) Bocanegra, o bien acontecimientos tan contemporáneos como los amores que emergen en medio de las *Luces de la noche* (Sergio Muñoz, 1994) o tienen como escenario sucesos de una Guadalajara en ruinas por explosiones de Pemex en *Un hilito de sangre* (Erwin Neumaier, 1994).

Finalmente cabe destacar una temática por demás interesante que se sustenta sólo durante los cuatro años (1990-1994) de Salinato, con todos sus acontecimientos que arrojan luz con una escapada de las grandes ciudades, una huida masiva por encontrar una nueva vida que no es más que el regreso a *Lo cotidiano y su cotidianidad* que se vive en un *Pueblo de madera* (Juan Antonio de la Riva, 1990), *En medio de la nada* (Hugo Rodríguez, 1992), en *La orilla de la tierra* (Ignacio Ortíz, 1993) o mejor aún *En cualquier parte fuera del mundo* (Alicia Violante, 1993). Es esa vida monótona y cotidiana que sufren y hasta gozan mujeres como *Lola* (María Novaro, 1990), *La mujer de Benjamín* (Luis Carlos Carrera, 1990) y que guían las huellas de la anhelada liberación femenina que sufren y gozan *Los pasos de Ana* (Marisa Sistach, 1990) por la gran ciudad.

Consiguientemente, los años de 1990 a 1997 en el cine mexicano tienen un carácter de confusión, pues se forjan en medio del reflejo de una realidad que lo asfixia y una necesidad de evadir esa verdad, por lo que todas y cada una de las temáticas responde a una necesidad del público mexicano.

Por ello se puede afirmar que en estos años se sintetiza la peculiaridad del pueblo y el cinematógrafo redime y le da vida propia a esos temas que se identifican con los géneros dramáticos que se conocen desde la antigüedad griega, fuente del drama universal.

DE CIENCIA FICCIÓN

*En lista o inventario alguno nunca estuvo la invención de Cronos,
oficialmente nunca existió..*

*La invención de Cronos.
Guillermo del Toro.*

Cuando entramos en el reino de lo imaginario, cuando las aspiraciones, los deseos y sus negativos, los temores y terrores, llevan y modelan la imagen para ordenar según su lógica los sueños, mitos, religiones, creencias, literaturas y concretamente todas las ficciones se está dentro del cine. Por ello, mitos y creencias, sueños y ficciones son el brote de la visión mágica del mundo, porque ponen en acción la práctica encantadora y espontánea del espíritu que sueña.

Si tomamos en cuenta que el cine objetivo y el cine de ficción se oponen y se conjuntan. La imagen es reflejo estricto de la realidad, pues su objetividad está en contradicción con la extravagancia imaginaria. Pero, al mismo tiempo, ese reflejo es un facsímil. La imagen está ya embebida de potencias subjetivas que van a desplazarla, deformarla, proyectarla en la fantasía y el sueño. Así, lo imaginario embruja la imagen porque ésta es bruja en potencia, y de ahí que proliferen sobre la imagen como su cáncer natural, pues va a cristalizar y desplegar las necesidades humanas, pero siempre en imágenes, ya que lo imaginario es el lugar común de la imagen, la imaginación y lo que comúnmente llamamos ciencia ficción.

... a pesar de estos antecedentes, el término ciencia ficción sigue siendo un tanto bastardo, pues no pocas confusiones suscita que su fórmula esté

tanto bastardo, pues no pocas confusiones suscita que su fórmula esté compuesta de dos sustantivos separados o no por un gran guión.¹⁸⁴

Así, a diferencia de la fantasía sobrenatural y del cuento folklórico, que también provoca extrañamiento, pero con la condición de arrancarnos del mundo en que vivimos y proyectamos en otro en donde no tienen vigencia sus leyes, la ciencia ficción apunta a una cognición, un conocimiento reflejo y una parábola sobre nuestro propio mundo, observado desde una perspectiva extraña. Por ello, la ciencia ficción es un término difícil de asimilar, pues para algunos

... Cuando la ciencia ficción parte de un tema específicamente científico utiliza los datos de la ciencia y a la vez los “crea” [...] una de las características de la ciencia ficción cuando no ha tomado ideas científicas ha sido siempre la de explorar nuevos campos en las fronteras de la investigación [...] pues la idea de que la ciencia ficción está ligada a la noción de futuro se aboca exclusivamente a su anticipación que podía ser válida en aquellos tiempos y sigue siendo la opinión del hombre de la calle, quien se empeña en llamar futurista al arte no figurativo.¹⁸⁵

Para otros autores como Jean Gattégno en *La ciencia ficción* no existe ninguna definición satisfactoria para el término y las que se encuentran tropiezan con una dificultad cuando menos: la ciencia ficción existe esencialmente en la literatura, pero no en forma exclusiva, pues se elaboran películas de ciencia ficción desprovistas a menudo de cualquier relación con las mismas obras literarias que pertenecen al género.

Los creadores de la ciencia ficción se beneficiaron con el efecto del darwinismo y del concepto de evolución: las sociedades y el hombre mismo están llamados a cambiar y es natural intentar prever el sentido de esa evolución [...] pero no sólo las estructuras cambian, se osifican, fortalecen y descomponen en ocasiones. También la moral evoluciona y la ciencia ficción constituye en muchos aspectos un intento de liberación

¹⁸⁴ Capanna, Pablo, *El mundo de la ciencia ficción*. Edit. Letra Buena, Argentina, 1992, pág. 10.

¹⁸⁵ *Ibidem*.

muy espectacular en un campo aún sometido a numerosos tabúes.¹⁸⁶

Otros críticos cinematográficos como Isaac Frías y Ricardo Bedoya han tomado el término y lo han aplicado al cine proponiendo una caracterología de “lo fantástico” ateniéndose a rasgos como:

- 1) son relatos en los que existe una intrusión de lo anormal, lo extraño, lo perturbador, lo desconocido, en el ámbito cotidiano, conocido, normal [...]
- 2) Dicha intrusión implica una ruptura de las leyes naturales [...]
- 3) Lo fantástico se desplaza en un eje bipolar entre lo real/imaginario, posible/imposible, natural/sobrenatural, diurno/nocturno, normal/anormal, bien/mal.¹⁸⁷

Sin embargo podemos afirmar que siempre ha sido la imaginación la provocadora de las más grandes aventuras científicas, ya que la imaginación se convierte en realidad y la realidad ha seguido estimulando la imaginación. Esto seguramente es lo que ha dado como resultado a la ciencia ficción, pues,

Desde la antigüedad hasta el presente, la ficción científica se desarrolló paralelamente a los avances científicos, a los inventos y descubrimientos y entró decididamente a la expresión cinematográfica. Es en este periodo, en que la ciencia ficción adquirió mayor relevancia desarrollándose a partir de entonces con una marcada intensidad. Ese periodo coincide con el surgimiento y apogeo del cine vigente durante una pequeña parte del siglo XIX y el renaciente siglo XX.¹⁸⁸

Así es como surge el cine de ciencia ficción, pues se pasa del espectador a la imagen, del alma interior a lo fantástico exterior, ya que el universo del cine tiene genética y estructuralmente algo de magia, y no es la magia, tiene algo de la afectividad y tampoco es subjetividad, pues “... Música [...] Sueño [...] Ficción [...] Universo fluido [...] Reciprocidad micro-macroscópica [...]

¹⁸⁶ Gattégno, Jean, *La ciencia ficción*, Edit. Fondo de Cultura Económica, México, 1985, pág. 44.

¹⁸⁷ Frías, Isaac y Ricardo Bedoya, “Los fantasmas de Norteamérica” en *Hablemos de cine*, no. 71, julio-agosto 1990, pág. 56.

¹⁸⁸ Miranda, Alvaro, *La poética del espacio. Estudios críticos sobre ciencia ficción*, Edit. Editores Asociados, Uruguay, 1994, pág. 123.

Términos todos ellos que se ajustan un poco al cine de ciencia ficción, pero ninguno completamente".¹⁸⁹

De aquí se puede afirmar que la denominación de ciencia ficción en el cine abarca un mundo amplio y rico cuyo núcleo es la fantasía que se expande teniendo como elementos particulares: lo maravilloso, lo extraordinario, lo sobrenatural y lo inexplicable, quienes convergen en un determinado momento para conformar su base.

... en el árbol de lo fantástico las ramas se entremezclan: la ciencia ficción recibe aportes temáticos, estilísticos, estructurales, comparte climas, ambientes, historias, secuencias con la narrativa policial, el relato gótico, la narración de terror, el "cuento" de hadas, el mito y la leyenda [existen sin embargo] ciertos elementos distintivos, por ejemplo, en la narración de horror el ente amenazador no posee necesariamente explicación científica, su procedencia se instala en lo sobrenatural (demonios, vampiros, fantasmas, espíritus del más allá) pasan a segundo término cuando en el cine surgen el miedo y la angustia.¹⁹⁰

La obra de ciencia ficción se conforma así como una pila radiactiva de proyecciones-identificaciones. Es el producto, objetivado (en situaciones, sucesos, personajes, actores), cosificado (en una obra de arte) de los sueños y de la subjetividad de sus autores. De aquí que se le denomine proyección de proyecciones, cristalización de identificaciones y que se presente con todos los caracteres alienados y concretizados de la magia, pues la ficción como su nombre lo indica, no es la realidad o más bien es una realidad ficticia, y no es otra que la irrealidad imaginaria, de aquí que se afirme que la capa imaginaria puede ser delgada, translúcida, apenas un pretexto sobre la imagen objetiva, pero puede también, inversamente envolverla con una ganga fantástica, ya que a tantos tipos de ficción corresponden otros tantos grados de irrealidad y de realidad.

Así, cada tipo de ficción puede definirse según la libertad y virulencia de las proyecciones-identificaciones imaginarias con respecto a lo real, es decir, a fin de cuentas, según su sistema

¹⁸⁹ Morin, Edgar, *El cine...*, pág. 99.

¹⁹⁰ Miranda, Álvaro, *op. cit.*, pág. 60.

complejo de credibilidad y de participaciones.

Dicho de otro modo, necesidades afectivas y necesidades racionales se unen arquitectónicamente para construir complejos de ficción. Esas necesidades están diversamente determinadas según las épocas de la vida, de la sociedad, de las clases sociales, etcétera. Al mismo tiempo, las tendencias dominantes de la ficción nos parecen como otras tantas líneas de fuerza culturales, por ello, pasamos insensiblemente al plano antropológico, al plano histórico y sociológico.

... ciencia-ficción es una palabra maletín. Designa un intento de conjugar la ciencia y la ficción. La ciencia y la ficción se diferencian en la forma teorematizada para la ciencia y problemática para la ficción; en el contenido, pues la ficción trata con la cualidad inmediata (vívida) y la ciencia con la cualidad mediata (pensada, reducida a un sistema de referencias)...¹⁹¹

De esta forma, lo fantástico sólo puede pasar con armas y bagajes al seno de la fantasía bajo el encubrimiento justificador del sueño, de la alucinación, de la locura, de lo cómico. La fantasía es pues la ficción preponderante del cine y constituye un verdadero complejo de lo real y de lo imaginario,

... una especie de proteína del alma en la que las necesidades afectivas y racionales han encontrado un cierto equilibrio molecular. Este complejo es mantenido por la adhesión masiva de los espectadores e inversamente por las deserciones masivas cuando se rompe el equilibrio. Todo ataque a su realismo, al igual que, inversamente, todo exceso de realidad; uno suspendiendo la adhesión racional, otro deseando la participación afectiva, se descalifican a sí mismos: las reticencias, las molestias, las protestas, el desafecto, hacen estadísticamente de dique a un verdadero impulso tanto del documental de largometraje como del filme fantástico.¹⁹²

Quizá sea por ello que el cine de ciencia ficción plantea casi siempre la existencia de otros mundos o de un posible futuro en la Tierra, y puede resumirse en una situación básica: narra lo

¹⁹¹ Ibañez, Jesús, *Por una sociología de la vida cotidiana*, Edit. Siglo XXI, España, 1991, pág. 261.

¹⁹² Miranda, Álvaro, *op. cit.*, pág. 195.

que ocurre cuando lo normal es amenazado por lo anormal, que puede ser cualquier cosa: monstruos, demonios, vampiros, zombies, asesinos, psicópatas, animales reales o imaginarios.

De aquí que si el cine se compara con frecuencia con el sueño, hay una palabra con la que la ciencia ficción se complementa plenamente: el horror, que es el equivalente a la pesadilla. Sociológicamente es interesante comprobar cómo los miedos colectivos de una sociedad se reflejan en el cine, por ello no es casual que el género florezca en momentos de crisis social o económica.

La búsqueda de lo imaginario entre una arquetipología que se sirva resueltamente en la perspectiva histórica y que interesa sobre todo a la conformidad de las grandes creaciones imaginarias con algunos grandes modelos intemporales y una sicocrítica o una crítica de inspiración psicoanalítica cuyo objetivo esencial es identificar los procesos inconscientes.¹⁹³

Pero ¿qué podríamos decir acerca de los públicos que han sostenido con su gusto el género de la ciencia ficción? La humanidad siempre se ha inquietado por lo que existe más allá de su mundo inmediato y más allá de la muerte, lo cual ha permitido la creación de un cúmulo de proyecciones síquicas tendientes a crear fantasías de acuerdo al mundo interior del individuo.

De aquí que este mecanismo síquico permita al individuo concebir las cosas de acuerdo a como su mundo interior las quiere ver. La ilusión, por lo tanto, juega un papel importante al desplazar el cumplimiento de un deseo psíquico al mundo de la fantasía. La ilusión, para Erich Fromm es “una creencia motivada por la exigencia del cumplimiento de un deseo”.¹⁹⁴

Por esta razón, cuando se hace una película alusiva a la muerte y corresponde a las ilusiones de los públicos, entonces tiene un gran éxito. En cambio cuando las películas no corresponden a las exigencias del cumplimiento del deseo, obviamente la ilusión no es creíble, por lo cual fracasa. Consiguientemente la gente acepta representaciones del “más allá de la muerte” y de las galaxias cuando corresponden a las proyecciones síquicas de los públicos; cuando creen que así

¹⁹³ Milner, Max, *La fantasmagoría*, Edit. Fondo de Cultura Económica, México, 1990, pág. 7.

¹⁹⁴ Fromm, Erich, *El miedo a la libertad*, Edit. Paidós, México, 1984, pág. 59.

es o debe ser ese mundo, desconocido, irreal. O bien inaccesible a los individuos.

En México este género tiene una infinidad de representantes, claro que con un toque cien por ciento mexicano, que nos hablan de la inmortalidad, de monstruos, de seres de otros mundos, de animales extraños, de dioses, de seres míticos y se puede afirmar que el cine de ciencia ficción en la cinematografía nacional se inicia con el cine sonoro y se desarrollará, quizá desde esos años treinta hasta los setenta con películas de todo tipo, que van desde *La llorona* (1933) de Ramón Peón, *El fantasma del convento* (1934) de Fernando de Fuentes, *El misterio del rostro pálido* (1935) de Juan Bustillo Oro, *La posada sangrienta* (1941) de Fernando A. Rivero, *Calaveras del terror* (1943) de Fernando Méndez, *La momia azteca* (1957) de Rafael Portillo, *El vampiro* (1957) de Fernando Méndez, *El castillo de los monstruos* (1957) de Julián Soler, *La casa de los espantos* (1961) de Alfredo B. Crevenna, *La cámara del terror* (1968) de Jack Hill y José Luis Ibañez, hasta *El baúl* (1972) de Enrique Escalona, entre muchísimas otras, las cuales son sólo una muestra de la infinidad de filmes realizados sobre una misma temática observada desde distintos puntos de vista (de los seres creados para ello), así como de los géneros melodramáticos utilizados en su estructura formal que van desde el cómico hasta la tragedia.

Sin embargo el cine de ciencia ficción tendió a caer en los años ochenta y sobre todo en los noventa, en la explotación rudimentaria y pobre de los efectos terroríficos elementales con cintas como *Macabra, la mano del diablo* (1980) de Alfredo Zacarías, *El misterio de la cripta embrujada* (1981) de Cayetano Real, *Las amantes del señor de la noche* (1983) de Isela Vega, *Hermelinda linda* (1983) de Julio Aldama, *La mansión del terror* (1987) de Ramón Obón, *Ladrones de tumbas* (1989) de Rubén Galindo y *Expedición al infierno* (1990) de José Luis Urquieta, entre otras.

A pesar de ello, este cine de ciencia ficción en paralelismo con el cine de horror y terror es en el México de los noventa una gran veta de oro que se ha explotado con dos películas de calidad que han pretendido un regreso a ese cine de ciencia ficción en toda la expresión del género, ya que uno de sus elementos es el componente básico: el miedo.

... el miedo forma parte de nuestra vida. Si no pasásemos miedo de vez en

cuando, puede que no fuésemos capaces de catar el dulce sabor de la felicidad. Hay más: reconozcamos que muchas veces nos gustaría causar miedo.¹⁹⁵

La primera de ellas realizada por la iniciativa privada: *Sobrenatural* (1996) es ópera prima de Daniel Gruener producida por Televisine, y la segunda realizada por la industria estatal (IMCINE), quien durante el decenio de 1990 (1990-1997) realizó sólo una ópera prima con esta temática: *La invención de Cronos* (1992) de Guillermo del Toro. De ambas se puede afirmar que el tema de ciencia ficción está presente y se manifiesta con propuestas innovadoras en donde el terror, el suspenso y el temor a lo desconocido son los ingredientes esenciales.

Sin embargo nos dedicaremos únicamente a *La invención de Cronos*, por ser la ópera prima realizada por IMCINE, además de que de ella se puede decir mucho, ya que es una aproximación deslumbrante a la visión del cineasta más vanguardista y original de ese momento, en cuya cinta fragmenta la realidad a su manera y enseña su personal sentido de la modernidad.

El director es considerado por muchos como uno de los jóvenes cineastas más prometedores en México, con perspectivas internacionales, ya que tiene una vasta experiencia en casi todas las áreas del quehacer cinematográfico. Del Toro estudió guionismo con Jaime Humberto Hermosillo, así como efectos especiales y maquillaje avanzado con Dick Smith. Tuvo a su cargo la Dirección de producción de cine de la Universidad de Guadalajara y en 1985 fundó Necropia S.A. de C.V., compañía especializada en producción de cine, efectos especiales, animación y maquillaje especial.

Guillermo del Toro dentro de su experiencia cinematográfica como director dirigió dos cortometrajes *Doña Lupe* (1985) y *Geometría* (1987), así como los videos *Con todo para llevar* (1989), *Caminos de ayer* (1990), e *Invasión* (1990).

Sin embargo 1992 sería el año clave para darse a conocer en la industria cinematográfica con su ópera prima *La invención de Cronos*, la cual ha obtenido una gran cantidad de reconocimientos como el Premio de la crítica en el *Festival Internacional de Cine de Cannes*,

¹⁹⁵ Garcia Fernández, Emilio, et al., *Gula histórica del cine 1895-1996*, Edit. Film Ideal, España, 1997, pág. 286.

Francia, 1993; el Premio al mejor guión (Guillermo del Toro) en el *Festival de Cine Fantástico de Sitges*, España, 1993; el Premio al mejor actor (Federico Luppi) en el *Festival de Cine Fantástico de Sitges*, España, 1993; el Premio especial del jurado en el *Festival Internacional de Cine de Amiens*, Francia, 1993; el Premio ópera prima en el *Festival Internacional de Puerto Rico*, 1993; y los Premios ópera prima y mejor cartel en el *Festival Internacional de Nuevo Cine Latinoamericano* realizado en La Habana, Cuba en 1993; así como el Gran premio al mejor actor (Federico Luppi) y Premio del público en el *Festival Internacional Cinema de Oporto*, Portugal en 1994, y finalmente el Premio especial del jurado en el *Festival de Cine Fantástico y de Ciencia Ficción de Bruselas*, Bélgica en 1994.

La película nos narra una historia que es por mucho una auténtica obra de ciencia ficción. La invención de Cronos es un objeto extraordinario, construido en el año de 1536 por un alquimista que busca un mecanismo que le conceda la vida eterna. El estuche, una filigrana grabada en oro de 24 kilates, combina la forma de un huevo de Fabergé y un reloj de antaño. El interior alberga una compleja estructura de engranes, tubos capilares, el cristal más fino y un ser vivo, una especie de ácaro.

El alquimista al crear esta maquinaria, fue escribiendo un detallado diario de la invención en el que describía una serie de reglas precisas y muy estrictas que descubrían su uso.

Ese diario llegó, siglos después, a manos de un próspero industrial europeo que se obsesionó con la idea de la inmortalidad, pero el artefacto, por alguna jugada del destino, apareció en un bazar de cosas antiguas en la ciudad de México.

Hay que observar que lo fantástico ha sido la primera, decisiva y gran ola de lo imaginario, a través de la cual se narra esta historia en la que lo fantástico va a refluir, a reducirse a un género. Pero este reflujo abandona en la orilla las técnicas del cine y se aliará con un depósito imaginario: la ficción.

Así, una voz en *off* nos narra la primera parte de esta historia-leyenda:

En 1536, huyendo de la Santa Inquisición, el alquimista Roberto Fulcanelli llegó a Veracruz, México, y fue llamado relojero del Virrey

Mendoza, pero él se dedicó a la invención de Cronos, aquel ingenio mecánico que representaba la llave de la vida eterna. Cuatrocientos años más tarde, una noche de 1937 en la bóveda de un edificio encontraron a un hombre pálido, “suo tempore” fueron sus últimas palabras, estaba atravesado por una estaca en el corazón, era el alquimista. Las autoridades localizaron la residencia donde vivía, lo que encontraron no fue revelado públicamente (un cadáver colgado de cabeza desangrándose), después de una breve investigación los contenidos y la mansión fueron rematados. En lista o inventario alguno nunca estuvo la invención de Cronos, oficialmente nunca existió.¹⁹⁶

A raíz de esta narración la acción se desata en la época actual en un bazar de la ciudad de México en donde entra un hombre a revisar esculturas en bulto de santos, lo atiende el dueño del mismo, Jesús Gris (que como su apellido lo indica es un hombre apocado, cansado, viejo) quien atiende su negocio junto con su pequeña nieta Aurora, la cual tiene problemas de comunicación, pues es una niña autista.

Aquel hombre se va sin comprar nada, sin embargo de la escultura que revisó (una representación de San Miguel Arcángel), comienzan a salir cucarachas y Aurora que se encuentra dibujando cerca de ella, las ve y las mata, don Jesús al percatarse de lo que sucede examina la escultura y se da cuenta de que está hueca, la abre y dentro encuentra el invento del alquimista Fulcanelli, una pieza de oro con forma de escarabajo.

Fuera del bazar, el hombre que inspeccionó las esculturas le hace una llamada a Angel, sobrino del señor De la Guardia, el industrial europeo, para avisarle que encontró lo que por años han buscado. Angel le avisa a su tío de la llamada de aquel hombre, pero para entrar a sus habitaciones debe pasar por varios mecanismos de asepsia, utilizando guantes, cubrebocas, etcétera. En la habitación sólo una pecera y decenas de esculturas de San Miguel Arcángel colgadas y cubiertas de plástico, conforman los aposentos del rico europeo, quien posee el diario del inventor de *Cronos*, por lo que se ha obsesionado con adquirir el artefacto para ser inmortal.

Mientras en el bazar, Jesús saca la figura dorada con forma de escarabajo y se percata de que en la parte de arriba tiene una especie de reloj, así que le da cuerda, al concluir el tiempo, del

¹⁹⁶ Narración de inicio de la película *La invención de Cronos*.

objeto salen cuatro extremidades de cada lado que se sujetan a la mano de Jesús, después una especie de aguijón se prepara y lastima la mano, como un animal que pica, mete el aguijón y recoge sus extremidades, Aurora no habla, pero se espanta al ver la sangre en la mano de su abuelo.

Esa misma noche, Jesús experimenta las consecuencias de su audacia, se levanta a beber agua y se termina casi una jarra, al ver carne en el refrigerador se le queda mirando fijamente, mientras que la herida le empieza a dar comezón, calor, y le falta el aire, en su desesperación se abre nuevamente la lesión y se rasca exasperadamente, después saca la caja en donde guarda el escarabajo. Aurora que escucha el ruido se dirige abajo, está cerca la Navidad, pues las luces del árbol se prenden y apagan. Jesús nuevamente se ha puesto el escarabajo en la mano mientras reza, al mismo tiempo que se muestra el mecanismo interior dentro de la máquina, una serie de engranes que la hacen funcionar, cual si fuera un reloj, y en el centro alimentándose de la sangre se encuentra un escarabajo vivo.

Al día siguiente y como si toda la magia fuera posible, Jesús Gris es un hombre diez años más joven y su esposa Mercedes se da cuenta del cambio, *la invención de Cronos* empieza a dar sus primeros frutos, sin embargo Jesús al llegar a su bazar se da cuenta que ha sido saqueado y en el piso encuentra una tarjeta: "Empresas De la Guardia. Angel De la Guardia. Abrimos toda la noche". Don Jesús va a la dirección señalada llevando una caja consigo, Angel lo conduce con su tío.

El empresario emocionado le cuenta que hace cuarenta años encontró un manuscrito del alquimista Fulcanelli del siglo XVI en donde se describe un mecanismo particular con reglas precisas de cómo debe usarse el invento, pues en él se encuentra atrapado un insecto que funciona como filtro viviente, "pues los insectos son las criaturas favoritas de Dios, ya que el asunto de la resurrección no es ajeno a las hormigas, arañas u otros insectos que viven cientos de años en piedras esperando que alguien los libere".¹⁹⁷

El señor De la Guardia le explica a Jesús que él está a punto de morir ya que la mitad de su

¹⁹⁷ Diálogo de la película *La invención de Cronos*.

cuerpo le ha sido extirpado y le muestra botellas en una vitrina, así que necesita el invento para ser eterno, pero Jesús se niega a entregárselo y De la Guardia se percata de que usó la invención, lo insulta y lo corre. Jesús toma su caja y se va, pero antes le advierte que él tiene el invento. Jesús llega a su casa y busca el escarabajo (pues no se lo había llevado) y no lo encuentra, piensa que Aurora lo tomó y la busca en un viejo desván en lo alto de su casa, ahí hay un arcaico y enorme baúl en donde la niña se esconde.

Al día siguiente se festeja el año nuevo y Jesús se mete al baño y se pone el escarabajo en el corazón, su esposa lo llama y él se apresura, se ve el mecanismo interior del invento y Jesús le agradece el bien que le hace, se percata que la herida que le causa el piquete de aquel objeto se cierra de inmediato y deja una especie de viscosidad.

En la fiesta se viven los últimos minutos del año cuando un hombre de la mesa contigua se levanta rápidamente y se cubre la nariz que sangra, al verlo Jesús se levanta de inmediato y lo sigue hasta el baño en donde el hombre se lava la cara, le comenta a Jesús que con el calor siempre le sucede. Jesús al quedarse solo ve la sangre en el lavabo y la comienza a juntar con los dedos, pero sale otro hombre del sanitario y la limpia, mientras comenta que hay gente muy sucia, sin embargo aún quedan algunas gotas de sangre en el piso, Jesús huele la sangre y la saborea, en ese momento llega un hombre y lo patea, es Angel que por encargo de su tío lo secuestra y lo lanza en su auto a un desfiladero, dándolo por muerto.

Así, es velado y preparado para su funeral, pero cuando va a ser cremado resucita y vaga por las calles llegando hasta un basurero, busca con que alimentarse, al caminar se clava un vidrio en el pie y se lo saca, después con el vidrio se corta los hilos con que cocieron su boca, en uno de los botes encuentra una manta y se cubre, después ve un periódico y lee la esquela de su muerte: "Jesús Gris. No es que haya muerto es que partió antes".¹⁹⁸

Telefonea a su esposa, pero ésta cree que es una broma, sin embargo Aurora se percata de la llamada y cuando Jesús llega a su casa, ella lo atiende y lo esconde en el desván. Al día siguiente al salir el sol Jesús comienza a quemarse con los rayos que se filtran por los orificios del desván,

¹⁹⁸ *Ibidem.*

Aurora lo encierra en el baúl y se pasa las horas jugando ahí. Jesús decide escribirle a Mercedes para explicarle que de alguna manera y por alguna razón está vivo, le deja la carta y se despide de Aurora, porque dice debe arreglar algo.

Jesús se presenta ante el señor De la Guardia, quien le pide a Jesús compartir la eternidad, pero éste no confía en él y decide no darle el invento. Jesús saca el invento de *Cronos* y De la Guardia comienza a golpearlo y trata de clavarle una daga en el corazón; cuando está a punto de matarlo, Aurora que lo ha seguido golpea a De la Guardia en la cabeza y Jesús la toma de la mano para que se vayan, pero al ver el gran charco de sangre, Jesús se regresa y empieza a extraérsela del cuello, mientras la niña lo observa.

Después son perseguidos por Angel y ambos luchan en una azotea por el invento, sin embargo pierden el equilibrio y caen al vacío, así yacen tirados por mucho tiempo. Aurora saca el escarabajo, se lo pone a su abuelo y echa a andar el mecanismo, Jesús revive lleno de sangre y con todo el cuerpo con manchas blancas, pues la piel se le cae y le brota nueva epidermis, la niña sangra de la mano y por primera vez le habla al abuelo ofreciéndole su sangre, el viejo le quita el escarabajo y lo rompe con una piedra. Tiempo después, Jesús reposa en su cama con la piel marchita y sin ninguna iluminación, Aurora llega a verlo y a abrazarlo, también Mercedes está ahí, está cerca de él y poco a poco la habitación se llena de luz.

Se ha dicho mucho que el cine de horror y de ciencia ficción son al parecer válvulas de escape a las neurosis creadas por el mundo circundante, represivo y depresivo, y quizá *Cronos* sea una muestra palpable de ello, pues recuérdese que en el año de su realización (1992) México aún sufría de un Salinato que lo hundía cada vez más en el hambre, falta de servicios, deterioro ambiental, caída salarial, inflación, falta de vivienda y un sinnúmero de problemas más, por lo que quizá con una cinta como ésta el público se olvidó por algunos minutos de su realidad, siendo parte de otra.

Asimismo cabe señalar que en la película se dan elementos que están en contra del realismo y a favor de la distorsión del mundo circundante, pues en su esencia se encuentra la posición subjetiva ante los fenómenos sociales y las raíces de la ciencia ficción y su evolución misma. De

aquí que ese mundo subjetivo no sea más que el mundo de las interpretaciones psíquicas traspuestas al mundo real.

Los fundadores de la ciencia ficción no habían avizorado una evolución radical de la especie humana, al menos en el nivel biológico con el nuevo Adán para que se expresara claramente la creencia en la aparición de los hombres nuevos, destinados a sustituir una especie.¹⁹⁹

Quizá sea por ello que *La invención de Cronos* es un cuento gótico sobre la búsqueda de la inmortalidad a través de una fantástica máquina en donde sus personajes se mueven en estados anímicos por senderos fantasiosos e ilusorios, determinados por aspectos muy importantes en la conducta, y también por ello, posiblemente, la niña Aurora sea autista y no hable a pesar de su nombre, que cabría conceptualizar como la luz en la vida del anciano Jesús, que por apellido lleva el Gris y en su figura también, pues es un hombre apocado, introvertido, cansado de seguir una existencia que siente inútil, incluso cerca de su mujer que se manifiesta lozana, joven y que por oficio da clases de tango.

Asimismo el joven Angel en contraposición a lo que su nombre indica es sinónimo de maldad, ambición, juventud y venganza en contra de su tío y del mundo entero, mientras que el viejo señor De la Guardia, tan vetusto como un ángel vela un diario que le dará la inmortalidad tantas veces añorada.

La perspectiva frente a la muerte cambia sin duda en forma casi total. Subsiste el deseo de inmortalidad, que a veces se hace realidad, en particular mediante las mutaciones para beneficio de una elite o de toda la humanidad. No obstante surgen procedimientos que transforman la concepción misma de la muerte tal como la había establecido el cristianismo. La eutanasia, apenas se impugna, la incineración es frecuente; la hibernación representa la siguiente etapa del progreso, que habrá de anunciar el descubrimiento de la inmortalidad [...] El carácter de objeto del cuerpo, y en particular del cadáver, se acentúa más que en el pasado, mientras que la necrofagia y el vampirismo se convierten en

¹⁹⁹ Rebetez, René. *La ciencia ficción. Breve antología del género*. Edit. SEP/Cuadernos de lectura popular, México, 1976, pág. 60.

comercio de los órganos y utilización científica de los restos.²⁰⁰

Por ello, son fuente de inspiración la atipicidad de sus personajes que proyectados fuera de su contexto social inician una crítica caída, o que integrados a él inician un ascenso que, sabemos de antemano, conduce al fracaso. De allí que la verdad última y el sentido de lo que se ve en pantalla corresponde hacerlo al espectador.

La película en general fue bien recibida por la crítica cinematográfica, ya que incluso fue nominada al Oscar como mejor película extranjera. Susana López Aranda en la revista *Dicine* opinaba sobre ella :

... el fantástico cuento que *Cronos* nos narra, aborda y retrabaja desde una perspectiva diferente los principios más caros del género que alrededor del mito vampírico ha construido el cine [...] la película está hecha desde el corazón de la cinefilia [...] Homenaje, cita, evocación, *Cronos* va más allá de la mera recopilación memoriosa de momentos privilegiados del género, para a fin de cuentas, renovar y revitalizar el mito...²⁰¹

Asimismo Celina Márquez afirmaba sobre la cinta:

La invención de Cronos nos muestra la clara metáfora del tiempo y su dialéctica universal. Vida y muerte danzando en macabro ritual cuyos eslabones el hombre no puede romper [...] se recupera la tradición del cine de suspenso o terror en nuestro país lo cual habla de otras perspectivas y nuevos horizontes en los que se abren otras tantas opciones para directores, guionistas, actores, y sobre todo, para el ávido público...²⁰²

También el crítico Paco Ignacio Taibo I opinó sobre ella en su columna *Esquina Baja* en el diario *El Universal*:

... yo veo esta película como una bella realidad que entraña una

²⁰⁰ Gattégno, Jean, *op. cit.*, pág. 70.

²⁰¹ *Ibidem*.

²⁰² Márquez, Celina, "La invención de Cronos y el otro horizonte del nuevo cine mexicano", *Punto y aparte*, Jalapa, Veracruz, 12 de agosto de 1993, pág. 15

importantísima promesa [...] El éxito de *Cronos* en Europa, en donde ganó un premio prestigioso, inicia el comienzo de una carrera. *Cronos* es una obra que denuncia al creador que estamos necesitando...²⁰³

Otro aspecto interesante en esta cinta de Guillermo del Toro es la religión, pues *La invención de Cronos* puede ser vista como una máquina maligna que engendra el mal, porque ha sido creada para ello, y desde el inicio de la narración, la religión está presente con un inventor que huye de la Santa Inquisición para llevar a cabo un invento que le dará la inmortalidad, la mayor afrenta a Dios, pues sólo él ostenta este privilegio, por lo que el castigo será el vampirismo, tener que asesinar a otro ser humano para alimentarse de su sangre y también por ello, como todo buen vampiro en el cine y en la leyenda, sólo se podrá morir atravesado por una estaca en el corazón.

Asimismo en *La invención de Cronos* subyace la anécdota central y la moraleja de los filmes del "Síndrome Frankenstein" en donde el hombre crea un ser o un individuo que contraviene todas las normas morales, religiosas, científicas, éticas, etcétera y que acaba por destruir a su creador o poseedor, ya que

Mito genial (y no es referencia al desempleo aspista) surgido de los más profundos anhelos y de los más recónditos temores del ser humano, el vampiro es la encarnación perfecta, ideal, del miedo a la muerte y del supremo deseo -desafío a las leyes de Dios y de la naturaleza- de vida eterna [...] Para sobrevivir a la muerte -el vampiro es el no vivo- como maldición eterna, deberá alimentarse de la vida de sus antiguos semejantes. Condenado pues a consumir la sangre -líquido vital- de sus víctimas, el vampiro estará encadenado a la soledad por toda la eternidad [...] Criatura moldeada a imagen y semejanza de su creador, el vampiro desde siempre ha ejercido una fascinación implacable sobre la imaginación humana. Convocado en innumerables manifestaciones expresivas, presente en oficios y artes, el ancestral y fantástico sujeto se naturalizó en el cine, encontrando paradójicamente en el nuevo arte su mejor aliado...²⁰⁴

²⁰³ Taibo, Paco Ignacio I, "Sobre *Cronos*", *El Universal*, 23 de junio de 1993, pág. 1.

²⁰⁴ López Aranda, Susana, "La invención de *Cronos*", *Dicine*, no. 51, mayo de 1993, pág. 13.

Finalmente la cinta se resuelve como toda película de ciencia ficción en donde se despierta el temor a lo desconocido y es mejor conformarse con lo que tenemos y vemos, y terminar con la invención fantástica y maravillosa que dará la eternidad, el sueño acariciado por muchos, pues al combatirlo y arrojarlo al más allá se podrá vivir en paz y mejor, aunque esto sólo suceda en la pantalla, pues los creadores,

... son seres superiores a los que aísla su propia superioridad. De este modo se encuentran en comunión con los genios de antaño. Compañía de los genios, pero también soledad de los genios, porque el mutante incomprendido por definición, es obligado a esconderse o a esconder su diferencia, lo que lo lleva a una existencia solitaria o vive en ghettos. El héroe romántico reaparece siempre en el mutante, aún cuando todo el grupo se convierta en héroe.²⁰⁵

De aquí que quizá la moraleja de *La invención de Cronos* sea vivir la vida intensamente mientras se tenga, pues la inmortalidad tiene un precio y éste es demasiado alto, y tan elevado es el monto que se tiene que cubrir para ser eterno que en la actualidad la perennidad seguirá siendo la panacea soñada, la búsqueda repetida y una ficción largamente añorada, a la que sólo será posible asir y sentir a través de la máquina de los sueños: el cine.

Cronos es algo más que un homenaje a buena parte de la mejor historia del cine de terror con una consciente reivindicación del artesanado a la manera de Hammer contra el derroche tecnológico y poco imaginativo del horrorfilm americano de hoy.²⁰⁶

Pudiera ser por ello que la ciencia ficción concebida como el arte de crear lo imaginario y lo fantástico se convierte en uno de los géneros más incansables en su andar por el cine, creando y recreando realidades inimaginables, seres que parecerían arrancados de sueños, artefactos mágicos y míticos, por lo que su único límite es la imaginación humana.

²⁰⁵ Gattégno, Jean, *op. cit.*, pág. 70.

²⁰⁶ Anónimo, "Elogios en España para la película *Cronos*", *Novedades*, 16 de noviembre de 1993, pág. 26.

CINE DENTRO DEL CINE

Aquí muere un luchador, pero nace una leyenda...

*La leyenda de una máscara.
José Buil.*

La realidad de la ficción se impone a la realidad misma gracias a las armas de la espectacularidad y a la magia del arte cinematográfico que nació como una extraña evidencia de lo cotidiano, pues el primer misterio del cine reside en esta evidencia. “Lo asombroso es que no nos asombra. La evidencia nos saca los ojos en el sentido literal de la frase: nos ciega”.²⁰⁷

1895 es un año tumultuoso y agitado en la historia del mundo que se transforma con violentas sacudidas en el recodo del siglo. Se habla mucho del progreso en los círculos intelectuales, y también en los que no lo son. El progreso es una palabra que resume muchas cosas y que sirve para explicarlo todo. Desde los neumáticos que por primera vez se emplean en la carrera París-Burdeos-París, hasta la construcción del canal de Kiel y los misteriosos rayos X, que acaba de descubrir Roentgen en la Universidad de Wurzburg.

Algunos maldicen a la civilización maquinista que está mudando la faz del globo y aseguran que es obra del mismísimo diablo; otros alaban el progreso, la máquina de vapor y la electricidad, que son los símbolos de la era industrial, de la nueva civilización de las máquinas, que crece y se multiplica.

²⁰⁷ Morin, Edgar, *El cine...*, pág. 9.

Y de este formidable empuje de la civilización maquinista nació en Lyon, precisamente, la máquina de imprimir la vida como la llamara Marcel L'Herbier y a partir de ella se creará un mundo fabuloso de mitos y de sueños.

En sus inicios el cine tenía como novedad que el prodigio no consistía en lanzarse hacia el más allá, donde sólo habitaban los muertos, los ángeles y los dioses, sino en reflejar la realidad de la Tierra. El ojo objetivo captaba la vida para reproducirla e imprimirla, este ojo de laboratorio, desnudo de todo fantasma, se había podido perfeccionar por responder a una necesidad de laboratorio: la descomposición del movimiento.

De aquí que el tiempo de génesis del cine pueda ser considerado como una época de aprendizaje en la que se elaboran un lenguaje y los medios predestinados al parecer, a constituir el séptimo arte. Nadie se asombra de que el cine desde su nacimiento, se haya apartado radicalmente de sus fines aparentemente técnicos o científicos para ser aprehendido por el espectáculo. Y la palabra aprehendido es justa: el cine hubiera podido realizar inmensas posibilidades prácticas. Pero el impulso del cine atrofió estos desarrollos que hubieran parecido naturales.

Sin embargo, teóricos, universitarios y sabios recurren a las mismas palabras y a la misma doble referencia: la afectividad y la magia para calificar al cine. En el universo filmico hay una especie de maravilla atmosférica casi congénita, dice Etienne Souriau. Elie Feure evoca al cine como una música que nos llega por medio del ojo. Para León Moussinac y Henri Wallon, el cine aporta al mundo un sentimiento, una fe, la vuelta hacia las afinidades ancestrales de la sensibilidad.²⁰⁸

Por ello el cine refleja la realidad, pero es también algo que se comunica con el sueño. Esto es lo que nos aseguran todos los testimonios: ellos constituyen el cine mismo, que no es nada sin sus espectadores, ya que el cine no es la realidad porque así se diga. Si su irrealidad es ilusión, es evidente que esta ilusión es al menos su realidad. Pero al mismo tiempo sabemos que el objetivo está despojado de subjetividad y que ningún fantasma va a turbar la mirada que fija el nivel de lo real, de aquí que el cine haya tomado su impulso más allá de la realidad.

²⁰⁸ *Ibidem.*, pág. 14.

Por todo esto se puede afirmar que Lumière contenía en estado de potencia y energía latente, lo que debía transfigurarlo en "gran payaso" según la expresión de Georges Cohen-Séat. Si es verdad que hay algo maravilloso y anímico en el cine, esta maravilla y esta alma estaban encerradas en los cromosomas del cinematógrafo que fue en primer lugar parte de la ciencia, nada más que de la ciencia, pero después fue precisa la imaginación grandiosa del hombre, pues los grandes inventos han nacido del mundo de las manías, de los hobbies. No surgen de la gran empresa desarrollada, sino del laboratorio del iluminado solitario o del taller del hombre de múltiples oficios.

Por ello, si bien el cine es un invento internacional, fue en la Francia artesanal donde hubo mayor número de hallazgos de carácter cinematográfico. El nacimiento del cine nos llevaría fácilmente a los problemas de una sociología comparativa de la invención, pero aquí queremos subrayar este punto: inventores, soñadores y hombres de múltiples oficios pertenecen a la misma familia y navegan en las mismas aguas en que surge el genio.

Y también consiguientemente la técnica y el sueño están ligados en su nacimiento, pues no se puede colocar al cine en ningún momento de su génesis ni de su desarrollo solamente en el campo del sueño o en el de la ciencia, ya que durante todo el siglo XIX, sabios y prestidigitadores indagaron y perfeccionaron un invento que se estaba haciendo y, en cada una de estas idas y venidas, se le añadieron nuevas perfecciones. Consecuentemente la incertidumbre aumenta al intentar adentrarnos en sus orígenes y nos preguntamos ¿ciencia óptica? ¿sombras mágicas?, y la respuesta es que el invento del cine resulta de una larga serie de trabajos científicos y del gusto que ha tenido siempre el hombre por los espectáculos de sombra y de luz.

Pero aquí cabe inquirir ¿de dónde proviene, pues, el cine? Su nacimiento lleva todos los caracteres del enigma, y cualquiera que se interrogue sobre él se extravía en el camino, abandona la búsqueda, según A. Valentín. A decir verdad, el enigma se plantea principalmente por la incertidumbre de una corriente zigzagueante entre el juego y la investigación, el espectáculo y el laboratorio, la descomposición y la reproducción del movimiento, por el nudo gordiano de ciencia

y sueño, de ilusión y realidad donde se prepara el nuevo invento.²⁰⁹

Por lo tanto, la inaudita admiración suscitada por las vistas Lumière no nació solamente del descubrimiento del mundo desconocido, afirma justamente Sadoul, sino de la visión del mundo conocido, no sólo del pintoresco, sino del cotidiano. Lumière, al contrario de Edison, cuyos primeros filmes mostraban escenas de *music-hall* o combates de boxeo, tuvo la intuición genial de filmar y proyectar como espectáculo lo que no es espectáculo: la vida prosaica, los transeúntes dirigiéndose a sus ocupaciones. Había comprendido que una primera curiosidad se dirigía al reflejo de la realidad y así la gente se maravillaba mirando su casa, su rostro y el ambiente de su vida familiar.

La salida de una fábrica, el tren entrando a una estación, cosas vistas centenares de veces, conocidas y sin valor, atrajeron a las primeras multitudes. Es decir, que lo que las atrajo no fue la salida de una fábrica ni un tren entrando a una estación sino una imagen del tren y una imagen de la salida de una fábrica. La gente no se apretujaba en el Salón Indien por lo real, sino por la imagen de lo real. Así, Lumière, había sentido y explotado el encanto de la imagen cinematográfica.

Por ello, en sus primeros balbuceos y con aquellas bandas primitivas, el cine demostraba ya sus extraordinarias posibilidades de reproducción realista. Aventajando en fidelidad a la crónica escrita, al pincel del artista o a la narración oral, la cámara tomavistas se revelaba como el más fiel e imparcial narrador y testigo de lo que acontecía ante su objetivo. Su veracidad nacía de la prosaica deshumanización de la máquina, pues el inocente repertorio de los primeros filmes tenía un inestimable valor intrínseco como documento de una época, de sus gentes, de sus gustos, de sus modas, de sus trajes, de sus trabajos y de sus máquinas.

También por ello, más adelante, escenas anodinas, momentos familiares fijados por el cine-
ojo de Dziga Vertov pueden verse exaltados a un paroxismo de existencia, sublimados, transfigurados o revelar en ellos la belleza secreta, la belleza ideal de los movimientos y de los ritos de cada día.

²⁰⁹ *Ibid.*, pág. 18.

De aquí que las películas se convirtieren ante todo y sobre todo en testimonios. Serán crónicas y reflejo de la sociedad y de la época en que nacen, con sus costumbres, sus aspiraciones, sus mitos y sus problemas, aunque traten de velarlos y ocultarlos, convirtiéndose por ello mismo en documentos significativos del escamoteo de una realidad ingrata y de un intento de sustitución por otra más deseable.

Y de nuevo viene esta vez aplicada a la más fiel de las imágenes la palabra magia, rodeada del cortejo de palabras sin consistencia que estallan y se evaporan en cuanto se intenta manipularlas. No es que no quieran decir nada; es que no pueden decir nada. Expresan el deseo impotente de expresar lo inexpresable. Son la contraseña de lo inefable y por lo tanto, debemos tratar estas palabras con sospecha debido a su terquedad en insistir sobre su nada.

Y es aquí donde el cine con su esencia mágica crea y recrea realidades y nos permite un acercamiento luminoso a presencias ocultas, pues la imagen real se va convirtiendo en recuerdo. La magia está allí en germen, en la medida en que la imagen es presencia y se carga de una cualidad latente de tiempo reencontrado. Pero esta magia se halla en estado naciente, al mismo tiempo que con frecuencia, en estado decadente, porque está envuelta, disgregada, detenida en el mismo lugar por una conciencia lúdica. Está interiorizada en sentimiento. En esta zona intermedia, tan importante en nuestras civilizaciones evolucionadas, la antigua magia se reduce incesantemente en el sentimiento o en la estética, y por lo tanto el sentimiento nuevo, en su joven impetuosidad tiende a alienarse en magia, pero sin llegar completamente a ella.

... los aventureros, los entusiastas, los inventores se confabulan para llevar adelante la cinematografía; el mundo está en pie de asombro y todo se experimenta al entrar en el nuevo siglo [...] El cine en un primer momento era un ojo observador que nos presentaba miles de lugares a los que no teníamos acceso; después el cine pasó a contarnos historias, y finalmente, el cine nos ofreció la posibilidad de reverenciar, admirar y aplaudir a seres que de alguna forma mantenemos encadenados a nuestras decisiones...²¹⁰

²¹⁰ Taibo, Paco Ignacio I, *Los asombrosos itinerarios del cine*, Edil. Universidad Autónoma de Puebla, México, 1987, pág. 111.

Asimismo la cinematografía en este andar por los caminos de la magia se topa con las estrellas y da a luz al *star system* como un triple medio de garantizar mercados, gratificar y controlar los talentos y manejar los públicos masivos. El sistema de estrellas representa uno de los mitos modernos más efectivos y resplandecientes, destinados a conformar el carácter social, pues junto con los mitos políticos, el mito de las estrellas cubre el horizonte cultural del hombre masificado de la segunda mitad del siglo XX.

Por supuesto que los mitos no se limitan a los aspectos fantásticos y extravagantes de sus formas, pues esconden y representan realidades concretas, ya que enviadas al inconsciente del sujeto, aquellas reproducen e imponen al inconsciente de éste, hasta hacerlo vivirlas. Malinowski, en este sentido, señala que el mito tal como existe en una comunidad no es simplemente una historia contada, sino una realidad vivida. No es una fábula vana, sino una fuerza activa. Los mitos son modelos de las instituciones sociales existentes.²¹¹

Complementariamente Jung señala que la mentalidad primitiva no inventa mitos, los experimenta: realidades psicológicas como expresión de los arquetipos o imágenes primordiales del inconsciente colectivo.

Consignientemente, como cualquier mito del pasado, el sistema de estrellas no da explicaciones, regala descripciones y hace propuestas. Explica irreflexivamente el sentido de la vida en la sociedad de masas; describe e idealiza detalladamente las circunstancias y comportamiento de la existencia cotidiana hasta hacer pasar lo real inmediato y retocado como racional, y finalmente, propone a la población los modelos del poder. De tal manera que su tarea va a consistir en institucionalizar los comportamientos cotidianos a través de su fórmula cardinal: presentar en un primer plano un estereotipo y reproducirlo el mayor número de veces posible.

De aquí que se diga que el cine ha creado una corriente que fija su atención en el mundo mítico o fantasioso de las películas, a la luz de las formas que adquiere el inconsciente en la medida en que el espectador acepta los acontecimientos dentro de la película, pero que de ninguna manera corresponden a la realidad social. Aquí podríamos hacer énfasis en la explicación

²¹¹ Malinowski, Bronislaw, *Magia, ciencia y religión*, Edit. Planeta, México, 1981, pág. 57.

psicoanalítica de las películas míticas. Lo fantástico no sería más que la sustitución y satisfacción de un deseo reprimido y proyectado, pues aceptamos la fantasía, ya que la represión encontrada en nuestra vida cotidiana es arrojada al inconsciente, el cual demanda alguna forma de satisfacción ilusoria.

Por ello el cine se interrelaciona con el poder y actúa a su lado en algunas de sus tareas: definir y reinventar la realidad, calificar lo bueno y lo malo, aconsejar lo deseable o lo desechable, así como crear mitos sobre el ser social e individual, y una vez interiorizados en la población consumidora, seguirlos, adorarlos, defenderlos, e incluso reproducirlos, pues el sistema de estrellas es precisamente una de las formas de reinventar la realidad y proyectarla a los públicos.

Sin embargo estos mitos tienen mucho que ver con el momento actual que se vive, pues el surgimiento de la mitología se da según Lyotard, cuando la historia se resquebraja moviéndose en un terreno que se diluye y se vuelve movedizo, orientándose bajo el precepto de la “fabulación del mundo”, a raíz de la cual

... emerge la creación de mitos que nacen como consecuencia de la crisis del historicismo que tiene su mejor vertiente en el “irracionalismo moderado”, el cual se refiere básicamente al conjunto de actitudes culturales que consideran al saber mítico en cuanto esencialmente narrativo.²¹²

Así, el reencuentro con el mito es el punto de llegada de la modernidad y el sitio de partida para la posmodernidad. Y es en este momento en que el cine se vuelve hacia su pasado y rescata los grandes mitos, temas, personajes, situaciones y los revive en un intento de hacerlos modernos en una época de posmodernidad. El cine comienza así a vivir de sus propios recuerdos, cine del cine, leyenda, *remakes*, versiones de películas pasadas que dan la vuelta al mundo y se vuelven quimera.

En México, el fenómeno del cine dentro del cine no ha sido un hecho novedoso y bien se

²¹² Lyotard, Francois, La posmodernidad explicada a los niños, Edit. Gedisa, Barcelona, 1987, pág. 23.

podría decir que durante la Época de Oro y en los años subsecuentes del cine mexicano se rescataron valores, personajes, temas, estereotipos, estrellas y los grandes mitos de los inicios del sonoro. Así se rescató a la *Santa* (prostituta)(1931, Antonio Moreno) y se le hizo pecar constantemente en filmes como *Ave sin nido* (1943, Chano Urueta), *La bien pagada* (1947, Alberto Gout), *La perversa* (1953, Chano Urueta), *La mujer que se vendió* (1954, Agustín Delgado) y *La diosa impura* (1963, Armando Bojórquez), entre muchísimas más.

También una y otra vez se realizaron películas teniendo como héroe al caporal de la hacienda rebosante con el buen patrón al estilo *Allá en el rancho grande* (1936, Fernando de Fuentes), en filmes como *Allá en el trópico* (1940, Fernando de Fuentes), *Los hijos del amapolo* (1960, Gilberto Martínez Solares), *Ojos tapatíos* (1960, Gilberto Martínez Solares), *El norteño* (1962) Manuel Muñoz, *El hijo pródigo* (1968, Servando González) y *Los hombres no lloran* (1971, Raúl de Anda), entre otras.

Así como personajes como *María Candelaria* (1943, Emilio Fernández) que se convertían en leyenda retomando historias legendarias como la de *Janitzio* (1934, Carlos Navarro) y que después retomarían sus leyendas del mismo cine como en *Escándalo de estrellas* (1944, Ismael Rodríguez) o *Mañana serán hombres* (1960, Alejandro Galindo).

Asimismo, bien se podría decir que la herencia del cine mexicano en lo que lleva de existencia es el cine mismo, un cine que se alimenta y nutre de referencias filmicas nacionales e internacionales que le dan vida a la superstición y a la quimera de historias pasadas que de pronto se vuelven tan cotidianas como la vida misma y lo que sucede día con día.

Así, en el decenio de los ochenta y sobre todo en los noventa esta temática cobra una importancia relevante a nivel internacional, pues es el cine en el cine y cine de la nostalgia como lo comprendieron cineastas como Peter Bogdanovich, Woody Allen o Brian de Palma en cintas como *La última película*, *La rosa púrpura del Cairo* o *Doble de cuerpo* (respectivamente) e incluso la encontramos en cinematografías menos cercanas, como la italiana con Giuseppe Tornatore y su *Cinema Paradiso*; la alemana con Wim Wenders y su *En el curso del tiempo*, entre muchas otras en donde se teoriza, ironiza o se parodia sobre como el cine ha visto el cine.

Así, el cine nacional arriba al decenio de los noventa en donde como muestras palpables de este regreso del cine al cine encontramos dos óperas primas en las que el cine se convierte en metáfora de sí mismo. Cine del cine, veladora en el altar o ritual.

En estas películas las fracturas de realidad son parte decisiva del propio discurso con reconstrucciones ambiguas y originales, pues tratar de explicar lo inexplicable deja de ser aburrida tarea y se convierte en el juego que anima la motivación oscura de hablar de sí mismo, de anhelos, de pérdidas. De la misma forma, este juego puede estar cargado de ornamentación, de horror al vacío, pero puede también ser la muestra de una austeridad sencilla y honesta, sin recargamientos. Porque esto pasa cuando el cine se filma a sí mismo en *La leyenda de una máscara* (1990) de José Buil y *Mi querido Tom Mix* (1991) de Carlos García Agraz.

La primera de ellas, *La leyenda de una máscara* (1990) fue realizada por José Buil Ríos, quien nació en Celaya, Guanajuato, en 1953, estudió medicina sin concluir sus estudios y después algunos años de periodismo trabajando en críticas cinematográficas en diarios como *El Nacional*, *la Revista de la Universidad* y *Su otro yo*.

En 1977 ingresó al Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) donde realizó varios cortometrajes a manera de ejercicios *Mis amigos desempleados* (1977), *Apuntes para otras cosas* (1978) y *Endre en la ciudad* (1979).

Antes de egresar del CCC filma su película de tesis, el medimetraje *Adiós, adiós, idolo mio* (1981), parodia sobre los mitos de la lucha libre y su relación con la cultura popular. Además es coautor, junto con Gerardo Pardo y José Agustín del guión *Ahí viene la plaga*, editado en 1985 por Joaquín Mortiz; de aquí que se pueda afirmar que Buil es integrante de una generación marcada por la mitología del cine mexicano y un exponente de la cinematografía mexicana en los inicios del decenio de los noventa.

Su ópera prima en la industria cinematográfica (IMCINE), *La leyenda de una máscara*, es una obra muy interesante en aspectos como el tratamiento del tema de la lucha libre en México, al revivir al cine de luchadores con sus estilos particulares y las innovaciones como la utilización de cómics en movimiento y sobre todo el predominante papel del luchador como el súper-héroe

mexicano.

... Si bien las raíces de los superhéroes pueden encontrarse en todas las mitologías, es con la cultura de masas que éstos personajes singulares alcanzan el lugar destacado que hoy ocupan en la literatura popular, la historieta y el cine. De características más o menos similares a los de cualquier mortal, los superhéroes tienen, sin embargo, atributos que los diferencian y los hacen dignos de admiración e imitación.²¹³

Quizá por un personaje como el enmascarado, con esta tradición del superhéroe, *La leyenda de una máscara* se constituye como una cinta que se puede enunciar como cine dentro del cine, pues contiene intrínsecamente toda una temática de mitología y magia, de creación de estrellas, de resurrección de héroes anónimos populares y de un deporte tan conocido como lo es la lucha libre.

Si recordamos, el cine de luchadores fue un género dominante en el ámbito popular durante más de un cuarto de siglo, el de mayor inventiva cándida, el de mayor indignancia expresiva, pues tenía raíces bien fincadas en los seriales estadounidenses de los treinta y en la robusta historieta mexicana de los cincuenta, ambos poblados por superhéroes, de aquí que el cine de luchadores (enmascarados o no) se iniciaran en una triple vertiente: real melodramática con cintas como *La bestia magnífica* (1952) de Chano Urueta y *Huracán Ramírez* (1952) de Joselito Rodríguez; una inclinación autoparódica como *El luchador fenómeno* (1952) de Fernando Cortés y una vertiente de aventuras a modo de serial con filmes como *El enmascarado de plata* (1952) de Cardona, pues

... mucho más cerca del arte (un arte quizás primitivo, como el circo) que del deporte, la lucha libre tiene su principal atractivo en la técnica y en la calidad con que se llega a un resultado previamente establecido, en cuyo camino se deja un enorme lugar a la improvisación. Aunque la afirmación pueda parecer exagerada, la lucha libre tiene un lado claramente coreográfico [...] [Por ello] desde su nacimiento, el cine de luchadores fue un género muerto -a pesar de su éxito- y el único recurso de productores y directores fue repetir una y otra vez, el mismo esquema, acumulando más y más peripecias primero, y más y más luchadores después, tratando de

²¹³ Carro, Nelson, *El cine de luchadores*, Edit. Filmoteca de la UNAM, México, 1984, pág. 11.

disimular la falta de calidad con la agobiante cantidad.²¹⁴

Por consiguiente, el cine de luchadores fue un género muy prolífico en México teniendo auge principalmente en los años sesenta y setenta en donde luchadores como Santo El enmascarado de Plata, Blue Demon, Mil Máscaras, Huracán Ramírez y Neutrón realizaron de cinco a cien películas, muchas de ellas en episodios o series. Sólo cabe mencionar cintas como *Santo en el hotel de la muerte* (1961, Federico Curiel), *Santo en el misterio de la perla negra* (1974, Fernando Orozco), *Santo en el Museo de cera* (1963, Alfonso Corona Blake), *Santo en el tesoro de Drácula* (1968, René Cardona), *Santo en la casa de las brujas* (1964, José Díaz Morales), *Santo en la venganza de la momia* (1970, René Cardona), *Santo frente a la muerte* (1969, Fernando Orozco), *Santo vs. el cerebro del mal* (1958, Joselito Rodríguez), *Santo vs. el espectro* (1963, René Cardona), *Blue Demon vs. los cerebros infernales* (1966, Chano Urueta), *Blue Demon vs. las diabólicas* (1996, Chano Urueta), *Blue Demon vs. el poder satánico* (1964, Chano Urueta), *El misterio de Huracán Ramírez* (1962, Joselito Rodríguez), *La venganza de Huracán Ramírez* (1967, Joselito Rodríguez), *Huracán Ramírez y la monjita negra* (1972, Joselito Rodríguez), *Neutrón el enmascarado negro* (1960, Federico Curiel) y *Neutrón vs. el doctor Caronte* (1960, Federico Curiel), para darse cuenta de la infinidad de luchas que se protagonizaron en la pantalla en contra de los más inverosímiles malhechores(as).

Y fue también por el cine que la lucha libre se popularizó tanto, pues incluso las mujeres entraron a este rudo ámbito realizando películas como *Las luchadoras contra el médico asesino* (1962, René Cardona), *Las luchadoras contra la momia* (1964, René Cardona), *Las lobas del ring* (1964, René Cardona) y *Las mujeres pantera* (1996, René Cardona), entre otras.

Sin embargo y de repente lo(a)s luchadores(as) dejaron de venderse, empezó la decadencia de esta temática hasta que se extinguió a finales de los setenta, y no fue hasta los años noventa con filmes como el de Buil que empieza el tiempo de la añoranza, de la mistificación indesligable de la desmitificación. Es dentro de esta corriente de películas que se realizaron en el decenio

²¹⁴ *Ibidem.*, pág. 45.

cintas como *La llave mortal* (1990) de Francisco Guerrero y *Octagón y Atlantis, la revancha* (1991) de Pérez Gavilán.

[Su decadencia la podemos achacar a que] fue siempre un género parásito -del melodrama, de la comedia, del horror y la ciencia ficción- que en ningún momento buscó la autonomía, al contrario, en la mezcla, en el pastiche, en el anacronismo se encuentra parte de su fuerza. Nunca trató de tomarse en serio: se puede afirmar, casi sin riesgo a equivocarse, que la lucha libre no pasó de ser un vehículo, en ningún momento se transformó en el tema de la película.²¹⁵

En *La leyenda de una máscara*, que ha sido llamado un filme autoparódico, se cuenta la historia del Angel Enmascarado (popular luchador y protagonista de locas aventuras en historietas y películas mexicanas) quien al morir es investigado por Olmo Robles, opaco reportero de una publicación deportiva, quien recibe la encomienda de averiguar cuál fue la verdadera personalidad del héroe, que siempre estuvo oculto tras la máscara.

En su búsqueda impulsada por el alcohol, Robles recoge los testimonios de personajes clave en la vida del Angel (sus esposas, su argumentista y editor, el productor de sus películas) y descubre que el legendario enmascarado defendió con gran celo su doble identidad, aunque una oscura intriga, perpetrada por sus apasionados socios, ensombrece la verdad.

La película comienza con una narración en *off* que nos da a conocer que somos parte de un serial (que bien podría ser de radio, televisión o historieta) en donde una voz anuncia:

... Romance, suspenso, este es un argumento barato, una historia sin reparo para chicos y grandes. La noche en que murió el Angel Enmascarado, episodio 27, marzo del año en curso.²¹⁶

En una habitación yace el cadáver del luchador, que es velado al día siguiente custodiado por los principales luchadores del momento, la gente grita y llora en recuerdo del popular

²¹⁵ *Idem.*, pág. 46.

²¹⁶ Narración en *off* con que inicia *La leyenda de una máscara*.

hombre. Un reportero da las noticias para la televisión, comenta la celebración, los fanáticos que lo acompañaron y dice una frase que encierra en sí misma el mito del héroe: “vivió como murió, con la máscara y las botas puestas”,²¹⁷ en su sepulcro hacen guardia en su honor el Demonio Rojo y el Santo, los luchadores cargan el féretro hasta la cripta acompañados de mariachis y de su público.

Mientras las noticias nos hacen conocer que este luchador fue diecinueve veces campeón del mundo y nunca fue desenmascarado, de aquí que emerja la frase: “muere un luchador pero nace la leyenda”²¹⁸ y con ella el mito, el héroe, el dios que tiene muy poco de mortal y que se convierte en ídolo, estrella creada por los medios de comunicación, pero sobre todo un personaje del cine que nos hace entrar en el cine.

Con la muerte del Angel Enmascarado, el director de la revista *Costalazos* regaña a su reportero Olmo Robles por su trabajo mediocre, el cual no es más que una repetición de lo que se ha dicho sobre las películas, luchas, campeonatos y entrevistas con quien fuera el luchador más famoso de todos los tiempos, sin saber quién era el hombre que se escondía tras la máscara, por lo que el reportero se da a la tarea de investigar más al hombre dejando de lado al mito (y quizá sea por ello que no es a la estrella a quien se investiga y en quien se finca la historia, sino en el hombre, mortal, común y corriente que vive una vida envuelta en el miedo por ser él mismo y ser aceptado) por lo que decide investigar a su segunda mujer, Lina Roma, y al señor J. J. Luna, autor de las historietas sobre el luchador, pues la idea del reportero es investigar a quienes lo vieron sin la máscara.

Así, a través de *flash backs* nos vamos interiorizando en cómo nace un mito, cómo se crea una estrella y el por qué un deportista como el luchador decide no mostrar la cara, pues gracias a la máscara tiene una doble personalidad, además de que su careta es dorada, convirtiéndolo en unos segundos en el Angel Enmascarado, lo que le da la posibilidad de estar más seguro de sí mismo, pues tiene una personalidad que nadie más conoce. Así es como se crea al dios, nace el

²¹⁷ Diálogo de la película *La leyenda de una máscara*.

²¹⁸ *Ibidem*.

superhéroe de chicos y grandes haciendo jurar a su entrenador que nunca revelará su identidad.

Incluso el periodista recuerda haber entrevistado hace muchos años al luchador y le hace una pregunta en la que trata de rescatar al hombre del mito, pero le responde la estrella: “¿qué cosas hace sin máscara? -y el luchador le regala su licencia enmascarado y le responde- he sido reconocido así por la ley y mientras que Batman es ficción yo soy de verdad”.²¹⁹

Así, Robles, entre recuerdos que implican grabaciones de películas como la de *El Angel Enmascarado contra el vampiro*, y entrevistas con personas que lo conocieron llega a la Editorial de J. J. Luna, quien hace famoso al luchador a través de sus revistas de aventuras. En una de sus borracheras, Robles, mientras revisa el material y recuerda lo mucho que le gustaban los cómics de niño, éstos cobran vida y el Angel Enmascarado se enfrenta a un duende, a las mujeres vampiro y a unas calaveras, los dibujos se vivifican contando las tantas veces contadas aventuras del héroe.

Asimismo, al entrevistar al señor Luna, éste le pregunta si en realidad el Angel ha fallecido porque los héroes no mueren, pues son ficción. Olmo lo cuestiona acerca de sus problemas con el luchador y Luna responde que tuvo muchos con el ídolo, de quien nunca conoció su rostro ni su nombre, pues no le importaba el hombre sino el superhéroe.

De este modo a través de un *flash back* Luna platica con el Angel en el ring y le ofrece que entre ambos den vida a la creación de un mito, pues Luna encuentra en el muchacho varias cualidades, triunfos noche tras noche, gente que lo sigue y lo aplaude, “nadie tenía habilidades como las tuyas por lo que aquella noche decidí visitarlo en su vestidor”,²²⁰ se hicieron amigos, en esa época “México era un país que entraba a la era atómica y el Angel irradiaba juventud en el firmamento deportivo”,²²¹ incluso el cronista Angel Fernández hizo la presentación de la historieta por radio, “... El Angel Enmascarado una revista neutrónica...” y después en el número 50 de su aniversario se regalaron diez suscripciones gratuitas a los dibujos del Angel Enmascarado sin máscara, en esta presentación el luchador afirmaba que “la máscara de oro significa la justicia y el

²¹⁹ *Ibid.*

²²⁰ *Id.*

²²¹ *Id.*

bien".²²²

Luna le narra a Olmo a través de recuerdos que el Angel nunca se quitó la máscara e incluso Emilia, su primera mujer no lo conoció sin ella, pues en el nacimiento de su hijo, el enmascarado se presenta para conocer al pequeño, quien también usa una máscara para continuar la estirpe, de aquí que Emilia nunca entendió al personaje con el que se había casado, pues las fotos de ella con su esposo, en la boda, fiestas, viajes, siempre fueron con la máscara puesta.

Después el reportero, por azares del destino tiene acceso a una cinta realizada por Anibal Quijano, el productor de películas del Angel, quien antes de morir deja un video en el que da a conocer muchos aspectos de la vida del luchador y un gran misterio. El productor narra como se hizo ese primer cine de luchadores (al que ahora se recrea),

... yo creía que al público mexicano sólo le gustaban las películas de charros, por lo que el Angel modernizó al cine mexicano, aunque nunca se dio cuenta y precisamente a mí se me ocurrió convertirlo en agente secreto, el James Bond mexicano, con quien llegue a hacer hasta doce filmes al año, se hacían largas filas para verlo, hasta que conoció a Lina Roma, y entonces le pasó lo que a John Lennon con Yoko Ono, empezó a quererla en sus películas y ni Luna, ni yo estábamos dispuestos a hacerla estrella; al no quererla apoyar, el Angel dio por terminado el contrato y la sociedad con los dos.²²³

Y aquí se devela el secreto, Luna tuvo una idea, él se creía el autor del Angel Enmascarado y junto con Quijano planeó la creación de un doble del luchador y trabajaron en él. En una sala de operaciones y de la misma forma que a Frankenstein le dieran vida en el cine, crean un hombre con sus mismas facciones y al despertar le ponen una máscara del Angel, así levantan palancas en tableros de luces y aquel hombre despierta, se incorpora, y nace el Angel Enmascarado, la réplica perfecta. Ahora ya tenían su propio enmascarado para hacer historietas, películas y presentarlo a nivel nacional e internacional. Luna se había obsesionado con el Angel, su cerebro estaba poseído por el delirio.

²²² *Id.*

²²³ *Ib.*

Hasta aquí Olmo se da cuenta de que no sabe si quien está muerto es el Angel o su doble, algo que sólo sucede en el cine, pues el doble es imagen espectro del hombre. Esta imagen es proyectada, alienada, objetivada hasta tal punto que se manifiesta como ser o espectro autónomo, extraño, dotado de una realidad absoluta. Esta realidad absoluta es al mismo tiempo una suprarrealidad absoluta: el doble concentra, como si en él se hubieran realizado, todas las necesidades del individuo, y en primer lugar su necesidad más locamente subjetiva: la inmortalidad.

De aquí que de la misma forma que sucede en el cine, el doble sea efectivamente esta imagen fundamental del hombre, anterior a la conciencia íntima de sí mismo, reconocida en el reflejo o la sombra, proyectada en el sueño, en la alucinación y en la representación pintada o escuálida, fetichizada y magnificada en las creencias, en la supervivencia, los cultos y las religiones, por lo que el doble es efectivamente universal en la humanidad antigua.

Tal vez por ello, sea el único gran mito universal y al mismo tiempo un mito experimental, pues su presencia, su existencia no ofrecen duda; se le ve en el reflejo, en la sombra, en los sueños; se le siente y adivina en el viento y en la naturaleza, pues todos vivimos acompañados de nuestro doble. No tanto copia conforme, y más aún que un *alter ego*, un otro yo.

En el filme, Olmo descubre que vive un Angel Enmascarado, pero al no conocer la verdadera identidad del hombre se da cuenta que la estrella y el mito viven, aunque el hombre ya había muerto desde el nacimiento de la estrella. Incluso la segunda esposa del luchador, Lina Roma, es secuestrada por el Angel (falso o verdadero) aunque si mito y héroe para todo el pueblo, la cual en su afán por conocer la verdad y descubrir al hombre tras la máscara lo asesina sin saber a quien ha matado. Olmo decide contar su verdad y después de huir de su propia muerte, va a dar al único lugar y con él único ser que le puede dar una respuesta: la tumba del Angel Enmascarado, sin embargo al encontrarlo ahí, ebrio, lo acusan de violar tumbas.

La cinta culmina con una voz en *off* que anticipa:

El Angel vivo o muerto, es acaso una perversión de J. Luna, no se pierdan

el último episodio de esta electrizante serie.²²⁴

Por consiguiente, como afirma Edgar Morin en *El cine o el hombre imaginario*, una vez destruida la carne y acabada la descomposición, el doble se libera definitivamente para

... convertirse en espectro, *ghost*, espíritu. Detentor, pues, de la amortalidad, posee un poder tan grandioso que, al cambiar la muerte, se convierte en dios. Los muertos son ya dioses y los dioses surgen de los muertos, es decir, de nuestro doble, es decir, de nuestra sombra, es decir, en última instancia, de la proyección de la individualidad humana en una imagen que se le ha hecho exterior.²²⁵

Justamente, la vida del Angel Enmascarado es la de un hombre que antes de proyectar en él sus terrores, ha fijado sobre el doble todas las ambiciones de su vida y la ambición fundamental de su muerte: la inmortalidad. Ha puesto en él más que su fuerza, todas las potencias de su ser, lo mejor y lo peor que no ha podido realizar. El doble es su imagen, a la vez exacta y radiante de un aura que le aventaja, su mito. Recíprocamente, la presencia originaria y original de su identidad es el signo primero, irrecusable, de la afirmación de su individualidad, el bosquejo fantástico de la construcción del hombre por el hombre.

Asimismo otro tipo de experiencia autocinematográfica que vive el Angel Enmascarado en este filme es el de la estrella. Esta tiene dos vidas: la de sus películas y la suya propia. La primera tiende a dominar o a posesionarse de la otra, pues las estrellas en su vida cotidiana están como condenadas a imitar su vida de cine dedicada al amor, a los dramas, a las fiestas, a los juegos y a las aventuras. Sus contratos los obligan a imitar a sus personajes en la pantalla, como si éstos fueran los auténticos. Las estrellas se sienten entonces reducidas al estado de espectros que engañan el aburrimiento con fiestas y diversiones, mientras que la cámara absorbe su verdadera sustancia humana: de ahí el tedio.

Hay que considerar igualmente el complejo de proyección-identificación que implica esa

²²⁴ *Id.*

²²⁵ Morin, Edgar, *El cine...*, pág. 35.

transferencia, pues el complejo de proyección-identificación-transferencia que nos da el cine dentro del cine domina todos los fenómenos psicológicos llamados subjetivos, es decir, que traicionan o deforman la realidad objetiva de las cosas, o bien se sitúan deliberadamente fuera de esta realidad.

De la misma forma domina el complejo de los fenómenos mágicos: el doble, la analogía, la metamorfosis. Dicho de otro modo, el estado subjetivo y la cosa mágica son dos momentos de la proyección-identificación. Uno es el momento naciente, difuminado, vaporoso, inefable. El otro es el momento en que la identificación se toma literalmente, sustancializada, en que la proyección alienada, perdida, fijada, fetichizada, se hace cosa: se cree verdaderamente en los dobles, en los espíritus, en los dioses, en el hechizo, en la posesión, en la metamorfosis.

Así, en *La leyenda de una máscara* podemos afirmar que se da un poco de ensueño, de imaginación, de anticipación que bastan a veces para que la emocionante imagen cinematográfica quede exaltada hasta las dimensiones míticas del universo de los dobles y de la muerte, y con este filme consideramos el cine futuro imaginado por las ficciones de la anticipación, en él se ve dibujarse el mito último de la cinematografía, que es al mismo tiempo su mito primero y quizá es por ello que para volvernos de golpe a una realidad, el final de la película rece: *Nota*: Todos los personajes y hechos son ficticios, cualquier parecido con la verdad es una mera coincidencia.

La crítica cinematográfica se dividió con respecto a la película, pues para algunos fue un esfuerzo loable, mientras que para otros, no fue sino una cinta ínfima de luchadores sin lucha libre. Ejemplo de ello fue lo aparecido en la revista *Nuevo Cine Mexicano*, editada por *Clio*, en donde se podía leer en un apartado denominado "Ni máscara ni cabellera" lo siguiente:

El Estado creyó que al revivir el extinto cine de luchas obtendría los recursos económicos de que carecía. El luchador Mil Máscaras produjo su antileyenda *La última llave* (1990) de Francisco Guerrero. El Estado también huyó, asediado por la quiebra de sus corporaciones cinematográficas, herido de muerte desde la administración Lopezportillista fue sepultado en la Salinista; sus distribuidoras se desmembraron; la gran exhibidora, Compañía Operadora de Teatros S.A. (COTSA) fue puesta en venta y el IMCINE recibía lo mínimo para producir, lo que hizo de cada cineasta un buscador de milagros

económicos. La cinta estatal emblemática fue *La leyenda de una máscara* (José Buil, 1990) esperado y decepcionante debut del autor de *Adiós, adiós, idolo mio* (1981) mediometrage escolar en el que se intelectualizaba la decadencia del Santo, el Enmascarado de Plata. Transferida la propuesta al largometraje fue una autoparodia, una película de luchadores sin luchas; un producto que pretendía ser cómic en movimiento, aunque confirmaba su condición de churro de Santo sin Santo.²²⁶

Pero para otros *La leyenda de una máscara* resultó un ejercicio cinematográfico con grandes e interesantes aportes al cine mexicano.

La leyenda de una máscara, cuyo guión aprobado por el Banco de guiones de Sogem tuvo la fortuna de ser filmado -más del 95 por ciento se empolvan en sus bodegas- es una reflexión y afortunado intento de parodia del cine de luchadores, desmitificando sin solemnidad a los héroes de tan mentada cultura popular [...] es un divertido rescate de tradiciones populares tan arraigadas como la lucha libre, la historieta y el cine del género, y además un afortunado recorrido nocturno por la ciudad de México, emparentando su película con lo mejor del cine negro mexicano, aprovechando a su vez los recursos expresivos del cómic [...] Lejos de ser un filme revelador sobre el ambiente de la lucha libre al estilo de la torpe *La verdad de la lucha* (1988), *La leyenda de una máscara* es un filme que se disfruta sobre todo por su espontaneidad...²²⁷

Moisés Viñas en su columna *Cine mexicano* de *Excélsior* afirmaba sobre la cinta:

El Ángel enmascarado es un personaje ficticio, pero en él se suman las figuras de los luchadores convertidos en estrellas de cine y en mitos populares [...] Buil ha creado este personaje para evocar la historia de todos ellos, pero sin referirse a ninguno en particular. Esta argucia que en principio no era más que un subterfugio para librarse de problemas por el nombre y la caracterización de un personaje registrado como propiedad particular, se convirtió en un recurso que permite desplazarse libremente entre los datos de una realidad fácilmente identificada a la más pura fantasía, lo que es un acierto para recrear el mundo mítico de los héroes de la lucha libre.²²⁸

²²⁶ García, Gustavo y José Felipe Coria, *op. cit.*, pág. 72.

²²⁷ Aviña, Rafael, "*La leyenda de una máscara*", *Uno más Uno*, 21 de junio de 1991, pág. 25.

²²⁸ Viñas, Moisés, "*La leyenda de una máscara*. Humor del bueno... ¡y es real!", *Excélsior*, 5 de febrero de 1991, pág. 43.

Se puede concluir que aunque el cine mexicano de luchadores ha producido más de un centenar de películas, casi ninguno de sus trabajos escapa al acartonamiento de situaciones y personajes, a una visión ingenua pero solemne del mundo de la lucha, y lo más grave, a una realización plagada de los peores lugares comunes y el total desconocimiento de la narración. Sin embargo, en *La leyenda de una máscara* encontramos el cine dentro del cine como un homenaje a ese personaje enmascarado que seguirá siendo el héroe en el cine mexicano.

... el cine de luchadores perpetuó figuras insustituibles en la fantasía general, propuso un heroísmo autóctono que rivalizara con el de fuera y que consciente de sus fronteras lavó y ensució al muerto con tal de ejercer su poder evasivo en las flaquezas del espectador.²²⁹

La otra ópera prima que se ha considerado dentro de esta temática es *Mi querido Tom Mix* (1990) de Carlos García Agraz que ha obtenido varios premios, entre ellos en el *Festival de Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana*, Cuba (1991): el Tercer premio coral por ficción, Premio coral actuación femenina (Ana Ofelia Murguía), Premio vigía a la mejor película, Premio vigía a la mejor actriz (Ana Ofelia Murguía), Premio diva al mejor director (Carlos García Agraz) y Premio diva a la mejor actuación femenina (Ana Ofelia Murguía).

En 1992 la cinta fue premiada por la mejor fotografía en la consideración de la crítica especializada del *Festival Internacional de Cine de Cartagena*, Colombia, en el *Festival de Cine Gramado* en Brasil fue galardonada con el Premio al mejor actor (Federico Luppi) y en 1994 recibió el Premio a la mejor actriz (Ana Ofelia Murguía) en los *Premios Ace de Nueva York*, Estados Unidos.

Su realizador, antes de éste, su primer largometraje en la industria, había realizado algunos ejercicios de cortometraje, entre los que destacan *Bondarchuk en México* (1982), *Fuego nuevo* (1987), *Barrio de la cruz* (1987), *Como cuates* (1987) y *Un espejo de dos lunas* (1990), así como el video *Algunas nubes* (1988).

Con su ópera prima, *Mi querido Tom Mix*, García Agraz nuevamente nos hace vivir el mito

²²⁹ Gómez Miguel, Raúl, "El cine de luchadores: tendencias y nostalgia", *Revista de revistas*, 21 de abril de 1991, pág. 47.

del cine dentro del cine con una película que revive uno de los géneros más emocionantes y aventureros de todos los tiempos en el cine mundial: el western.

... el barrio, los amigos, las canicas, las atiborradas misceláneas donde de chicos comprábamos muy de vez en vez las más dulces golosinas [...] la camisa dominguera, atildada y bien planchada [...] los domingos, la matiné, los domingos de matiné [...] El cine, siempre el cine, siempre los gritos en la sala oscura cuando en la brillante pantalla los *cowboys* en blanco y negro, cabalgaban por las inmensas praderas al rescate de su dama de sueños y también de nuestros sueños. William S. Hart, Buck Jones, Hopalong Cassidy, Tom Mix [...] Héroes de aquella no siempre dorada época, ahora recordada a través de ese suave prisma difuso que se llama nostalgia.²³⁰

Este género situado en la segunda mitad del siglo pasado, es la épica estadounidense por excelencia, la narración de la conquista de sus fronteras, y por ello es un género violento por naturaleza (todo se resuelve por medio de la acción y del enfrentamiento con armas). Sin embargo a lo largo de su historia, el western se fue haciendo más complejo y significativo en su relación con la sociedad. El papel del héroe, del pistolero, fue cobrando dimensiones más contradictorias, al cuestionarse la posición del individuo frente a la sociedad y así se dio el western de los años cincuenta que se manifestó como liberal al caracterizar al indio como algo más que un villano conveniente, y para los años sesenta este género ya había adoptado un tono crepuscular y melancólico que anticipaba la feroz autocrítica y desmitificación que experimentaría en los setenta.

En México el western tiene sus atisbos en el cine nacional desde el decenio de los cincuenta con cintas como *El jinete solitario* (1958) de Rafael Baledón, *El jinete negro* (1958) de Chano Urueta, *El correo del norte* (1960) de Zacarías Gómez Urquiza, *El justiciero vengador* (1960) de Manuel Muñoz, *El jinete enmascarado* (1960) de Manuel Muñoz y *El norteño* (1962) de Manuel Muñoz, entre muchas otras.

Sin embargo, es en los inicios del decenio de los setenta, entre 1970 y 1971 que el cine

²³⁰ Barrero, Hubert, "Carlos García Agraz descubre a Tom Mix en una nueva aventura", *El Día*, 28 de marzo de 1992, pág. 20.

mexicano jugó a los vaqueros con un entusiasmo que no conocía desde la euforia por el melodrama a lo "Rancho Grande" de 1937 y 1938, ya que no venía de las lúdicas aunque pobretonas recreaciones del western de Manuel Muñoz y seguidores de los años cincuenta, ni de la melancólica mirada de los cineastas norteamericanos que afirmaban el crepúsculo del género como Sam Pekimpah y *La pandilla salvaje* en 1969, que tantos problemas le daba a la censura mexicana; el Howard Hawks de *El Dorado*, 1967 y *Río Lobo*, 1970; y el Henry Hathaway de *Nevada Smith*, 1966 y *Temple de acero*, 1969.

En México, a excepción de casos aislados, este género desapareció prácticamente agotado por la repetición de su fórmula y por las variantes que sufrió por las series de televisión, aunque su código sobrevive aún en algunas de sus manifestaciones, y ejemplo de ello es sin lugar a dudas, la ópera prima *Mi querido Tom Mix* en donde se rescata un elemento del cine del oeste de todos los tiempos: la idealización o creación del mito sobre el heroico individualismo del vaquero, en quien se combina la voluntad de crecer (espíritu de empresa) y la búsqueda de aventuras (espíritu de libre empresa). Y en este caso se hace referencia al indomable Tom Mix.

.... [Tom Mix] nació en 1880, en Pennsylvania (y no en el Paso, Texas como afirman algunas biografías) y tuvo una temprana vida aventurera. A los 18 años fue infante de marina en Cuba al estallar la guerra hispano-estadounidense de 1898. Luego pasó a la artillería y finalmente se convirtió en entrenador de caballerías. Ese mismo año estuvo en Filipinas y más tarde en China, durante la rebelión de los *boers*. Regresó a Estados Unidos y entrenó caballos destinados al ejército británico que combatía a los boers en Sudáfrica, donde también viajó [...] Se unió a los *shows* del lejano oeste y recorrió Texas y Oklahoma. En 1909 ganó campeonatos de rodeo en Arizona y Kansas. Fue *sheriff* en Texas y ayudante del *marshall* en Oklahoma. En este último estado se asoció con la tercera de sus cinco esposas y compró un rancho en territorio *cherokee*. De esa época data su primer contacto con el cine, al trabajar como asesor y prestar sus tierras para locaciones en *Vida de rancho* en el gran suroeste, un documental de la compañía Selig, de Chicago...²³¹

En *Mi querido Tom Mix*, la acción se desarrolla a principios de los años treinta en Ocotito,

²³¹ Anónimo, "Retrato de un aventurero", *El Día*, 15 de diciembre de 1991, pág. 16.

pueblo típico del norte de la República Mexicana.

Joaquina es una mujer de sesenta años que vive con su sobrino Evaristo, médico del pueblo y la esposa de éste, Antonia. Ella se escapa constantemente de casa para ir a ver las películas del vaquero norteamericano Tom Mix y aprovecha cualquier pretexto para escribirle cartas de admiración y darle consejos para llevar a buen término sus aventuras cinematográficas, lo que provoca problemas en el seno familiar.

Felipe, sobrino nieto de Joaquina llega a Ocotito a pasar sus vacaciones. Días después entra en el pueblo *Pancho El Largo* con su banda de asaltantes provocando terribles destrozos.

Domingo, fuereño sesentón, domador de caballos, trotamundos y vaquero, enfrenta y vence a los malhechores. Finalmente Joaquina y Domingo después de vivir la más intensa aventura, se encontrarán para compartir lo que han buscado toda su vida, un amor para siempre.

De aquí que esta cinta demuestre la existencia de una válida y valiosa imaginación cinefílica femenina que puede anidar hasta en un pequeño mundo pueblerino y a contracorriente de la película misma, pues Joaquina está preñada del vaquero indómito Tom Mix y no se pierde uno de sus seriales.

Por ello el dominio semionírico habrá de imponerse desde el inicio del relato, con la primera secuencia que será la réplica con acción silente en blanco y negro que la anciana ve no en el cine sino en sus sueños con una narración en *off* que dice: “A pesar de un vestido tan incómodo todas las novias parecen felices, los corsés aprietan las carnes, yo daría la vida por no usarlo”.²³² En la vieja película muda y en blanco y negro del legendario Tom Mix, se desarrolla una boda; en el momento en que los contrayentes firmarán el acta matrimonial aparecen unos bandidos a caballo y después de espantar a los invitados, el jefe carga a la novia y se la lleva, tras de él sus secuaces huyen veloces, pero en lo alto de una montaña a las orillas del pueblo, Tom Mix observa y entra en acción persiguiendo en su brioso caballo blanco a los malhechores, a los cuales vence uno por uno, hasta tirar del caballo al jefe y saltar de su corcel al otro para salvar a la novia. Cuando al fin controla la situación y baja a la novia, a ésta se le cae el corsé y nuevamente una

²³² Diálogo de la película *Mi querido Tom Mix*.

narración hace despertar a Joaquina de su sueño-cinéfilo: “Eso es lo mejor de la vida”.²³³

Hasta aquí la vieja Joaquina en una vetusta mecedora es interrumpida por Antonia, quien le comunica que ya es hora de ir a la estación del tren para esperar a su nieto Felipe, que llega feliz de viajar solo por vez primera y será a él a quien le cuente sus fantasías, sus sueños y añoranzas y de su amor por el vaquero indómito, a quien hasta cree ver pasar frente a su casa en su blanco corcel.

Sin embargo este vaquero mítico Tom Mix, el ídolo y héroe inmortal tendrá su doble (con sus respectivas proyecciones e identificaciones) en Domingo, un fuereño que llega al pueblo venido del norte, quien hace de todo, domar caballos, perseguir cuatrerros, es un vaquero completo, dice él (y lo demostrará) pero mientras tanto como fuereño pobre se instala (para puntualizar aún más su paralelismo con el vaquero cinematográfico) en un cuarto que queda atrás del cine del pueblo llamado *El Edén*, y llega acompañado de la yegua blanca Magnolia (igual que el héroe de los filmes mudos) la cual le es confiada para domarla.

Mientras tanto Joaquina pasa por el cine y empieza a revisar los *affiches* y se pone feliz al descubrir que trajeron un nuevo capítulo de Tom Mix y lo ve entusiasmada, como lo hiciera cualquier cinéfilo que entra a aquella sala oscura y con un acompañamiento de piano ve en la blanca pantalla al héroe que libra una y mil batallas y sale siempre airoso. Joaquina después de lo que para ella ha sido una emocionante aventura en su identificación y admiración por el mito, le escribe una carta en la que le manifiesta sus deseos, sus confesiones y sus anhelos: “Mi querido Tom Mix acaba de llegar tu capítulo del desierto...”, “quiero casarme y tener un ranchito con huerto, nopales, flores de cactus...”.²³⁴

Y así Joaquina ve al cine del pueblo como el recinto sagrado en donde puede contemplar al mito-héroe-estrella y recrear su pasión por el cine, ese misterio que permite hacer vivir realidades ajenas, que permite soñar y que es magia en su manifestación estética pura. Joaquina lo exteriorizará así con ocasión de una función privada de *Milagro Rider* en donde Tom Mix se

²³³ *Ibidem*.

²³⁴ *Ibid.*

enfrenta a unos forajidos y le disparan tirándolo de su caballo. Joaquina se angustia y se quedará el resto del día muy preocupada por su héroe.

Asimismo se reafirma el tantas veces mencionado mito de las estrellas de cine, pues Joaquina en su cuarto abre un álbum en donde tiene una infinidad de recortes de periódico de las películas de Tom Mix, con quien sueña vivir aventuras al conceptualizarlo como el vaquero indómito, valiente y guapo, con quien toda mujer desea casarse.

Sin embargo, el pueblo impasible se ve de pronto violentado con una banda de forajidos, lo que permitirá hacer realidad el sueño que ofrece el cine, pues Joaquina le escribe al héroe con motivo de la llegada del malhechor *Pancho El Largo*: "... ha llegado a Ocotito una banda de ladrones, así que por favor te pido vengas a poner orden aquí, a pesar de qué yo sé que tienes trabajo con los indios...".²³⁵

Y sí, llega a controlar la situación un vaquero indómito, lazador, domador de animales, sólo que con algunos años de más que Tom Mix, Domingo, aquel viejo que demuestra que es el doble del héroe cinematográfico, al salvar de los ladrones a Joaquina, quien es raptada por los hampones al creerla una jovencita en el cine del pueblo, no sin que antes ella se lleve lo más valioso del lugar, una lata con la última película de Tom Mix.

Así, después de una persecución a caballo, saltos, disparos y duelos a pistola, Domingo hará reencarnar en su persona al mito de Tom Mix y Joaquina lo identificará de inmediato, ya que "sólo un amigo mío en *El ciclón* y *Fama y fortuna* pudo hacer algo parecido".²³⁶ Después ambos viejos dejarán al cine y al héroe de lado para pensar en sus terrenales vidas y Domingo que siempre fue libre, ahora quiere sentar cabeza, pues la vida

... ha sido injusta conmigo que dediqué muchos años de mi vida a salvar mujeres, perseguir maleantes, descubrir minas de oro, rescatar a señoritas secuestradas y ahora nadie se acuerda de mí, porque la gente se ha olvidado de mí, como si no fuera quien soy.²³⁷

²³⁵ *Id.*

²³⁶ *Id.*

²³⁷ *Id.*

Joaquina atónita lo mira y se presenta con él, le cuenta que se casó muy joven y su marido murió muy pronto por lo que no pudo quererlo. Domingo le dice que irá a Real del Monte pues ahí hay una mina para empezar su vida, pero antes le quiere pedir que se vaya con él, aunque no tiene un patrimonio con que empezar.

Joaquina sin decir nada, y tal y como sucede en las películas, le deja a su familia una carta de despedida que es leída mientras ella se aleja con Domingo jalando una vaca como único patrimonio para construir una vida juntos, en una historia de amor que sucede cuando se hace cine del cine.

La crítica en general favoreció a la cinta. De ella, Jorge Ayala Blanco en su libro *La eficacia del cine mexicano* expone:

Lejos de la fársica desmitificación que acometió Blach Edards (en *Asesinato en Hollywood*, 1988) en la que un inhábil Tom Mix (Bruce Willis) debía ser asesorado en el set por Wyatt Earp en persona, antes de verse involucrado en una folletinesca investigación, el mito de Tom Mix representa en *Mi querido Tom Mix* una adición inexplicable, un arcano fincado en el inconsciente (colectivo, individual), una leyenda revivida del imaginario popular dictado por el cine. Legendario en la leyenda hollywoodense a pesar de su carácter de mito ínfimo y prácticamente olvidado, Tom Mix (1880-1940) era un *cowboy* estrella del cine mudo y de los primeros *talkies*, cuyo estudio había publicitado como ex *sheriff* de Oklahoma y héroe auténtico de la guerra hispano-norteamericana en Cuba, de la insurrección de los Boxers, de la revuelta de Filipinas y la lucha de los Boer, cuando en realidad se trataba de un sargento desertor de la artillería estadounidense, ex Texas Ranger y héroe sólo en el circo y en el rodeo, lo cual le permitió rechazar el uso de dobles en las escenas peligrosas entre la treintena de culebrones serie B y Z que protagonizó, en especial *Amor en el desierto* y *Tres monedas de oro*, según el filme.²³⁸

En el periódico *El Día*, Hubert Barrero afirmaba con respecto al filme:

Mi querido Tom Mix, es quizá el primer homenaje del cine latinoamericano a un tipo de cine y a una época, en que a lo mejor las

²³⁸ Ayala Blanco, Jorge, *La eficacia del cine mexicano*, Edit. Grijalbo, México, 1996, p. 263.

cosas eran un poco más sencillas [...] Nada de vericuetos intelectuales, nada de simbolismos trascendentales, nada de tesis apocalípticas hay en *Mi querido Tom Mix*. Sólo una hermosa historia de amor contada con mucha ternura y salpicada de aventuras delirantes entre buenos y malos, con la cantidad suficiente de balazos, persecuciones y puñetazos que, más que impresionar, divierten con ese sano humor heredado de la comedia silente norteamericana [...] En una época y en un tiempo en que las cosas se complican, en que de alguna manera la vida se deshumaniza y la solidaridad humana esta “de moda”, *Mi querido Tom Mix* es un refresco hecho a base de fruta fresca, en medio de todos los sintéticos de laboratorio, llamados *Therminators* o telenovelones de turno. Carlos García Agraz ha encontrado en la mejor tradición del lenguaje narrativo un modo eficaz y elegante para contarnos con mucho placer cómo y por qué Tom Mix ha vuelto a cabalgar.²³⁹

Asimismo, para el propio Carlos García Agraz, director de *Mi querido Tom Mix*, el filme es un homenaje recurrente al cine,

... ambientada en los años treinta en el poblado de Ocotito, en Zacatecas, *Mi querido Tom Mix*, resulta una mezcla de géneros, pues nos da la posibilidad de en una sola película homenajear a tantos géneros, empezando por el western, pero también es una comedia de enredos, es cine costumbrista, cine mudo [...] Había como el encanto de poder hacer una mezcla de géneros muy rara, basada en el western, que es el que más se mantiene, sobre todo por el personaje de Domingo, y por supuesto de Tom Mix. Sí, es un género que parecería pasado de moda, pero sin embargo reencuentra su valor, porque se trata ante todo de una historia de amor [...] como que busca en lo más recóndito de los espectadores eso que uno trae -por más que se quiera ocultar- es la fe en que tarde o temprano llegará el príncipe azul (o la princesa azul) y vas a encontrar el amor que has estado buscando. En la película, ellos se buscaron durante 50 años y no se encontraron hasta ese momento. ¿Cuánto tiempo les queda? Quien sabe, lo que sea, el tiempo que venga es bueno, porque encontraron con quien valía la pena compartir el resto de la vida...²⁴⁰

Después de esta revisión, podemos afirmar que esta temática del cine dentro del cine no sólo recrea al cine como creador de ficciones y realidades en una época en que la posmodernidad

²³⁹ Barrero, Hubert, *op. cit.*, *El Día*, 28 de marzo de 1992, pág. 20.

²⁴⁰ Reyes, Rosario, “*Mi querido Tom Mix* o la llegada del príncipe azul”, *Tiempo Libre*, no. 659, 23 de diciembre de 1992, pág. 4.

lo arrolla todo y la única manera de asirse a la vida actual es el cine, como un vehículo mágico que se vincula a la realidad de alguna manera, sino también porque el cine es formador y parte del pasado reciente, del presente y lo será del futuro.

El nombre de Tom Mix no significa nada para los jóvenes de hoy. Sin embargo quienes pasan los 60 años de edad seguramente recuerden con emoción a aquel immaculado héroe de las películas mudas en blanco y negro, que con el frenético fondo musical de un piano, cabalgaba por el Lejano Oeste e imponía la justicia con sus puños y sus revólveres [...] Ahora Tom Mix vuelve al galope por los polvorientos caminos del México de 1920. Tiene canas y arrugas, se ha dejado crecer el bigote blanco y padece algunos dolores de cintura. Pero aún persigue bandidos, conserva la puntería y provoca suspiros femeninos.²⁴¹

Quizá por ello en México, este regreso del cine al cine a través de estas óperas primas realizadas en los años noventa, pretenden evocar, rememorar y recordar no los mejores momentos de épocas idas, sino que la búsqueda se da en el terreno de las mitologías, de los héroes enmascarados o no, que representan al mito de todos los tiempos y que ya sea en un medio rural (con *cowboys*) o en el ámbito urbano (con luchadores enmascarados) se buscan afanosamente héroes anónimos o conocidos que vuelvan a hacer soñar, a hacer sufrir, a vivir vidas prestadas, aventuras, o simplemente que permitan fantasear que nuestra vida se desarrolla en una pantalla blanca por donde ya ha pasado toda la humanidad.

²⁴¹ Becerril, Tricia, 'Nuestro cine revive al legendario ¡Tom Mix!', *El Sol de México*, 15 de diciembre de 1991, pág. 15.

VIAJES DE BÚSQUEDA

Cuenta la leyenda que el cielo se estancó
y se apagó el sol cuatro veces.
por ello los ancianos, los sabios y los grandes señores
se reunieron frente a una hoguera,
se preguntaban quién daría su cuerpo para que naciera un nuevo sol
y los hombres no se extinguieran.
Así amaneció un nuevo sol, el quinto sol, un sol de movimiento
que terminará algún día... Con eso basta. Te bequich.

Retorno a Aztlán (Innecucpaliztli in Aztlán).
Juan Mora Caltel.

La idea de que la mera acción de la búsqueda es más gratificante que el objetivo que se intenta conseguir queda demostrado en esta temática. ¿Viajar para qué? es la pregunta que trata de responder el conjunto de óperas primas del cine mexicano realizado en lo que va del decenio de los noventa, en donde las lecciones de geografía se convierten en sendas introspecciones de los personajes cuyas consecuencias varían del regocijo a la destrucción.

Sin embargo, el discurso del cine de búsqueda no nació en años recientes, sino que invitó a la cinematografía mexicana desde sus primeros pasos y a través de su historia a realizar viajes por las intensidades envolventes proponiendo un peregrinar por todo el universo, ya fuese astral con un *Viaje a la luna* (1957, Fernando Cortés) o un *Viaje a la superficie de la tierra* (1992, Alfonso Virchez), así como a través de las diversas opciones para viajar, un *Viaje fantástico en globo*

(1974, René Cardona) o un *Viaje redondo* (1919, José Manuel Ramos). Incluso hubo cintas en el cine mexicano que proponían desplazamientos más allá de la razón como un *Viaje a la muerte* (1991, Jesús Marín), *Viaje al paraíso* (1985, Ignacio Retes) o *Viaje directo al infierno* (1989, Raúl Araiza), pero para quien prefería viajar hacia sitios más terrenales, podía hacerlo a lo largo y ancho de la República Mexicana con filmes como: *Viaje a Manzanillo* (1909, Gustavo Silva), *Viaje a Veracruz* (1912) o *Viaje a Yucatán* (1906).

Es quizá por ello que con esta herencia filmica, la industria cultural de finales de los noventa redescubre al viaje en el cine mexicano como novedoso territorio del azar, del encuentro fortuito, del itinerario incesante, del riesgo. En principio era la función que por seis decenios habían cumplido las sendas de la pradera del western: exploración, épica, aventura, peligro, pero pronto se descubrió que en los caminos se buscaba en realidad el espacio de la huida, la escapada compulsiva, la apertura hacia ninguna parte.

Así, en el cine mexicano de fin de siglo el camino se aboca a intensificar el cansancio vital, el enardecimiento efímero, el desaliento, la decadencia individual y social. El horizonte es un espejismo circundante. La opresión se extiende para fingirse inauguradora de un nuevo destino errabundo, pues con este tema el cine mexicano se convierte en un grandioso caleidoscopio, un juego de imágenes en el que el paisaje va representando el estado de ánimo de los viajeros esperanzados, cuyos itinerarios parecen no tener fin y van propagando su gran deseo afectivo.

También por ello, la extranjería es revelación, rebelión, y conforme se avanza en terrenos ajenos se va cobrando conciencia de madurez, de alguna añeja tolerancia incomprensible a situaciones injustas, de nociones distintas de tiempo y lugar, con tímidos atisbos de nostalgia. Así, el mayor logro es la adaptabilidad camaleónica con el entorno, pues el medio de transporte no importa. La clave es no llegar.

De este modo, la temática de viajes de búsqueda estableció conexiones entre las alternativas de exclusión. Más que rotular un dominio metafórico, se gestó y desarrolló como un género que ofrecía el efecto por la causa, el antecedente por el consecuente, el signo por la cosa significada; todo ello interconectado en el mismo viaje que secretaba una especie de energía filmica a

raudales, pues generador de efectos y dispersador de fuerzas saqueadas de donde fuera, el tema de viajes como espectáculo reavivó al cine mexicano desde los primeros años del decenio de los noventa y comenzó a funcionar como una explosión de actividad casi pura, un proceso arrollador, movimiento ininterrumpido que estimula restos de estilos en deterioro y autoriza una visible coyuntura de ostentación individualista en donde se vincula a la desgracia irracional con el viaje hacia ningún lugar.

Así pues, a través del desplazamiento inacabable, los personajes de los viajes de búsqueda simulan escapar de la sociedad que les ha dado origen y que algunas de las veces los terminará de recuperar al cabo de viajes, a menudo enloquecidos o enloquecedores, con una marcada batida existencialista, de aquí que,

...el (los) personaje(s) realiza(n) un viaje interior, introspectivo, a la vez que cubre(n), en algún tipo de transporte, un itinerario geográfico que le(s) resulta revelador de ciertas condiciones sociopolíticas de su país.²⁴²

Consiguientemente, en esta temática la novela de viaje (interior o exterior), la no relación de los personajes, la escasez de los diálogos y la dificultad de tomar decisiones cuando puede resultar un paso en falso, todo esto nos habla de los viajes de búsqueda. Lo cierto es que los falsos movimientos y las relaciones frustradas constituyen rasgos bastante generalizados en nuestros días y quizá es por ello que inconscientemente con un temática como ésta, el cine encontró la huida para miles de personas sin saber exactamente por qué, a dónde ir y cómo llegar.

Además de que en estos viajes los personajes no se expresan tanto a través de la trama como de la apertura, la espera, la dilatación. En una palabra, alejándose lo más posible del principio de economía y eficacia, vaciando la ficción, e imponiendo una relación de productividad más que de complicidad. Esta es la ficción: si no hay una historia central, es decir, una rígida línea narrativa a la que todo se supedita entonces queda sitio para el episodismo, hay espacio a los

²⁴² García Tsao, Leonardo, *Cómo acercarse al cine*, Edit. Conaculta/Gobierno del Estado de Querétaro/Limusa, México, 1997, pág. 71.

lados de esa línea que normalmente conduce, como entre rieles, la historia del principio al final, por lo tanto estos filmes no son sólo sobre viajes, son viajes.

Aunado a ello, las cintas enmarcadas en este rubro se han interesado por personas cuyo comportamiento, situación o forma de pensar resultan muy cercanas a las raíces nacionales y han procurado evitar lo que no se conocía tan bien, de ahí que la riqueza de estas óperas primas provenga de ese dejarse contaminar por la realidad cambiante y en movimiento.

Y de ahí también su búsqueda del cambio, de hecho el cambio está evidentemente presente en el sentido físico (marcharse) y respecto a las consecuencias de ruptura que esto conlleva. Aún más: uno de los pocos impulsos dramáticos que se puede apreciar en la narrativa es la idea de que la gente puede marcharse, abandonar una situación estática o asfixiante y tratar de empezar de nuevo. Así, los personajes huyen del pasado, regresan vencidos a él o empiezan a hacer un futuro.

La movilidad es la forma que adopta el cambio, pues casi nunca vemos el hogar de los personajes; son seres que parecen no tener raíces o no poder echarlas, pero no es menos cierto que parecen encontrar, en algunos casos, cierto equilibrio o cierta paradójica estabilidad en el movimiento. Y si no todos consiguen realmente empezar de nuevo, todos al menos se preparan para ello.

Otra característica de esta temática es la prevención frente al peligro de ideologizar, pues estas cintas son un acertado reflejo de la crisis de las relaciones humanas y ello se consigue no presentado relaciones entre sus personajes, en vez de presentar la crisis. En este procedimiento de exclusión se han dado una serie de ausencias: de psicología; de ficción "fuerte" en el sentido de línea o conflicto dramático y planos relativamente vacíos en donde cobran relevancia los objetos y el paisaje. También se advierte la ausencia en los personajes de un lugar estable, de un hogar, de tal forma que priva la familia, el deseo, la mujer, hay una ausencia casi total del erotismo como representación de la sexualidad, e incluso la amistad, parece sólo válida para un trecho más o menos largo del camino.

Asimismo en estos viajes de búsqueda se da otra manera de representar el paisaje de esa narrativa que contempla los lugares como parte/prolongación/expresión de un estado de ánimo de

los personajes. En estas cintas los lugares adquieren una singular importancia; no son sólo el lugar donde se desarrolla la acción sino que son parte de la acción misma, le son necesarias en el sentido de que la hacen posible o no. De aquí viene la trascendencia que en la definición del tono de estas películas adquieren esos lugares que las van poblando, esos paisajes y caminos espaciosos como una página en blanco. Por lo tanto, el lugar de cada escena no se limita nunca a ser mero escenario, sino que es la condición determinante de lo que sucede.

En cuanto a la idea del viaje que va colonizando esos espacios, la nostalgia de algo indefinido y en consecuencia, la imagen del desplazamiento, hace que a diferencia de los héroes que al final de su recorrido “formativo” triunfan, aún en el fracaso, el protagonista en estos viajes de búsqueda no necesariamente logra una liberación después de su peregrinar; en el mejor de los casos experimenta una nueva conciencia de su propia situación, que de ninguna manera es triunfalista, pues este es un cine de movimiento no de realización.

... el ethos arcaico de los héroes se ha trasladado de las viñetas de papel a los fotogramas del cine y a los destellos luminicos de las pantallas catódicas en un movimiento constante, siempre movimiento y sobre todo cambio...²⁴³

Asimismo el desplazamiento físico y el movimiento perpetuo dan a los personajes la identidad en la transición, pues un mundo en movilidad y una perspectiva de varios caminos que se encuentran y se separan hacen que esta temática tenga la característica, no tan anecdótica como pudiera parecer que en ella los personajes viajan por diversos mundos en tiempos distintos y se mueven, pues sólo están a gusto en un sitio cuando están a punto de marcharse de él y el cine empieza a seguirles cuando se ponen en marcha. Empero los recuerdos los llevan dentro, consigo, y por eso su viaje no les conduce a ningún retiro bucólico y su movimiento los lleva de un lugar a otro.

Es por esto que como afirma el cineasta alemán Wim Wenders, uno de los más importantes

²⁴³ Rivera, Jorge B., *Postales electrónicas (ensayos sobre medios, cultura y sociedad)*, Edit. Atuel, Buenos Aires, 1994, pág. 65.

representantes de esta temática en el cine mundial. En los viajes que realiza el cine de la época actual,

... los personajes y los itinerarios tienen una vital diferencia con los del primer western. Aunque puedan cruzar el mundo, siempre hay una frontera cerrada para ellos. Viajes en circuito cerrado, esa es la condición posmoderna, pues los personajes van a buscar encontrarse a sí mismos. Los efectos terapéuticos del viaje son indudables.²⁴⁴

Por ello, vistas las irreversibles raíces del cine de viaje de búsqueda, este cine es de movimiento, el cual atraviesa tres grandes momentos: los personajes, la adscripción al camino y la forma de construirlos. En estas óperas primas todos los personajes se mueven, ya sea para los viajes o para los movimientos. Y si el viaje resulta ser en falso movimiento que nada ha transformado, esto no implica que tenga que acabar trágicamente, pues es atributo de este cine contemporáneo la desdramatización del antiguo viaje/huida.

Y es dentro de esta temática en el cine mexicano de los noventa que encontramos cintas tan representativas como *Cabeza de Vaca* (1990) de Nicolás Echevarría, *Retorno a Aztlán* (1990) de Juan Mora Catlett, *La línea* (1992) de Ernesto Rímoch y *Bajo California. El límite del tiempo* (1995) de Carlos Bolado (1995), por lo que se puede advertir que esta temática no se circunscribe a un período presidencial en particular sino que atraviesa el Salinato y continúa sus búsquedas en el régimen de Ernesto Zedillo.

Asimismo el tema de viajes de búsqueda analizado estructuralmente en los filmes, arroja como resultado el referirse a dos tipos de viaje que corren en paralelo: el viaje interno, que conlleva a una búsqueda existencialista y el viaje como recorrido geográfico que también va en la búsqueda de un objetivo determinado.

¿Pero qué se puede buscar en los años noventa en México? La respuesta a decir por estos filmes de viaje es la desbandada en la indagación de un pasado glorioso y magnífico (en el caso de cintas que hacen alusión al período precolombino en donde se mira hacia atrás y se

²⁴⁴ Weinrichter, Antonio, *Wim Wenders*, Edit. J.C., México, 1986, pág. 34.

buscan en el ayer valores que puedan hacer resurgir la unidad y apoyen los principios de nacionalidad), un viaje-testimonio de actuales realidades veladas (en el caso de las cintas que de forma documental informan de las condiciones en las que viven hoy por hoy miles de personas en la zona fronteriza y la rememoración de que las huellas de civilizaciones antiguas se borran con los años), o un viaje íntimo en la búsqueda de la felicidad.

Las dos primeras películas en el ámbito de los viajes de búsqueda (*Cabeza de Vaca* y *Retorno a Aztlán*) además de tener como común denominador lo señalado anteriormente, tienen varias coincidencias e hilos conductores en lo particular, al hacer referencia en una al México prehispánico y en la otra al denominado “encuentro de dos mundos”, pues se reprochó en la retórica del V Centenario del Descubrimiento de América el uso de la palabra “descubrimiento”, prefiriéndose el menos despectivo de “encuentro”.

El conocimiento de América por parte de Europa, la conquista y la colonización que ésta hace de aquélla, así como la gesta de independencia de los distintos pueblos de América, son etapas de la historia que han inspirado numerosos filmes. Y la palabra inspiración no es gratuita ya que cuando aún el cine no tenía madurez y por lo tanto su capacidad para crear una época (compleja, lejana, destruida) era insegura, ya sea por recursos económicos o técnicos o por ambos se dio a la tarea de recrear la historia.

... Esa audacia implicaba superar todo tipo de complejidades con una imaginación sin límites. La teatralidad es absoluta. Las biógrafías se convierten en destinos ilustres nacidos en la nada. Quienes viven las historias son personajes con nombres famosos o vistiendo cierto tipo de atuendos. El nombre y el vestuario les proporcionan un impreciso contexto histórico, ya que todo es aparente; se parece a [...] Ese pasado se convierte en un espacio tan rico a la imaginación como cualquier historia de ciencia ficción. Por lo tanto, si durante la visión de estos filmes se privilegia la mirada del historiador sobre cualquiera otra, los errores son variados y frecuentes. Pese a ello, la visión cinematográfica sobre cualquier época cuenta tanto por sus imprecisiones y excesos, como por sus precisiones y rigor. La lectura sobre las imágenes debe basarse tanto en la historia como en sus falsificaciones, ya que con ambas el cine crea

su propia historia...²⁴⁵

Es así que podemos enunciar como antecedentes de *Cabeza de Vaca y Retorno a Aztlán* a cintas como: *Tabaré* (1917, Luis Lezama), *Tribu* (1934, Miguel Contreras Torres), *La noche de los mayas* (1939, Chano Urueta), *Chilam Balam* (1955, Íñigo de Martino), *Tarahumara* (1964, Luis Alcoriza), *Mulato* (1972, Juan Bueno), *Cascabel* (1976, Raúl Araiza), *Nuevo mundo* (1976, Gabriel Retes), *Constelaciones* (1978, Alfredo Joskowicz), *La segua* (1984, Antonio Yglesias), *Memoriales perdidos* (1985, Jaime Casillas) y *Los dos frailes* (1986, Fernando Durán Rojas), entre muchas otras.

Asimismo y con motivo del V Centenario hicieron su aparición en el ámbito internacional cintas como *Cristóbal Colón* (1992, John Glenn), *1492: la conquista del paraíso* (1992, Ridley Scott) y *Havanera 1820* (1993, Antoni Verdaguer), entre otras.

Cabeza de Vaca es para muchos la mejor película de viaje de búsqueda durante el Salinato, además de realizarse en cierto sentido como un homenaje para conmemorar el V Centenario del Descubrimiento de América que tanta polémica levantó, pues en revistas como *Época* se podía leer al respecto:

... el V Centenario fue el pretexto mejor que otros para que izquierdas, centro y derechas llevaran aguas a sus molinos. Y fue tanto lo que se dijo, que, al parecer, sirios y troyanos olvidaron dos pequeños detalles: el descubrimiento era inevitable y si no se adelantan los españoles, hubieran sido los portugueses o los ingleses, y en última instancia, más allá de consecuencias negativas que tampoco se pueden achacar a los descubridores, hay que entender esa navegación como un episodio en que el hombre se eleva sobre sus miedos para hacer cosas que en todas las mitologías estaban reservadas a los dioses.²⁴⁶

Quizá con este testimonio se responda al para qué se hizo una cinta como *Cabeza de Vaca*

²⁴⁵ Roman, Ernesto, "Introducción", en Eligio Calderón, et al., *Los mundos del nuevo mundo. El descubrimiento, la conquista, la colonización y la independencia de los países americanos, desde Alaska a la Patagonia, a través de la mirada cinematográfica*, Edit. Cineteca Nacional/Imcine, México, 1994, pág. 25.

²⁴⁶ Anónimo, "A 500 años, la incompreensión", *Época*, Semanario de México, no. 82, 30 de diciembre de 1992, pág. 101.

en 1990 con esta idea de rememorar un viaje que se había iniciado hace quinientos años, y de ahí el tono de añoranza y de tipo biográfico de la cinta, que nos habla acerca del conquistador español Alvar Nuñez Cabeza de Vaca, quien en compañía de un grupo de hombres recorrió los territorios de Texas en trágica odisea, salvándose milagrosamente al ejercer como chaman, médico y exorcista.

Su realizador, Nicolás Echevarría, se había especializado desde sus primeras prácticas en el ámbito cinematográfico en documentales de corto y medimetro acerca de pueblos indígenas, realizando cintas como *Judea: Semana Santa entre los Coras* (1973), *Hikure Tame: la peregrinación del peyote entre los Huicholes* (1975), *Los conventos franciscanos en el antiguo señorío Teochichimeca* (1976), *Flor y canto* (1978), *María Sabina, mujer espíritu* (1979), *Teshuinada, Semana Santa Tarahumara* (1979), *Poetas campesinos* (1980) y *El niño Fidencio: taumaturgo de Espinazo* (1980-81), así como trabajos de video-documental y video-teatro, entre cuyos títulos destacan: *Las trampas de la fe* (1987), *De la calle* (1988), *De película* (1988) y *Los enemigos* (1989), para llegar a su ópera prima en la industria cinematográfica mexicana: *Cabeza de Vaca*, largometraje de ficción basado en los "Naufragios", libro de crónicas escrito por Alvar Nuñez Cabeza de Vaca en donde se narra la historia de la saga de Pánfilo de Narváez y sus hombres en Florida (1528-1536) y de la supervivencia y aventuras de Cabeza de Vaca en su viaje a través del continente.

Esta cinta además recibió una gran cantidad de reconocimientos, entre los que destacan: Primer gran premio Nakhila D'Or en el *Festival de Biarritz*, Francia (1991); Premio de L'Organisation Catholique Internationale du Cinema et de L'Audiovisuel, OCIC (1991) y Premio DICINE en la *Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara* (1991).

El guión nos cuenta la vida del español Cabeza de Vaca desde que se embarca en 1528 en la Florida en la fatídica expedición bajo el mando de Pánfilo de Narváez con más de 500 hombres. El paso de los meses, el hambre, la enfermedad y la muerte merman la partida que finalmente llega a las costas de Louisiana. Después de un ataque indígena, únicamente sobreviven un puñado de hombres y Alvar es capturado por los aborígenes para terminar como esclavo de un chaman;

en el transcurso del tiempo él aprende las artes mágicas y curativas de su amo, lo que le hace ganar su libertad.

Años después e inesperadamente Alvar encuentra a sus compañeros hechos prisioneros de una tribu; consiguen escapar y continuar su viaje a través del norte de México hasta Sonora. Los poderes curativos de Alvar ganan la admiración de los indios que lo siguen, mientras que sus compatriotas lo condenan. Después de 8 años se encuentran con un grupo de soldados al mando de Nuño de Guzmán, donde Alvar enfrenta la crueldad de la conquista.

De ello se deriva que *Cabeza de Vaca* sea una película que narre la historia del conquistador conquistado por la realidad y la ficción en el Nuevo Mundo, la cual le hace conocer una alucinante y desafiante odisea en donde el contacto y el conocimiento con las culturas indígenas del Norte de Mesoamérica lo llevarán a cuestionarse las verdaderas causas y el horror de la ocupación.

Aunado a ello en esta cinta alcanzan su máximo desarrollo algunas de las características del cine de viaje de búsqueda, pues se entremezclan los mitos y las quimeras con la realidad y la certidumbre de un hombre que realiza un viaje en la búsqueda de su destino por territorios inconquistables, traspasando en él sus virtudes y aciertos atisbados, su motivación y su identidad, incluso su propio pasado.

Cabeza de Vaca es también la película del movimiento por excelencia. Movimiento como viaje y como recorrido personal. Movimiento realista, pues se recrea la experiencia temporal de los viajes largos, los detalles menos épicos y más cotidianos, se restituye también una descripción de la geografía rural, de los caminos y paisajes. Movimiento también de los caminos, que se entrecruzan, se juntan y se separan como los mismos personajes que pueden viajar cercanos o en paralelo, que a veces se cruzan, que siempre se separan.

El mundo y la fantasía constituyen pues la materia prima de la cinta, pues no asistimos al comienzo de una historia: llegamos simplemente a algo que ya estaba en marcha, como sucede en los viajes, y precisamente como película sobre la fantasía y el tiempo, se da una especie de ensayo que nos habla principalmente de una fe que se pierde en los caminos, pues al llegar el

conquistador al Nuevo Mundo tiene como único patrimonio su espada y la cruz que pende de su cuello.

En este camino largo y tortuoso por tierras extranjeras los españoles se internan cargando la eterna reliquia por delante, pero los salvajes se encargarán de hacerlos creer que su Dios no está más con ellos, en escenas tan impresionantes como la del sacerdote que es atravesado por una sarta de flechas y avanza con su gran cruz de madera en la mano perdiéndose entre la bruma, o cuando el conquistador Alvar observa y aprende los idiomas y rituales de esos pueblos indígenas que recrean ceremonias ancestrales a dioses extraños en los que emplean piedras que calientan, brebajes, dibujos en la arena y rezos y palabras extrañas, y a quienes poco importa que él tiene un mundo y un Dios, el mismo que los creó a ellos, dice él, “además de ser investido como tesorero de su majestad Carlos I de España, nacido en Sevilla, más allá del horizonte, del otro lado del mar”.²⁴⁷

Asimismo en la película además de realizar un viaje que busca una identidad y una existencia en un nuevo territorio (lejos de donde termina España) en donde se trazan destinos en los que se pierde la fe, la cordura y la razón, se viaja a través de los ilimitados territorios al norte, siempre al norte, hacia el río Pánuco y el camino es un tortuoso recordatorio de que el hombre camina solo, desolado, al atravesar agrestes montañas, subir riscos, avanzar sobre rocas, marchar y recorrer sendas en un continuo movimiento, un ir y venir constante, sin saber qué buscar, a dónde ir y para qué.

Pero al final Alvar descubrirá que todo lo aprendido y que ese viaje hacia el interior que ha realizado, el cual le otorga poderes que sus hombres no comprenden serán energías vanas, pues esos semejantes, amigos y compañeros de calamidades le advierten que en tierra de cristianos no podrá hacer más milagros, además de que no debe contar lo que ha vivido, pues sino regresará a España encadenando, por lo que el conquistador de presencia mística y poco terrenal debe morir espiritualmente para volver a vivir entre los suyos y no caer en la locura.

Consiguientemente el viaje interno que ha realizado tiene un límite que se cruza con el viaje

²⁴⁷ Diálogo de *Cabeza de Vaca*.

hacia el exterior en donde las fronteras se cierran para volver a confrontar al conquistador con una realidad por demás cruel y despiadada: la conquista, pues con una escena se termina de golpe el viaje místico y fantástico a través del desconocido continente: más de cien esclavos indígenas cargan una cruz gigantesca en las áridas tierras, la avanzada de hombres se divisa a lo lejos, mientras una tormenta se aproxima, ha llegado la evangelización al Nuevo Mundo.

Esta película fue muy bien recibida por la crítica cinematográfica, ya que incluso se elogió el que estuviera nominada para el Oscar de la Academia. El *affiche* de la misma rezaba “El Conquistador conquistado. Una histórica producción del cine mexicano”.

Una de las peores falacias en torno al cine es aquella que establece una separación tajante entre cine documental y de ficción, como si ambos fuesen géneros separados y excluyentes. Según esta idea, mientras que a uno le correspondería registrar la realidad, al otro le tocaría crear historias cercanas al teatro, la literatura, pobladas de diálogos, de argumentos. Con *Cabeza de Vaca* (1990), Nicolás Echevarría reafirma una vocación del cine que escapa tanto a lo estrechamente real como a lo literario, y que avanza hacia un cine puro que no posee otro referente más que la imagen fílmica por sí misma [...] Y es justamente ese cruce de fronteras lo que caracteriza a *Cabeza de Vaca*, un cine que renuncia al simple registro de la anécdota y avanza hacia la creación de un mundo autónomo, autosuficiente, donde los verdaderos significados residen en el devenir de las imágenes...²⁴⁸

Otro filme trascendental en estos viajes de búsqueda que tiene mucho en común con *Cabeza de Vaca* es *Retorno a Aztlán*, ya que pocas películas son tan parecidas a un viaje que no se sabe a donde llevará. Su realizador Juan Mora Catlett comenzó su carrera como director con cortometrajes como *Las sillas* (1967), *El buzón* (1970), *Tortas de crema* (1970), *La muñeca* (1971), *Las visitas* (1972), *Otoño* (1974), *El niño, la familia y la comunidad* (1975), *The work of Elizabeth Catlett* (1976), *Manuel Alvarez Bravo, fotógrafo* (1983), *Recuerdos de Juan O’Gorman* (1983), para después dedicarse a hacer producciones para la Televisión Educativa y Cultural con cintas como *Federico Gamboa* (1984), *Martha Luna* (1984), *Alejandro Luna* (1984), *Roberto*

²⁴⁸ Arias-Avaca, Carlos, “Cabeza de Vaca”, *Macropolis*, 15 de octubre de 1992, pág. 53.

Cortázar (1984), *Los que hacen el canto* (1984), *Antonio Zepeda* (1984), y algunos cortometrajes de tipo educativo como *Un poema industrial*, *Diego Rivera* (1986), *El hombre es su casa, su piedra* (1987) y *DCA Summer youth Festival* (1987).

Retorno a Aztlán es su primer largometraje de ficción que trata íntegramente sobre el México precolombino. Hablado en náhuatl, antigua lengua clásica de los aztecas, se ubica en el siglo XV, 69 años antes de la conquista española y presenta leyendas inmemoriales de un mundo que asalta nuestra imaginación mediante las ruinas de sus pirámides y magníficas obras de arte.

La película narra el viaje mágico a Aztlán (lugar mítico concebido como cuna de los aztecas) realizado por los emisarios del señor Motecuzoma y por un campesino humilde de nombre Ollin con el objeto de acabar con una sequía terrible de cuatro años, esto en una época donde el mito y la magia se confundían con la realidad, y la violencia extrema convivía con la más alta sofisticación.

La cinta fue rodada en zonas arqueológicas y la música está hecha con instrumentos precolombinos originales. El guión fue desarrollado bajo el auspicio de una beca de la fundación John S. Guggenheim y se basa en una investigación histórica de cinco años.

Este filme ha obtenido entre otros premios, dos arieles de la *Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas* y el Colón de Oro del *Festival de Huelva* en España.

Aquí el tema del viaje aparece de nuevo y de forma curiosa en una cinta en donde Catlett enalteció la condición humana con poesía, un poco de ontología de bolsillo y sentida compasión por ese paisaje testigo de soledades, destrucción, encuentros violentos y espiritualidad extraviada, y que se convirtió en oda y premonición de la caída del imperio azteca, pues en este filme se recrea al monumental reino mexicano como gran cultivador del maíz, del cacao y del algodón, conocedor de la metalurgia, tanto del hierro como del oro y la plata; así como su idolatría a sus grandes dioses y costumbres, pues adoraban al sol, a la luna y al dios de la guerra, Huitzilopochtli, al que ofrecían sacrificios humanos. Su capital, Tenochtitlán, se levantaba en el lugar donde hoy existe la gran ciudad de México. Su jefe supremo era emperador y pontífice máximo de su religión al mismo tiempo.

Y es en este viaje que se inicia en el tiempo cuando nos unimos a contemplar el esplendor de una cultura:

... hace muchos años México se encontraba dividido en señoríos, uno de ellos, el mexica, tenía predominio sobre los otros, su señor Motecuzoma conquistó a los pueblos convirtiendo su reinado en un imperio. Cuenta la leyenda que el cielo se estancó y se apagó el sol cuatro veces, por ello los ancianos, los sabios y los grandes señores se reunieron frente a una hoguera, se preguntaban quién daría su cuerpo para que naciera un nuevo sol y los hombres no se extinguieran. Cada uno de los presentes cuenta la leyenda de los soles, el primero, *sol de agua*, se formó cuando el cielo se cayó y lo arrasó todo y los hombres se convirtieron en peces, después fue el *sol de tigre*, donde la gente fue devorada por animales, después vino el *sol de viento* en donde los hombres se convirtieron en monos para sujetarse a los árboles, el último sol es el *sol de fuego* en la que los hombres ardieron. Motecuzoma, el emperador, debe arrojarse al fuego para el nacimiento del quinto sol, pero duda, y Ollin, un hombre sucio y cansado se acerca al fuego y se lanza a la hoguera, nació así el quinto sol, el *sol en movimiento*.²⁴⁹

Con esta narración se da inicio al viaje, un periplo por el pasado y por el mundo antiguo en donde los hombres plantan granos a la antigua usanza, mientras beben de sus jícaras el agua, la tierra está árida, el sol cae a plomo, pues se ha extendido una sequía por cuatro años y el pueblo está afligido e indignado porque ellos trabajan para que los guerreros coman bien. El emperador argumenta que prometió a los combatientes que si ganaban sus batallas se les trataría con atenciones y se les serviría de por vida, pero al pueblo lo aflige el hambre.

Es aquí donde renace a través de los vetustos códices, el mito que cuentan los abuelos de que cuando salieron de Aztlán fue necesario el dios de la guerra y a partir de entonces lo que se ganaba se dividía en tres: el pueblo, los sacerdotes y nobles, y los guerreros. También cuenta la epopeya (y continua la marcha por el pasado) que Aztlán era una tierra en medio del agua, una tierra fértil y propicia en donde se vivía mucho, no existía el cansancio ni la necesidad, pero al salir de allí todo fue espinas, las yerbas crecían en los caminos que habitaban las víboras y las fieras, el sendero se cerró y ya no se pudo regresar más.

²⁴⁹ Diálogo de *Retomo a Aztlán*.

Según el mito, la solución al estiaje es regresar por Coatlicue que se quedó sola en Aztlán y por eso los castiga, por lo que deben regresar a su lugar de origen y llevarle tributos, sin embargo los caminos se han cerrado. De inmediato se organizan caravanas para recoger los tributos para la diosa. En una aldea cercana los habitantes comienzan a reservar sus víveres y el tributo de costales de maíz. Ollin, un hombre trabajador saca lo que tiene guardado para entregarlo, sin embargo y según un destino ya escrito, este hombre descubre un tributo que olvidaron los enviados del emperador y de acuerdo con los ancianos de la aldea debe llevarlo personalmente a Aztlán.

Hasta aquí el viaje ha sido sólo por el pasado, pero es con Ollin y su odisea, que el viaje se convierte en un recorrido interior y por territorios inhóspitos, a lo que se suma una búsqueda incesante de los valores intrínsecos del hombre, de la batida de una espiritualidad y fe en los dioses, de la misma condición humana y en su estoica raza. Así, mientras él parte en la búsqueda de su destino, los sabios y adivinos enviados del emperador inician su camino hacia su mítico lugar de origen, pero ninguno conoce el camino, sólo se sabe que la anciana de Aculco es la única que puede guiarlos, pues no existen manuscritos al respecto.

Así, el viaje de búsqueda ha iniciado por dos caminos distintos con un mismo destino: Aztlán, de la que se dice: “todos los que sabían su secreto han muerto y sólo ha quedado su leyenda, un sendero muy duro, sin agua, sin veredas, sin comida, con fieras y espinas”.²⁵⁰ De este modo se inicia la jornada de Ollin por valles desolados, sin sustento, líquidos, ni vestido, acometido por tolvaneras, asaltado por otros hombres y atacado por fieras, pero es el espíritu y el valor de una encomienda y un juramento lo que lo mantiene en pie hasta llegar a un lugar desierto en el que le hablará Coatlicue para que Huitzilopochtli, su hijo, regrese, pues la deidad le ha anunciado que será castigado, ya que

... el guerrero que partió de Aztlán regresará vencido después de haberse llevado al pueblo a la tierra prometida, pero al irse se olvidó de mí, no me buscó en todos estos años, así que se ha cumplido el plazo, pues así como él conquistó llegarán otros que los arrojarán de sus tierras para que

²⁵⁰ *Ibidem*.

recuerde que debe regresar con su madre, pero humillado.²⁵¹

Por lo que le envía a su hijo un taparrabo para que se cubra la vergüenza, y con ello, se vaticina un futuro cruel y doloroso para su reino: la conquista.

El viaje ha terminado, pero Ollin ha crecido con él enormemente y ahora al conocer su futuro debe afrontar un sacrificio más y es por ello que en una ceremonia en la que los más altos personajes se reúnen para ver el nacimiento de un nuevo sol; él, desnudo, se lanza a una hoguera y con ello, según los mitos amanece un nuevo sol, el quinto sol, un *sol de movimiento* que terminará algún día en que los hombres perecerán con terremotos.

Catlett en *Retorno a Aztlán* deja una puerta abierta para el retorno a la espiritualidad como un rasgo inminente de la humanidad, como una esperanza de que todo puede cambiar, pues todo es movimiento. Ollin se desplaza siempre confrontando un profundo recelo no a una amenaza externa sino al miedo que habita en él mismo, temor a seguir llevando la vida que lleva y a cambiar, a comunicarse y a no lograrlo, a la soledad, a la compañía.

La actualidad histórica del fin del siglo XX devela que el mundo vive exactamente igual que el mundo sin adjetivos (“nuevo” “viejo”) de principios del siglo XVI: como él, está plenamente convencido de su ahogo, de su total imposibilidad de salvación: en todo discurso que menciona esta última palabra se cubre de retórica, de una fatiga nuevamente acumulada por el poder: la “historia” otra vez se ha detenido.²⁵²

Ante tal perspectiva, la única salida será el largo peregrinar o la automutilación. La cinta se construye así, alrededor de ese viaje del protagonista que se manifiesta no únicamente a través del desplazamiento físico de una región a otra, sino también la forma de un movimiento psíquico que lo impulsa a la indagación de un algo abstracto e indefinido.

Además es posible percibir en Ollin la presencia de una fuerza interna, consciente o

²⁵¹ *Ibid.*

²⁵² González Dueñas, Daniel, “Prólogo” en Eligio Calderón, *et al.*, *op. cit.*, pág. 9.

inconsciente que le empuja a cambiar, a moverse sin opción, a escoger dirección o meta precisa, a abandonarse a la inercia de eventos que caen fuera de su control y que en última instancia le llevan a confrontar sus propios límites tanto geográficos como psíquicos. Esta es su necesidad de partir sin saber precisamente a donde.

Así pues, el itinerario y el camino son la materia prima de este filme que se construye como un proceso de autoanálisis con características abstractas. La incorporación del dialecto, el estatismo monumental de las imágenes, del paisaje, el esquematismo arbitrario de las situaciones descritas hacen de esta cinta un viaje de búsqueda en donde el camino comienza aunque el viaje termine. Porque sólo basta que el personaje se ponga de nuevo en marcha en la búsqueda de sí mismo para que la película vuelva a comenzar.

De *Retorno a Aztlán* se escribió mucho por la crítica cinematográfica, su *affiche* rezaba “In Necuepaliztli in Aztlan. Primer largometraje de ficción sobre leyendas aztecas”. Algunos críticos opinaron de ella:

Una rareza brillante dentro de un cine de rarezas es considerada *Retorno a Aztlán*, película de Juan Mora Catlett referida a las leyendas inmemoriales de los aztecas [...] Estamos ante una producción de 800 millones de pesos; el primer largometraje de ficción sobre el México prehispánico producido en los 80 años de cinematografía nacional, hablado totalmente en náhuatl, pero con subtítulos en español, rodado en zonas arqueológicas de diferentes estados del país y con música hecha con instrumentos precolombinos e indígenas.²⁵³

En *El Universal* apareció el día de su estreno:

Aztlán todavía no ha sido ubicado geográficamente por la historia, pero la imaginación del cineasta Juan Mora Catlett logra no sólo describirlo, sino aún iniciar el *Retorno a Aztlán*. La producción, única en su género, filmada en lengua náhuatl y con subtítulos en castellano, exalta el misticismo, así como las leyendas y las raíces del México precolombino.²⁵⁴

²⁵³ Matadamas, María Elena, “También el cine busca a Aztlán”, *El Universal*, 28 de agosto de 1990, pág. 1.

²⁵⁴ Riquelme Fernández, Elhel, “La imaginación de Mora Catlett describe e inicia el *Retorno a Aztlán*”, *El Universal*, 28 de agosto

Para su realizador, Juan Mora Catlett, la película se conformaba de una ardua investigación:

... En nuestra industria filmica, la historia a lo que más se ha remontado es *La Virgen que forjó una Patria*, enmarcada después de la conquista; pero mi película no está hecha con visión europea, tampoco son concheros disfrazados con plumas que tan equivocadamente se han reflejado en nuestro séptimo arte [...] No hay en *Retorno a Aztlán* una reconstrucción antropológica, sino que aprovechamos los elementos, los sitios y las tradiciones que han sobrevivido al paso del tiempo y a la influencia negativa del hombre en su afán de progreso...²⁵⁵

Sin embargo a un crítico como José María Espinasa, la cinta no le gustó, pues afirmaba en una nota:

A finales de los ochenta, primero *El ombligo de la luna*, y un poco después *Ulama y Tlacuilo*, se podían entender como el último grito, y no muy afinado, de una corriente "precolombina" dentro del cine latinoamericano, particularmente socorrida en el caso de México, que dio sus mejores frutos en el documental etnográfico. Ahora con el estreno de *Cabeza de Vaca* y *Retorno a Aztlán* parece resurgir la tendencia. No es necesario decir que frente a los documentales esa corriente acumuló una serie de ridículos inefables... La película quiere visualizar un retorno a Aztlán mitológico, tanto o más que la salida que le dio origen, pero como se trata precisamente de un camino inverso, de un regreso, lo que debe recobrar es la realidad que sustenta la mitología [...] En este *Retorno a Aztlán* se trataba de no tener mirada occidental (los españoles aún no habían llegado por estas tierras) ¿Es esto posible? El sentido primero, magnífico, se vuela tarjeta postal y acaba en folclorismo trasnochado. Lamentablemente una película que aspiraba a mucho más y que tuvo elementos para serlo, quedará acaso como ejemplo curioso de un cine hablado en náhuatl, o como la última muestra de un romanticismo antropológico.²⁵⁶

Otro director que en su ópera prima se ve absorbido por el tema de los viajes de búsqueda

de 1990, pág. 1.

²⁵⁵ Vera, José, "En busca de un cine diferente", *El Nacional*, 25 de noviembre de 1990, pág. 5.

²⁵⁶ Espinasa, José María, "Retorno a Aztlán", *La Jornada* (Suplemento semanal), 25 de noviembre de 1990, pág. 46.

es sin lugar a dudas Ernesto Rimoch, quien estudió ingeniería industrial, fotografía y cursos de Taller de Cine en Casa del Lago. En 1976 realiza su primer cortometraje *Muerte súbita*, para un año después producir y realizar otro cortometraje *Boceto*, premiado en el *Festival Cinexpe*, trabajo que le permitió ingresar a la *National Film School* en la Gran Bretaña en donde se especializa en realización cinematográfica. Al finalizar su curso realiza el mediometraje *Mask* (1981).

Después realizaría trabajos documentales para la televisión europea como *Un hombre como Julio* (1987), viaje por el mundo y la obra del escritor Julio Cortázar, *México los tres sismos* (1989), historia de la reconstrucción de las vecindades en el centro de la ciudad de México y *La línea* (1992), documental que recorre la frontera México-Estados Unidos a través de un viaje que es su ópera prima en largometraje.

Podemos afirmar sin temor a equivocarnos que la fricción entre ambos mundos, el Norte y el Sur es uno de los problemas de mayor interés y trascendencia en nuestra época. De aquí que *La línea* sea una película por demás interesante sobre las relaciones Norte-Sur a lo largo de la frontera entre México y Estados Unidos en donde se concentran las contradicciones entre el desarrollo intensivo y el subdesarrollo.

Los hechos obsesionan a cada ser humano, piedra, bar, estación de gasolina, fábrica, cada hogar de ambos lados de esa línea de 3,200 kilómetros que se extiende de un lado al otro del océano. En este discurso el recorrido que nos propone Rimoch es movimiento y por tanto la posibilidad de cambio, pero sobre todo, la no fijación, la ambigüedad, la ausencia de lo absoluto. Un discurso móvil, no impositivo.

De igual forma este viaje por su tono documental es sobre todo descriptivo, pero no por ello sacrifica la búsqueda, una búsqueda que queda en el espectador después de conocer la frontera Norte del país y sus principales problemas, los cuales inciden tarde o temprano en la vida nacional y en cada habitante del territorio mexicano en particular.

Así que para iniciar el viaje se escucha una voz en *off*:

La frontera que divide a México de Estados Unidos es la línea entre dos

mundos y dos mares, el Golfo de México y el Océano Pacífico. Quizás ésta sea la frontera más controvertida del planeta, una línea que separa lo que antes fue un solo pueblo. Quetzalcóatl se va de las tierras del Norte en busca de la tierra prometida, después se entregó al fuego, vieron salir su corazón, así lo cuentan los ancianos, nació la estrella del alba. Con el descubrimiento, la conquista y la eliminación de las culturas existentes se dan dos siglos de conquista, después vino el ferrocarril y los recursos. Las diferencias entre las dos naciones aparecieron, uno español y católico. Allá llegaron otros hombres, trabajadores, rudos, el choque fue atroz. Con el cañón y la sangre se formó la cicatriz que hoy es la frontera. La contradicción de dos mundos opuestos. He aquí los testimonios de sus hombres.²⁵⁷

El recorrido comienza a cien kilómetros río arriba en donde se encuentran Reynosa y McAllen el mayor centro comercial en la frontera, siguiendo el curso del Río Bravo serpentea hasta la ciudad de Laredo a ambos lados de la línea divisoria en donde sobrevive una plataforma en la cual los hombres cruzan automóviles y familias completas; más arriba se encuentra Ébanos, el último cruce de chalán en donde México hace frontera con la que fuera la región más pobre de Estados Unidos, ya que hasta mediados del siglo pasado Laredo era una región indigente, pero con la construcción de la carretera panamericana se convirtió en el centro terrestre más importante de la frontera.

Así, Nuevo Laredo y Laredo, una mexicana y la otra norteamericana se configuran como una sola ciudad separada por el río, ya que familias texanas fundan Nuevo Laredo que se separa de territorio mexicano, sin embargo las dos comunidades se reúnen a festejar sus grandes rituales comunes como el Día de muertos o el compartir un equipo de béisbol.

Después de los Laredos, al noroeste encontramos la región de los indios kickapoo, tribu nómada que vive dividida en ambos países con reservaciones creadas desde 1986; además de ser la única en donde sus hombres son ciudadanos de los dos países y cruzan la frontera libremente, pues emigran en el verano para dedicarse a la educación de los niños, es por ello que se hablan tres idiomas: el inglés, el kickapoo tradicional y el español.

²⁵⁷ Narración introductoria con voz en off de *La línea*.

Según cuenta el anciano de la tribu ésta tiene sus orígenes en Coahuila, los kickapoos se establecieron en la época de Juárez muy cerca de la frontera para defenderse de los apaches. También según la leyenda, el señor del universo creó al indio para cuidar y vigilar al mundo, pero esto no se haya escrito, es una tradición oral que pasa de generación en generación, pues algún día Dios llegará y les reconocerá si no han abandonado sus tradiciones.

Siguiendo al oeste se encuentra ciudad Acuña, célebre por ser la población en donde se instaló la primera emisora de radio en la frontera. Siguiendo el sendero que traza el Río Bravo entre las sierras, el caudal en su recodo crea el Big-Ben, zona que Estados Unidos declaró parque nacional y Boquillas del Carmen en México que se convirtió en un centro de turismo norteamericano.

Siempre hacia el noroeste y siguiendo el recorrido del río podemos darnos cuenta del por qué los españoles se cansaron de encontrar el paso que uniera los mares y cuya proeza se debe a Cabeza de Vaca, así se llega a El Paso, ciudad Juárez, un gran centro urbano del que nadie sabe el número de habitantes, pues cada día nacen y se crean nuevos asentamientos con una planeación imposible de concebir.

Al oeste, la frontera ya no la configura el Río Bravo sino líneas rectas que separan a Douglas de Agua Prieta y a ciudad Juárez y el desierto de Chihuahua.

Después desde Cananea la Sierra Madre se extiende hacia el norte hasta Nogales, una de las ciudades más pobres de la frontera, pues existe una gran cantidad de asentamientos sin servicios. De Nogales hacia el oeste se localiza la región de los indios papagos como los llamaron los españoles, un pueblo que vive a ambos lados de la frontera, un pueblo dividido entre dos burocracias.

Finalmente el viaje nos lleva a Tijuana. Ahí, bares, hoteles, restaurantes, hacen de la ciudad una de las más importantes de la frontera en donde se ve el ímpetu de su cercanía con Hollywood.

Se puede afirmar al concluir el viaje geográfico que también se ha dado un recorrido en lo emocional y en lo social conociendo los problemas de narcotráfico, comercio, contaminación, falta de servicios públicos, agua, luz, alimentos, medicinas, contrabando, maquila, los desechos

tóxicos, las mallas divisorias, los braceros, y la frontera, la línea que hace que entre más cerca estén éstos dos pueblos más se separen.

Aunado a ello en *La línea* se manifiestan una gran cantidad de acontecimientos con toda la actualidad del momento de su realización: un año de violencia racial en Los Angeles, California, el cambio de presidente en Estados Unidos y la entrada en marcha del Tratado de Libre Comercio. Por ejemplo, con respecto a éste último que es parte del itinerario de este documental, en una revista apareció:

... el 5 de febrero de 1991 el presidente Carlos Salinas de Gortari, el primer ministro de Canadá, Brian Mulroney y el presidente de Estados Unidos, George Bush anunciaron su decisión de iniciar las negociaciones que condujeran a un Tratado de Libre Comercio en Norteamérica con la finalidad de crear el mercado más grande del mundo conformado por 360 millones de habitantes.²⁵⁸

También sobre un problema como el del narcotráfico, tan denunciado por los indios papagos en el documental, aparecía en un semanario capitalino de esos años:

... una guerra que muchos consideran interminable y en la que todos los gobiernos están obligados a participar, pues sólo se lograrán avances notables si se coopera contra la droga. La siembra, la recolección, el procesamiento químico, la exportación y el consumo de narcóticos trae de cabeza tanto a países ricos como pobres. En San Antonio, Texas, se dieron cita jefes de estado de Perú, México, Colombia, Estados Unidos, Ecuador, Bolivia y Venezuela para analizar la estrategia a seguir para la erradicación de este cáncer social.²⁵⁹

Sin embargo *La línea* adquiere todo su sentido como viaje de búsqueda con una frase que se lee en un muro de Tijuana "Si el muro de Berlín cayó, éste por qué no",²⁶⁰ ya que la historia ha demostrado que las fronteras se modifican y el mundo está en un continuo movimiento.

²⁵⁸ Anónimo, "Un Nuevo tratado", *Época*, Semanario de México, no. 30, 30 de diciembre de 1991, pág. 72.

²⁵⁹ Anónimo, "La guerra contra el narcotráfico: triunfos y derrotas", *Época*, Semanario de México, no. 30, 30 de diciembre de 1991, pág. 30.

²⁶⁰ Inscripción en la cinta *La línea*.

Sobre la película apareció una nota en el periódico *Ovaciones*, el 23 de abril de 1992:

Los braceros, los indocumentados, los ilegales, los espaldas mojadas, o como quieran llamarles siempre han sido un filón de oro para los escritores y argumentistas de radio, televisión y sobre todo cine; este tema nunca termina de explotarse, por lo que ahora se acaba de terminar la filmación del largometraje *La línea* dirigida por Ernesto Rimoch.²⁶¹

Asimismo el director del filme manifestó a la prensa sobre su cinta:

La línea aborda de manera documental las relaciones entre México y Estados Unidos a lo largo de la frontera, lugares en donde se concentran las contradicciones entre el desarrollo intensivo y el subdesarrollo [...] *La línea* es una ruta, un recorrido por 3,200 kilómetros de frontera de la costa este hacia la costa oeste, descubriendo personajes, situaciones, imágenes y sonidos que son testimonio del choque entre ambos mundos.²⁶²

Del mismo modo dentro de esta temática encontramos *Bajo California. El límite del tiempo* (1994), largometraje, ópera prima de Carlos Bolado, quien nació en Veracruz y se formó en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. Con éste su primer trabajo, realiza un viaje por la península de Baja California, con el pretexto de ir en la búsqueda de unas pinturas rupestres que el tiempo ha borrado.

Este realizador destaca en el ámbito cinematográfico (antes de su primer largometraje) principalmente como director de cintas de cortometraje como *Laura* (1985), *Acariciándome frente al espejo* (1986), *Sentido contrario* (1987) y *Gilkobi* (1988), sin embargo su trabajo más trascendental se desarrolla como editor en cintas tales como: *Como agua para chocolate* (1991) de Alfonso Arau, *Novia que te vea* (1992) de Guita Schyfter, *Desiertos mares* (1993) de José Luis García Agraz, *La vida conyugal* (1993) de Carlos Carrera, *Katuwira* (1994) de Íñigo Vallejo Nájera, *Un volcán con lava de hielo* (1994) de Valentina Leduc, *Hasta morir* (1994) de Fernando Sariñana y *En el aire* (1994) de Juan Carlos de Llaca, entre otras.

²⁶¹ Flores, Bertha Alicia, "Terminó el rodaje del largometraje *La línea*", *Ovaciones*, 23 de abril de 1992, pág. 3.

²⁶² Anónimo, "Concluyó Ernesto Rimoch la filmación de la cinta *La línea*", *Excélsior*, 22 de abril de 1992, pág. 2.

Bajo California. El límite del tiempo es un docudrama que también y como se ha analizado en los otros filmes realiza un viaje en donde se da la búsqueda de un objetivo y al mismo tiempo una pesquisa sobre sí mismo. Así, este filme trata de las pinturas rupestres que hay en decenas de cuevas en la península de Baja California. Son unas de las más importantes muestras pictóricas del mundo y tal vez las menos conocidas, pues los difíciles caminos que llevan a los lugares en donde están, hacen casi imposible llegar a ellas. Ese hecho justifica la realización de un documento visual de alta calidad en el que un amplio público pueda conocerlas.

Y es allí donde nos lleva el conductor del documental, nuestro personaje, un profesional de la imagen que ha decidido hacer un reportaje gráfico sobre estos testimonios pictóricos, un mapa de los caminos que llevan a los lugares donde se encuentran las pinturas y un testimonio del aislamiento y de las difíciles condiciones que viven los habitantes de la sierra.

La historia se desarrolla en nuestra época. El personaje mientras realiza su viaje, lleva un libro que le apasiona, es *El otro México*, biografía de Baja California de Fernando Jordán, que es de los pocos libros que se han escrito acerca de esa tierra que sin motivo aparente ha estado olvidada desde tiempo inmemorial. El libro narra un viaje de Mexicali a La Paz que el autor realiza a finales de los años cuarenta.

Fernando Jordán, antropólogo y periodista, viajero e historiador, en un automóvil jeep desecho del ejército norteamericano, equipado con brújulas, saco para dormir, escopeta, gasolina, agua y muchos viejos y nuevos mapas, viaja por el territorio de Baja California a la manera de Humboldt.

Jordán, quien estuviera en el descubrimiento de la tumba de Pakal en Palenque y recorriera la sierra tarahumara en los años treinta, es un apasionado periodista que con igual entusiasmo se interesa por la información que guarda un archivo colonial, que por los rasgos de carácter de los osados habitantes de la sierra y el desierto; un escritor que con la misma sensibilidad estética describe la desoladora belleza del paisaje del desierto o se conmueve frente a las escenas de caza en las pinturas rupestres realizadas hace más de cinco mil años.

Nuestro personaje se interesa en la historia que cuenta Jordán; quiere saber más acerca de

ese escritor y se encuentra con un hombre legendario, intenso y atormentado que murió a los treinta y seis años en condiciones, que casi medio siglo después, no están del todo claras. El personaje se obsesiona así con la historia y quiere reconstruir en su viaje el de Jordán y encontrar las claves para cruzar la línea del paralelo 28 y entrar a ese “un otro México [...] que siendo un otro, es México”.²⁶³

El personaje inicia su aventura por las sierras de Baja California, sus guías serán los habitantes de la sierra, los serranos que conocen los caminos que conducen a los lugares donde se encuentran las pinturas. Se entrevista con ellos para contratar el viaje que son viajes, siempre con distintos guías y convenir el costo del guía, transporte de equipo, agua y alimentos, a lomo de mula por los caminos de la sierra.

En ese encuentro el personaje se entera que los serranos son descendientes de los soldados españoles que protegían a los jesuitas de las tribus Guaycuras, Pericúes y Cochimíes, que en ese tiempo habitaban la sierra; le informan también que el Instituto Nacional de Antropología e Historia los ha organizado para que cuiden las pinturas y sirvan de guías a los turistas y viajeros.

Los serranos viven en un México que ya no existe, algunos todavía practican el trueque y hasta hace poco tiempo las comunidades estaban especializadas, algunas curtían pieles y hacían zapatos, otras elaboraban quesos o trabajaban la madera.

Algo queda de todo ese pasado y el ojo del personaje registra los vestigios humanos y materiales de una sociedad que está cambiando ante la inminente llegada de la modernidad, que podía ser un radio de onda corta para comunicarse entre rancherías distantes unas de otras o las celdas solares que suplen la falta de electricidad.

La obligada conversación que supone el largo viaje por la sierra lleva al personaje a reflexionar acerca de la vida de los serranos en esos inhóspitos parajes y el sentido que tiene vivir en esos lugares de alguna manera extraños a sus actuales habitantes, pues los serranos nada tienen que ver con los hombres que hicieron las pinturas, no saben nada de ellos, están ahí en lugar de ellos y el personaje tiene la certeza de que en cuanto se modernicen los medios para visitar los

²⁶³ Diálogo de *El límite del tiempo*.

lugares donde se encuentran las pinturas rupestres, los serranos desaparecerán como único pueblo testimonio de un México que no existe.

De esta forma, el personaje sirve de interlocutor entre el espectador y los serranos, se trata de un encuentro con un otro México que a pesar de ser otro es México. Las entrevistas que realiza con ellos son testimonio del aislamiento y las dificultades para sobrevivir en esas tierras reacias a la civilización occidental.

Sin embargo, el documental también es un viaje sentimental y nostálgico que transcurre alternadamente en dos territorios, uno real, ya descrito, y otro imaginario. Este segundo es un espacio donde se reconstruyen diversos pasajes de la historia de Baja California que el personaje evoca a partir de la propia realidad y a través del libro en donde se narra el viaje y los rasgos de personalidad de Fernando Jordán.

Aquí (en el territorio imaginario) el personaje convoca a Jordán y éste acude a su llamado para conducirlo por los pasajes de su libro, éste y el propio Jordán son puentes entre el personaje y la llegada de los conquistadores españoles a Baja California, la extinción de las tribus nómadas que erraban sin descanso por el territorio de la península, el fracaso de la empresa jesuita de cristianización de esas tribus, el cansancio de los yacimientos minerales que dieron origen a los pueblos mineros fantasmas, la extinción del borrego cimarrón y otras especies animales y vegetales cuyas imágenes aparecen en las pinturas, y el fracaso de antiguas y modernas empresas para conquistar primero y colonizar después ese territorio.

El personaje incursiona en el territorio real, lo observa y reflexiona a medida que transcurre el viaje, mientras examina las pinturas y las fotografías, y al tiempo en que reconoce los lugares y caminos marca el mapa. A partir de esos momentos el documental se desplaza al territorio imaginario. Así, mientras el personaje reconoce imágenes de ballenas en las pinturas rupestres, piensa en las ballenas grises que son otra especie en extinción y evoca la desoladora visión descrita por Jordán de cientos de ballenas varadas muriendo en las playas del Océano Pacífico; o cuando examina la escena de caza en las pinturas recuerda imágenes de cacería de los mismos animales filmadas en súper 8 en los sesenta.

Dentro de la cueva el personaje especula acerca de los hombres que hicieron las pinturas, evoca el momento en que las pintaron guiados quizá por un chaman, imagina su uso y se pregunta por la total extinción de esos individuos en el siglo XVIII, diezmados por epidemias, resistiendo a los cambios, sin dejar más huellas que esas pinturas que poco a poco desaparecen.

El personaje frente a una de las misiones en ruinas repasa la fracasada empresa de cristianización emprendida por los jesuitas a principios del siglo XVIII. Sabe que esa campaña obliga a las tribus nómadas a estacionarse, a terminar con un ciclo anual de seis estaciones que les permitía alimentarse y eso facilitó su desaparición. Sabe también que los jesuitas fueron expulsados a finales de ese mismo siglo y que no tuvieron éxito los dominicos y franciscanos que quisieron continuar con la campaña de cristianización, pues ya no había a quien ofrecer la palabra de Dios.

Cuando el personaje constata que las pinturas se están borrando y que son lo único que queda de aquellas prehistóricas naciones errabundas, única prueba de su existencia, hace una reflexión sobre la condición pasajera del hombre y sus obras y afanes sobre la tierra, y es aquí donde nuevamente nos traslada a un viaje emocional.

Así, *Bajo California. El límite del tiempo*, nos lleva precisamente ahí, a los confines del tiempo, en donde como una línea se separan la realidad y la fantasía, el mito y la existencia de pueblos que son parte del pasado glorioso de un México que vive y lucha por recuperar sus lejanas tradiciones, costumbres, ideologías, formas de entender el mundo y a la vida misma.

La película tuvo un gran reconocimiento por la crítica y ejemplo de ello son por lo menos tres notas en donde se describen y detallan los elementos destacados de la misma. La primera de ellas, de Jorge Ayala Blanco, apareció en *El Financiero*:

Pinturas-hecho síquico, ignoradas/terapéuticas/esenciales/primigenias.
Con azarosa producción del
ultraburocratizado/secuestranegativos/esterilizante IMCINE Zedillista y
guión auxiliado por Ariel García, el primer largometraje del excuequense
vuelto editor imprescindible en filmes clave del Salinato (*Como churro
para chocolate, Me voy a escapar, Hasta morir, En el aire*) y subjetivo
cortometrista a veces inspirado Carlos Bolado es una nueva búsqueda

prístina de las raíces nacionales en vista de que su árbol bifurcado que ya su pudrió (como las ruinas de la misión jesuita) una fraternal fantasía de solidaridad íntima chicano-mexicana, un inédito ejemplo de lujo de *El otro México* y una supratúristica colección del *magazine México desconocido* encuadernada en celuloide, una deslectura del sonrosado pintoresquismo vacío de *El jardín del Edén* (Novaro 93), una rotunda superación metafísica de las pueriles vaguedades aperturistas/antiaperturistas de *Cascabel* (Araiza 76) y del virilizado complejo de Electra de *Desiertos mares* (JLG Agraz 95), un edificante compendio de misticismo *light*, un subproducto de las infectoesoterías alucinadas en los hiperviolentos desiertos paranoicos del último Stone (*Asesinos por naturaleza* 94, *Camino sin retorno* 97), un homenaje al sublimado de irónica polaroid que saluda a la ciudad de las 50 cuevas con gigantescas pinturas rupestres, una inopinada versión bajocaliforniana de *El peregrino kamanita* del hinduista premio nobel danés Gjellerup, una crepuscular *road movie* wendersiana en pos del redescubrimiento de valores verdaderos/inmediatos/tangibles a través de la conciliación interior y la amistad, una muestra sencilla/pobre/*minimal* de arte introspectivo/visionario/prospectivo...²⁶⁴

Otra nota aparecida en *México hoy* da cuenta de las vicisitudes por la que tuvo que pasar el filme para ser estrenado en un primer momento, pues recuérdese que es una producción 1995 y se estrena tres años después, para volverse a reestrenar en el 2000:

La bitácora de filmación de la cinta *El límite del tiempo* de Carlos Bolado bien podía ser la historia del "vía crucis" del cine mexicano. Las razones son sencillas; todos los problemas que puede afrontar un filme, lo vivió este joven realizador en su incursión en el largometraje. *El límite del tiempo* fue un proyecto apoyado en 1995 por el Instituto Mexicano de Cinematografía durante la administración de Jorge Alberto Lozoya. Sin embargo, la película se filmó hasta 1996 y tuvieron que pasar dos administraciones más de este instituto para que se terminara sorteando dificultades económicas y de retrasos. Incluso en estos momentos aunque cuenta con el apoyo de IMCINE, no tiene los recursos suficientes para la publicidad en el lanzamiento comercial del filme. Pese a todo, *El límite del tiempo*, un filme que juega con la realidad y la fantasía es una especie de docudrama o docuficción [...] Bien podría ser un material de reflexión, de búsqueda, del reencuentro del hombre consigo mismo. Pero alejado de todas las moralejas o mensajes didácticos, *El límite del tiempo* es un honesto trabajo de Carlos Bolado, en donde hay una invitación a mirar la

²⁶⁴ Ayala Blanco, Jorge, "Bolado y el ignoto país", *El Financiero*, 31 de agosto de 1998, pág. 78.

tierra y revalorar los antepasados para encontrar el sentido de la vida...²⁶⁵

Carlos Bolado, director de la cinta se encuentra muy identificado con la misma, en el diario *Reforma* afirmó con motivo del estreno del filme:

... antes que cineasta soy viajero [...] En *El límite del tiempo* hay algo de eso, en el personaje de Damián Alcázar que es una especie de *alter ego* mío, soy el viajero que llega a Baja California para descubrirse a sí mismo [...] se podría decir que toda la historia de la película está contenida en las pinturas [...] por supuesto convertidas en sucesos de la época actual y con personajes contemporáneos, como el protagonista, el artista plástico mexicanoamericano en busca de sus raíces, pero ahí están los temas del viaje, la familia y la búsqueda de un centro...²⁶⁶

Quizá por ello también con estos viajes en el cine mexicano de los noventa la búsqueda está presente, el viaje traza el camino para buscar un México en el otro México, en la pesquisa incesante por conocer quién es el mexicano, en dónde está y cuál será su destino.

Finalmente otra película donde el viaje de búsqueda se combina con un gran fervor religioso es sin lugar a dudas la ópera prima de Alejandro Springall, *Santitos* (1997), arranque de la carrera de este realizador egresado de la *London Film School*. Estando en Londres trabajó para la BBC y el Channel Four. De regreso a México colaboró en la producción de otra ópera prima, *La invención de Cronos* (1993) de Guillermo del Toro, y luego en la producción y en los diálogos en español de la película *Hombres armados* de John Sayles, realizada en México en 1997. Mientras tanto preparaba ya su primera película. Esta nació al conocer a María Amparo Escandón, quien había escrito una novela que pensaba adaptar al cine. Con ella trabajó en el Laboratorio de guionistas del Sundance Institut, el resultado: *Santitos*.

La cinta ha recorrido una buena parte del mundo presentándose en festivales de cine, su *premiere* mundial fue en el *Festival de Park City* en Utah, Estados Unidos en donde ganó el Premio a la mejor película latinoamericana, asimismo participó en el *Festival de cine de Montreal*

²⁶⁵ Cárdenas Ochoa, Alejandro, "Cine documental más allá del tiempo", *México hoy*, 28 de agosto de 1998, pág. 26.

²⁶⁶ Arias, Carlos, "Antes que cineasta soy viajero", *Reforma*, 28 de agosto de 1998, pág. 2.

y en el *Festival de Cine de Trieste*, en Roma, en donde ha sido muy bien acogida.

En esta película nuevamente el desplazamiento constante se mezcla con elementos de la más pura comedia mexicana aderezados con una profunda adoración a los Santos. “Padre Salvador, soy Esperanza, la mamá de Blanca, la niña muerta, sólo que no está muerta. Me lo dijo San Judas Tadeo”.²⁶⁷ Esto le dice Esperanza a su confesor el padre Salvador y con esta insólita revelación arranca la cinta.

En efecto, San Judas (el patrón de las causas difíciles) se le aparece en el horno cochambroso de su casa. Con el acicate del Santo y el acuerdo tácito del padre, la mujer comienza sus pesquisas que la llevan a exigir la exhumación del cadáver de su hija, a quien no dejan ver cuando fallece por morir de una enfermedad desconocida y altamente contagiosa.

Su búsqueda la lleva a dejar su trabajo para laborar en el burdel local e indagar ahí, pues sus sospechas recaen en los tratantes y traficantes de niñas blancas para la prostitución lo que la lleva a dejar su natal Tlacotalpan y viajar hasta Tijuana y finalmente a Los Angeles.

En el burdel local oye hablar de un lugar conocido como *La Casa Rosada* en donde tienen jóvenes vírgenes. Al llegar a Tijuana conoce al Cacomixtle que es el diablo mismo, padrote, manipulador. Este la manda con doña Trini como enviada del juez Scott, gran cliente de la casa. Pero luego de conocer a éste (quien le dice “Te quiero sólo para mí”), y correr algunas aventuras descubre que en la habitación donde sospecha que están encerradas las menores hay una vaca muy al estilo surrealista de *La Edad de Oro* que se utilizaba para dar algunos servicios a los clientes muy especiales.

Después decepcionada regresa con el Cacomixtle quien la manda con su socio Doroteo, artista y dueño de un negocio de prostitución voverista en Los Angeles. Ahí entra a trabajar en una agencia de viajes, gracias a la cual tiene acceso a algunos eventos como las luchas libres en donde conoce al Ángel justiciero, de quien se enamora perdidamente. Después de un largo peregrinar sin encontrar a su hija, ni rastros de ella, regresa a Tlacotalpan.

En esta comedia, el viaje de búsqueda se mezcla pues con una profunda adoración a los

²⁶⁷ Diálogo de *Santiitos*.

Santos y Esperanza se hace acompañar en estos enormes recorridos no sólo por San Judas Tadeo, San Antonio o el Sagrado Corazón de Jesús, pues incluso la acompañan algunos santos del pueblo como Juan Soldado.

En el filme se mira esta santería y sus milagros como un camino dentro de la búsqueda de la protagonista Esperanza para encontrarse a ella misma y a la verdad, y la frase que hace alusión a esta búsqueda se plasma desde el inicio de la cinta: “la esperanza es aquella cosa con alas que reside en el alma”.²⁶⁸

De aquí que lo mejor de la cinta sea que es ágil, con buen ritmo y humor, así como con una cierta ambigüedad en la mirada hacia los milagros, pues la búsqueda se desata porque hay algo oculto, el médico que operó a la hija de Esperanza desaparece y después se anuncia el deceso de ésta, nunca ve el cadáver y se prohíbe la exhumación.

De hecho la niña aparece en varias ocasiones, pero no es real, lo hace sólo en los *flashes* del recuerdo y la imaginación, en las ensoñaciones de Esperanza, quien en la búsqueda de esa verdad, de enfrentarse a sí misma y reconocer que su hija ha muerto se topa con el amor.

Así con un público que corea ¡Angel! ¡Angel! (Clara cita y homenaje a *La leyenda de una máscara*, 1990, de José Buil) ella llega al final de su viaje, de una búsqueda incansable en la que se descubre una mujer capaz de cruzar cualquier frontera (espiritual, moral y física) para darse cuenta que su hija seguirá viva dentro de su corazón, pero no más en la vida terrenal.

Para reconocerlo además de este itinerario geográfico hacia el norte, debe hacer una reflexión interna, un viaje introspectivo de lo que ha sido su vida en un pequeño poblado mexicano, tranquilo, con sus santos y su Iglesia que la acoge y la protege; en contraposición de lo que se vive afuera, en los burdeles, en donde las parejas se entregan sin amor, en trayectos en autobús donde conoce a jóvenes delincuentes, además del largo recorrido por las peligrosas calles de Tijuana, en donde se mezclan y comparten lugar, drogas, alcohol, prostitución y muerte.

Por ello, al decidir Esperanza que su viaje ha terminado, pues nunca encontrará a su hija muerta, se le aparece ahora no un santo sino la pequeña en la pared de su baño para decirle que

²⁶⁸ Frase de Emily Dickinson que se utiliza en el inicio del filme *Santitos*.

siempre estarán juntas, y es así como ésta comprende que debe creer que la niña ha muerto y encomendarla a sus santitos en el altar.

Sin embargo el amor que todo lo puede también hace milagros y Angel, vestido de luchador justiciero viaja hasta Tlacotalpan para confesarle su amor y pedirle se vaya con él. Esperanza en una frase final encierra todo lo que ha aprendido en su largo recorrido y peregrinar por burdeles, hoteles y por el “otro lado”: “Así es la vida. Yo me fui tan lejos para encontrar lo que buscaba aquí”.²⁶⁹

Esperanza golpea con un pico el muro del baño donde se le apareció Blanca y se prepara a partir con Angel, llevándose en la camioneta de él, el pedazo de muro como único recuerdo. La camioneta se aleja en el horizonte, mientras una canción en voz de Eugenia León nos dice:

... San Miguel Arcángel, Santito. No te pongas duro, Santito. No ves que ahora el diablo, anda suelto y se pone moño en la cola. San Miguel Arcángel, Santito, Santito, Santito....²⁷⁰.

Y nos recuerda que el viaje está iniciando nuevamente sólo que ahora es un itinerario compartido en la búsqueda de la felicidad. Sobre *Santitos* la crítica se volcó benevolentemente y una gran cantidad de notas hicieron su aparición. Ejemplo de ello es una crítica en el diario *La crónica de hoy*:

... En *Santitos* convergen múltiples universos populares, formas de ser, de vivir y de sentir. La cinta nos traslada a escenarios que parecen inverosímiles, lejanos y excitantes, pero que en la frontera norte no son ajenos a lo cotidiano. Con las alternativas que sugiere “la realidad mágica” [...] la película conduce al público por un viaje a través de las costumbres de nuestro país [...] *Santitos* es una cinta que redime las esperanzas insatisfechas de una mujer con un mensaje de aliento...²⁷¹

Otra nota de Rafael Aviña escrita en *Reforma* la califica como una película que “Ilumina al

²⁶⁹ Diálogo de *Santitos*.

²⁷⁰ Canción final de *Santitos*.

²⁷¹ Anónimo, “Se estrenará *Santitos* de Alejandro Springall”, *La Crónica de hoy*, 12 de agosto de 1999, pág. 173.

cine mexicano”:

... *Santitos* es un filme insólito que rompe los esquemas de nuestra gastada cinematografía con intuición y entusiasmo para descubrir el gozo del cine y sus diversos ángulos. En efecto, Springall debuta con una película diferente y original, basada en la novela de María Amparo Escandón. Un relato de búsqueda, de viaje y acerca de la fuerza de lo femenino, a medio camino entre la fábula y el relato cotidiano despojado totalmente de ese realismo mágico acaramelado de Arau y compañía. Asimismo comparte junto con *El límite del tiempo* [...] el descubrimiento de una provincia ignota [...] *Santitos* se convierte en una curiosa parábola sobre la mística y la fe de un pueblo como el nuestro al que sólo le queda creer en los milagros [...] Lo primero que sorprende en *Santitos* es el brillante *timing* que muestra todo el elenco en general, incluyendo los papeles de apoyo [...] *Santitos* es un relato que tiene de todo dosificado con inteligencia: suspenso, aventura, romance, comedia y drama. En esta cinta conviven de manera natural y sin truculencia alguna, sordidez, emotividad, ingenuidad y valentía. Incluso, las escenas de amor saben darle la vuelta a ese falso erotismo artificial y resultan divertidas y agradables, como lo muestra la secuencia de la lucha libre en la cama. Más notorio aún es el hecho de que el filme evite el exotismo tercermundista y lo pintoresco de exportación para crear una historia en la que se combina mística religiosa, sincretismo y cotidianeidad para hablar del dolor de la pérdida y del triunfo de la perseverancia. *Santitos* es una verdadera sorpresa, un filme ágil y de una sencillez abrumadora que evita la melcocha y que propone la fe y el humor como último recurso...²⁷²

Jorge Ayala Blanco, por su parte, escribía sobre el filme:

Santitos o el triple itinerario... Y nuestra Juana de Arco del Horno emprenderá un triple itinerario. Geográfico, por el camposanto local tratando infructuosamente de desenterrar el cadáver de la hija, por el hotel-lupanar de un contiguo pueblaco veracruzano, por dos prostíbulos de la ciudad-burdel Tijuana, por un *peepshow* de Los Angeles. Profesional, por los trabajos de criada en el putero de tres centavos, de sexoservidora favorita en exclusiva, de cuerpo ofrecido al vouyerismo, de empleada de agencia de viajes. Humano, por la solidaridad de la comadre viuda, por el robo de la ojitierna putona de ómnibus, por los brazos iniciadores del padrote relamido Cacomixtle, con dueña ruca ricona, por los miles de dólares del poderoso juez corrupto gringo y por las

²⁷² Aviña, Rafael, "Ilumina al cine mexicano", *Reforma*, 8 de octubre de 1999, pág. 4.

elegancias hiperkitsch de la proxeneta doña Trini...²⁷³

Quizá por ello también con estos viajes en el cine mexicano de los noventa, la búsqueda está presente, el viaje traza el camino para buscar al país en toda su inmensidad, su pasado, presente, futuro, pero sobre todo su gente, en la pesquisa incesante por conocer quién es el mexicano, en dónde está, cuál será su destino y por qué no, cuando el viaje es en paralelo los caminos se juntan, se cruzan y se vuelven a separar.

²⁷³ Ayala Blanco, Jorge, "Springall y la fe cotidiana", *El Financiero*, 11 de octubre de 1999, pág. 15.

PRÓFUGOS, AVENTURAS Y MARGINACIÓN: FACETAS DE LA CIUDAD

*México es el mejor lugar para vivir
sólo si tienes dinero...*

*Por si no te vuelvo a ver.
Juan Pablo Villaseñor*

El cine sobre la marginación ha sido por definición desde su nacimiento, orientado a teorizar, recuperar y recrear los mundos oprimidos y/o manipulados por la sociedad mecanizada actual, tales como los deseos inconscientes, las culturas dominadas y perseguidas, la diversidad humana y los sectores estigmatizados. Pero no ha sido sólo eso, su proposición abarca además de un contenido diverso, formas y medios alternativos, pues expone los nuevos contenidos para sondear/otear los mundos olvidados; y a la par, transita fuera de las instituciones de la sociedad anónima y del Estado tan apegados al cine narrativo-representativo.

Así se define a un cine marginal, sin embargo ¿dónde se produce éste? la respuesta es fácil: en una sociedad extrema que se encuentra soslayada en un país que manifiesta la marginación en muchos de sus ámbitos, pero de aquí se deriva otro cuestionamiento: ¿qué entendemos por marginación? para algunos el término supone hacer secundario un problema, persona o cosa, para otros es la discriminación que se debe sufrir por no ajustarse a un modelo predeterminado, sin embargo la definición que más nos acerca a un significado objetivo es que marginado es todo aquello que se halla al margen, lo nómada, que casi siempre se enfrenta a lo institucional.

... hombres que buscan en la afirmación de su identidad el apoyo y justificación de su derecho a participar en las tareas propias de todos los hombres. Es la vuelta sobre sí mismo, pero no para quedarse anclado en su concreto modo de ser, sino para prolongarse y ampliarse en otras expresiones de lo humano...²⁷⁴

A raíz de este marco podemos suponer que en México la marginación, con sus diferentes matices y definiciones ha existido desde tiempos precolombinos, pues

... A la pregunta respecto a lo que son [los marginados] la respuesta ha sido y tendrá que ser siempre una perogrullada: son hombres. Hombres concretos, como todos los hombres, siempre en situación igualmente concreta; con un cuerpo y un modo de ser concretos [...] Pero será una relación solidaria que sólo puede ofrecer hombres que se saben iguales entre iguales, pares entre pares...²⁷⁵

Sin embargo en la cinematografía mexicana se manifiesta con mayor fuerza al mismo tiempo que dos fenómenos hacen su aparición en la escena nacional: la ciudad y la modernización, pues al concluir la II Guerra Mundial los países aliados a los Estados Unidos de Norteamérica se ven “beneficiados” por el apoyo económico de éste. En México, a raíz de tal acontecimiento se acelera el desarrollo del capitalismo dependiente.

El alemanismo (1946-1952) abre así las puertas del país y lo entrega sin miramientos al capital extranjero, principalmente norteamericano. De esta manera, la mecanización agrícola expulsa campesinos a la urbe. Se industrializa el campo, pero el eje de dicho florecimiento gira alrededor de las principales metrópolis del país, las cuales se modernizan rápidamente convirtiéndose en poderosos imanes de atracción de la población rural.

... la ciudad planteó siempre a los pensadores y artistas una suerte de dualismo representacional e imaginario, que propuso en forma casi simultánea las ideas de seguridad, pacto y optimismo reproductivo, y las

²⁷⁴ Zea, Leopoldo, *Discurso sobre la marginación y la barbarie*. Edit. Fondo de Cultura Económica, México, 1990, pág. 250.

²⁷⁵ *Ibidem.*, pág. 251.

opuestas, de incertidumbre, disgregación y fragilidad. Frente al urbanismo embellecedor o represivo y a la arquitectura complaciente de fines del XIX y comienzos del XX esa segunda vertiente crítica y pesimista erigió sus propias fantasmagorías y espantajos...²⁷⁶

Las ciudades “garantizan” pues, comodidad, bienestar y consumo, mientras que la industria “asegura” el empleo de mano de obra y la sociedad experimenta la aparición de clases sociales, a quienes el cine retrata fielmente con sus ilusiones, frustraciones y desengaños. Existen pobres y ricos, los pobres son la mayoría, sumisos y conformes con su condición de clase, marginados que sólo piden la comprensión de los ricos, pues no pretenden antagonizar con ellos, ni siquiera lo piensan, ya que “quiso Dios” que fueran indigentes. En cambio los ricos muy a pesar del dinero y los negocios no tienen la felicidad de los menesterosos, envidian su unidad y solidaridad. Bajo esta concepción el cine se adentra en la creación de mitologías: *Nosotros los pobres* (1947), *Ustedes los ricos* (1948), y la tercera parte, *Pepe el Toro* (1952), las tres de Ismael Rodríguez.

Asimismo, la creciente industrialización va posibilitando en los centros urbanos una enorme variedad de oficios y profesiones. La división del trabajo complica la homogeneidad de las clases, y en particular la de la obrera, quien se distingue por fraccionarse en una gran cantidad de capas, y así poco a poco, la pantalla pobla la ciudad que se revela en su máxima expresión en cintas como: *Bajo el cielo de México* (1957) de Rafael Baledón, *Bajo el imperio del hampa* (1967) de Miguel M. Delgado o *Bajo el manto de la noche* (1962) de Juan Orol.

De esta manera, la urbe que emerge en el cine nacional es el lugar en donde se dan cita la marginación, la pobreza, la ignorancia, el dolor y el desempleo, en donde se descubrirá el *Derecho de los pobres* (1971, René Cardona) y la esperanza de los mismos, se conocerá el *Destino de los humillados* (1929, Chano Urueta) se sentirá el *Dolor de pagar la renta* (1959, Agustín P. Delgado), se contarán *Historias de ciudad* (1988, Ramón Cervantes, Rafael Montero, Gerardo Lara, María Novaro) e incluso, se inaugurarán instituciones de educación para estos marginados como la *Escuela de rateros* (1956, Rogelio A. González) o la *Escuela de vagabundos*

²⁷⁶ Rivera, Jorge B., *op. cit.*, pág. 117.

(1954, Rogelio A. González) así como se anunciarán en grandes marquesinas las leyes para éstos seres que viven soslayados, como *La ley de las calles* (1988, Gilberto de Anda) o *La ley del barrio* (1987, David Moya) que harán que los pobres trabajen hasta de *Milusos* (1981 Roberto G. Rivera) para salir de la *Maldita miseria* (1980, Julio Aldama) en la que viven y dejar de ser *Los olvidados de Dios* (1939, Ramón Pereda).

Quizás por ello en el cine mexicano, una película que reproduce la línea de manipulación y reorientación sobre los jóvenes y su marginación es *Los Olvidados* (1950) de Luis Buñuel, con la que se inicia un planteamiento por muchos decenios pasado por alto, ya que muestra en sus inicios la crisis urbana envolviendo la existencia de la población, agudizada sobre los sub y desocupados, habitantes de los barrios perdidos, en donde no existe una clara delimitación entre la casa-calle-barrio, pues todos están en la calle.

Sin embargo en decenios más recientes (60 y 70) la ciudad se descompondrá en células más pequeñas que verán nacer ya no al pobre barrio en donde se sufrirá y se encontrará la felicidad, sino a las llamadas ciudades perdidas con sus habitantes considerados como males sociales, sobre todo con el nacimiento del pandillerismo y las bandas en donde la juventud llevará un papel predominante, pues se revelará una doble relación entre el cine y la sociedad a través de la cual el cine se inspirará y propondrá modelos de interpretación o acción.

No obstante no será hasta finales de los años 70 e inicios de los 80 cuando aparecerán cintas mexicanas que nos hablen de los jóvenes que se organizan como respuesta y necesidad de sobrevivencia, pues las instituciones correccionales resultan totalmente incapaces porque encierran a los jóvenes y no a la miseria, e incluso en el discurso oficial de aquellos años se pide exterminar al mocerío porque estorba, de la misma forma que lo piensa el Estado mexicano, quien no ha tenido más respuestas para los jóvenes que las razzias, la medicalización o la militarización: tres formas de castrar la imaginación, la espontaneidad y los deseos.²⁷⁷

Es así como en los 80, el pandillerismo muestra la disposición de autoorganización de sus jóvenes por encima de las instituciones y el cine intenta atrapar esta problemática nuevamente.

²⁷⁷ Gomezjara, Francisco, *et al.*, *op. cit.*, pág. 254.

Así, se producen filmes para estimular y canalizar la violencia contra los jóvenes mismos. Se filman *¿Cómo ves?* (1985) de Paul Leduc, *La banda de los Panchitos* (1985) de Arturo Velasco, *Bandas guerreras* (1989) (de la que se desconoce el director) y *Barrio salvaje* (1985) de Juan Manuel Soler Palavicini, las cuales presentan a la bandas, los grupos musicales, las barriadas en un intento de fidelidad, pero lo más importante de las bandas como su creación pictórica, literaria, productiva, política, queda olvidada. Aparece sólo su lado oscuro tal como el poder define a la banda: alcoholismo, drogadicción, violencia.

Abuso de autoridad (1983) del Colectivo Jim Morrison, formado por estudiantes del CUEC, recupera ambos lados de la banda, pero sólo es un atisbo de 20 minutos de duración. Magistral resulta en cambio el video de Sara Minter, *Nadie es ingenuo* (del que se desconoce el año de producción), sobre las bandas de Netza, filmada con y para ellas mismas. Del mismo modo, un video que en el decenio de los noventa denuncia la marginación de las bandas y sus juventudes integrantes es *Cholos: la sociedad de la esquina* (1991), de Andrea Di Castro, la cual no tuvo mucha resonancia.

Aunado a los temas de juventud, marginación y ciudad encontramos un tópico que está intrínsecamente relacionado con ellos: los prófugos y la aventura, pues en el cine el gratificante juego del "escape" en sus más variadas y emocionantes posibilidades nos permite preguntarnos: ¿se conseguirá huir? ¿a qué extremos puede llegar un ser humano en su afán de fuga?.

Así, la marginación tiene muchos rostros, y cuando tiene como consecuencia la huida, se equiparan estratos sociales, educación y situación económica sobreviviendo solamente la emoción vital de la fuga, por lo que para estos prófugos no todo está negro, y el escape puede con frecuencia convertirse en un beneficio personal, pasajero si se quiere, pero al fin huida. No podría ser de otro modo cuando es difícil distinguir la idea y peso de la "justicia" dentro o fuera de unas rejas.

En el cine mexicano puede tratarse de una prisión literal, de la prisión del destierro, o de ser prisioneros de una dinámica delictiva, a veces hasta ociosa. Por ello es coherente que haya de fondo una descomposición familiar, social, cultural, una crisis existencialista y de aquí también

que el espectador encontrará similar que el rostro del perseguidor no tenga una fisonomía clara, como propiciando, más bien las fantasmagorías y demonios de estos parias que el cine mexicano ya había tratado de aprisionar al realizar cintas que nos hablaban de *Acorralados* (1975, Alfredo B. Crevenna), *Acosados* (1992, Rubén Galindo) o *Atrapados* (1990, Valentín Trujillo) así como también recreaba de su realidad circundante noticias de que *Un asesino anda suelto* (1988, Alfonso Sánchez Olmos), pudiendo ser el *Asesino del metro* (1990, José Luis Urquieta), el *Asesino nocturno* (1987, Fernando Durán Rojas), el *Asesino silencioso* (1991, Gilberto de Anda) o el *Asesino en la noche* (1956, Miguel M. Delgado).

Por su parte el género de aventuras, había germinado tempranamente en el cine nacional con películas cuyos títulos nos recuerdan la niñez pasada y lo maravilloso, narrando la *Aventura al centro de la tierra* (1964, Alfredo B. Crevenna), *Una aventura en la noche* (1947, Rolando Aguilar), *Aventuras de mar y selva* (1966, Rogelio A. González), e incluso el cine inventaba y reinventaba aventuras de grandes y pequeñas personalidades de la pantalla que iban desde las *Aventuras de Cantinflas* (1972, José Luis Moro y Santiago Moro), *Aventuras de Cucuruchito y Pinocho* (1942, Carlos Vejar Jr.), *Aventuras de Enrique y Ana* (1982, Tito Fernández), *Aventuras de Joselito y Pulgarcito* (1959, René Cardona y Antonio del Amo), *Aventuras de Juliencito* (1960, Alberto Mariscal) y hasta las *Aventuras de la pandilla* (1959, Julio Porter), así como también de algunos personajes de leyenda como las *Aventuras de Chucho el Roto* (1959, Manuel Muñoz), las *Aventuras de Daniel Boone* (1955, Albert C. Ganaway e Ismael Rodríguez), las *Aventuras de Fray Valentino* (1991, Luis Quintanilla Rico) o las *Aventuras de Pito Pérez* (1956, Juan Bustillo Oro).

Hasta aquí el recorrido nos ha arrojado una breve perspectiva de los temas de ciudad, marginación, juventud, prófugos y aventuras en la pantalla nacional, a los que ahora conjuntamos en una temática común titulada *Prófugos, aventuras y marginación: facetas de la ciudad*, la cual emerge con nueva fuerza a finales del siglo XX al conjuntar todos estos elementos en un cine mexicano que plasma en sus óperas primas la realidad que se vive, pues hoy en día vemos como panorama latente la escasez de vivienda, agua y transporte, exceso de basura, contaminación

ambiental, problemas de vialidad, asentamientos humanos irregulares, pobreza extrema y hambre, mucha necesidad.

... el problema de la marginación en México alcanza dimensiones de desastre. En 1989 el Consejo Consultivo del Pronaso¹ reconocía que de no llevarse a cabo una política deliberada de redistribución del ingreso con una tasa sostenida de la economía de 3%, el 10% de los hogares del país tendrían que esperar 64 años para alcanzar satisfacer sus necesidades esenciales; el siguiente 10% tardaría 33 años para cubrir el mismo objetivo; los que están en el siguiente 10% se verían obligados a conformarse con una espera de 21 años y el siguiente 10% con una demora de 10 años...²⁷⁸

De aquí que por tanto el cine nacional funcione como reflejo de la realidad, en contraparte con temáticas anteriores en donde el cine jugaba quizá su papel de creador de una fantasía para evadir realidades, pues para poder entender el por qué de una temática como ésta bastaría recorrer rápidamente los años que integran lo que va del decenio (ya delimitado puntualmente en el capítulo denominado *Panorama nacional e internacional ante el fin de siglo*), sin embargo, es necesario subrayar algunos aspectos relevantes del por qué al cine mexicano en sus óperas primas le interesa abordar temas como éstos.

Con el inicio del decenio (1990) el país cambia derrumbando viejos mitos e iniciando una era de transformación que se apoya en un programa que por vez primera desde 1988, año en que tomara posesión Carlos Salinas de Gortari, denuncia la pobreza en que viven 41 millones de mexicanos y que se resume en una sola palabra, tal y como lo haría el cine de los sesenta para unir a los pobres: Solidaridad.

Un año después, en 1991, se llevó a cabo la Primera Cumbre Iberoamericana en Guadalajara, Jalisco, en donde 23 jefes de Estado y de gobierno hicieron realidad el ideal bolivariano de unir a los mandatarios de América Latina con un sólo propósito: oponerse a la ignorancia, a la guerra, a la pobreza y a la enfermedad, problemas que en México y en

²⁷⁸ Vázquez Rangel, Gloria, *et al.*, Marginación y pobreza en México, Edit. Ariel, México, 1995, pág. 14.

Latinoamérica eran una realidad palpable y preocupante.

Así, con reuniones como ésta y con el Programa Nacional de Solidaridad, el gobierno buscaba afanosamente no soslayar a grupos que se encontraban marginados en el maresmago de la ciudad y a quienes les prometía elevar su calidad de vida y ahuyentar los fantasmas de la inestabilidad social, por ello se contó en 1992 con un presupuesto de 6.8 billones de pesos para el Programa de Solidaridad, pues "... los cálculos oficiales hasta 1992 catalogaron a 40.3 millones de mexicanos como pobres y a 17.3 millones como extremadamente pobres".²⁷⁹

Pero si en la realidad se creían estas cantidades y se pensaba que un paso importante para integrarse al primer mundo era el que 11 millones de mexicanos más contaran con agua potable, 8 millones y medio con drenaje, el que los beneficios de la energía eléctrica llegaran a 11 millones de personas distribuidas en 10,000 comunidades, además de 7 millones de mexicanos que se incorporaron a los servicios institucionales de salud,²⁸⁰ el cine no lo creyó y pronto la ciudadanía se daría cuenta de que Solidaridad sólo trataba de cubrir la necesidad de una vida digna y la disponibilidad de los mexicanos por rescatar uno de sus más preciados y tradicionales sentimientos.

... el balance no dio saldos positivos para el conjunto de políticas neoliberales: la extrema pobreza disminuyó en 8.7% en el periodo 1989-1992, pero se incrementó 23.6% entre 1984 y 1992, es decir, según estos datos, en ocho años hubo un crecimiento absoluto de indigentes producidos por las políticas neoliberales de 2.6 millones de mexicanos (de 11 millones en 1984 a 13.6 millones en 1992)...²⁸¹

Así, el panorama mostraba un país que se hundía poco a poco y unas clases bajas que lo resentían cada vez más, por ello, el gobierno nuevamente tomaría cartas en el asunto con la octava renovación del Pacto para la Estabilidad, la Competitividad y el Empleo (PECE) que entró en vigor desde el primero de octubre de 1992 hasta diciembre de 1994 e incorporó medidas

²⁷⁹ Consejo Consultivo del Programa Nacional de Solidaridad, 1990.

²⁸⁰ Anónimo, "Pronasol ahuyenta el fantasma y la inestabilidad", *Época*, Semanario de México, no. 82, 28 de diciembre de 1992, pág. 20.

²⁸¹ Vázquez Rangel, Gloria, *et al.*, *op. cit.*, pág. 10.

novedosas orientadas a iniciar la recuperación del poder adquisitivo de los salarios y a estimular la competitividad de las empresas, entre las que incluyó los aumentos salariales con base en “bonos de productividad y calidad”, además del incremento equivalente a la inflación.

Un año después (1993) el eje de la política social del Salinismo y columna vertebral de la reforma social del régimen, el Programa Nacional de Solidaridad dispuso de 11 mil 563.3 millones para la ejecución de diversas acciones, lo que representó un incremento sustancial al que se ejerció en 1992. De esta cantidad 67.7% se destinó a programas de bienestar social, 18.8% a proyectos productivos y 13.5% a infraestructura básica de apoyo.²⁸²

Sin embargo, a pesar de estos esfuerzos con los que se avanzó en la lucha contra la pobreza extrema, su erradicación sigue siendo tarea de años o decenios aún y esto ha sido reconocido por el actual presidente de la República, pues hoy en día el principal reto es la situación de penuria en que viven 40 millones de mexicanos, 17 millones de éstos, quienes viven en niveles de miseria, pues sería ilusorio no reconocer que el ajuste económico que ha realizado el gobierno federal no ha deteriorado el poder adquisitivo de la clase trabajadora y golpeado duramente al campesinado, por lo que marchas, plantones y mítines se han repetido casi todos los días en las principales ciudades del país, además de multiplicarse las tomas de carreteras, pues son muchos los inconformes.²⁸³

Ante esta avalancha de acontecimientos el cine no podía revivir sólo temas basados en los barrios pobres, contar historias sólo de perseguidos, relatar vidas de marginados o narrar aventuras, sino que debía sumar todos estos elementos, tal y como ocurre en la vida real para reflejar la existencia diaria, lo cual logra con este conjunto de óperas primas, muestra fiel de lo que se vive en el momento actual.

Quizá es por ello que en los años noventa, el cine retrate esta problemática con todos sus rostros: la marginación de jóvenes y ancianos, la aparición y desaparición de ciudades perdidas y barrios con pobreza extrema, el recorrido por sectores estigmatizados como los grupos de

²⁸² Anónimo, “En busca del fortalecimiento económico”, *Época*, Semanario de México, no. 134, 27 de diciembre de 1994, pág. 47.

²⁸³ Anónimo, “Los cambios grandes y los grandes cambios”, *Época*, Semanario de México, no. 291, 30 de diciembre de 1996, pág. 29.

personas con SIDA, e incluso mostrando realidades externas (como la de Cuba), pero no por ello menos marginales que la realidad propia, dando como resultado un conjunto de prófugos que en su huida viven una aventura, que muchas de las veces es su vida misma.

Las óperas primas incluidas bajo este rubro son: *Lolo* (1992) de Francisco Athié, *Hasta morir* (1994) de Fernando Sariñana, *En el paraíso no existe el dolor* (1994) de Víctor Saca, *Dama de noche* (1994) de Eva López-Sánchez, *Por si no te vuelvo a ver* (1997) de Juan Pablo Villaseñor y *¿Quién diablos en Juliette?* (1997) de Carlos Marcovich.

La cinematografía mexicana comienza así a atisbar en esta temática en 1991 con *Lolo*, una de las películas más representativas en este rubro, realizada por Francisco Athié, quien nació en la ciudad de México en 1956 y supo explotar en éste su primer largometraje, una de las problemáticas de su lugar de origen: la juventud marginada y sus vertientes de expresión.

Athié realizó cortometrajes como *Trazos en blanco* (1985) y *El cantante que quería ser como Janis Joplin* (1987), entre otras, antes de llegar a *Lolo* que recibió entre otros premios, el Coral ópera prima en el *Festival de La Habana*, Cuba en 1992; el Premio al mejor actor (Roberto Sosa) en el *Festival de Chicago* en 1993; Ariel a la mejor coactuación masculina en 1993; el Premio crítica internacional en la *VII Muestra de Cine de Guadalajara* (1993), además de una nominación al Premio Ace de Nueva York en 1994 por la mejor coactuación femenina (Lucha Villa), además de que la cinta representó a México en más de 25 festivales internacionales de cine.

La historia de *Lolo* nos cuenta la vida de este personaje, Dolores Chimal, un joven que habita con su familia en un barrio de la periferia de la ciudad de México. Su vida transcurre normalmente hasta que un día es asaltado al salir de la fábrica donde trabaja, es hospitalizado por una semana, por lo que pierde su trabajo. Esto desencadena una serie de eventos violentos que provocan que Lolo pierda la noción entre el bien y el mal, culminando con el asesinato de una anciana del barrio. Encerrado en su miedo a ser descubierto deja que acusen del crimen al hombre que lo ha protegido al quedar desempleado. Mientras un policía, familiar de Lolo, descubre la verdad y lo extorsiona, proponiéndole además culpar del delito a un inocente retrasado mental,

sin embargo, la pandilla del barrio enterada de la traición de Lolo, amenaza con quemarlo si no confiesa su crimen, después de darle una tremenda golpiza.

Aterrado por las circunstancias, Lolo pide ayuda a su novia Sonia, quien para conseguir dinero se vende en un cabaret donde rifan muchachas. Con el dinero en la mano Lolo y Sonia comparten el sentimiento de culpa y vergüenza abandonando el barrio.

Lolo, es pues, una muestra de la vida real que padecen cientos de jóvenes en cualquier ciudad perdida, a la cual se le ubica siempre a orillas de la gran metrópoli, que se manifiesta en panorámicas en donde el centro de la enorme ciudad se ve como algo lejano y mágico, muy apartado de aquellos callejones estrechos en donde se hace patente la carencia de drenaje, pavimentación y alumbrados, lo que subraya los problemas de caminos oscuros en prolongadas subidas y bajadas, pues lo que han invadido estas ciudades perdidas son los cerros que enmarcan al majestuoso Valle de México.

El delito, la violencia y la pobreza son los hilos conductores de esta historia en donde conocemos a la hermana de Lolo, Olimpia, quien el día del cumpleaños de su madre debe limpiar un reloj de la sangre de la víctima a quien se lo ha robado, esta joven se reúne con una banda de muchachos que se dedican a asaltar pequeños negocios y tiendas del mismo barrio, pues su situación de pobreza se acentúa con la marginación de que son objeto por su juventud, su ignorancia, falta de estudios y la miseria en que viven, lo que los obligará a robar aún a costa de la vida o de saber su destino: terminar los días en la cárcel, así lo dice Olimpia al ser llevada presa, acusada de robo: “yo me juego el físico para que ustedes traguen”.²⁸⁴

Sin embargo en este círculo vicioso de jóvenes que se drogan para olvidar su realidad, muchachos que buscan el dinero fácil y adolescentes que se prostituyen por dinero o porque consideran que ese es su destino en ese lugar, se encuentra Lolo, quien trabaja honestamente para mantener a su madre y a sus cinco hermanos pequeños, pues Lolo es, por decirlo de alguna manera, la ejemplificación de la nobleza y la tenacidad, ya que labora en una fábrica en donde le pagan un salario muy bajo, además de tener que soportar una serie de descuentos que no entiende

²⁸⁴ Diálogo de *Lolo*.

y que al final no le serán redituables.

Sin embargo el barrio que acoge y no deja morir de hambre se ejemplifica en un amigo suyo, el “alambrista”, ex luchador que ahora se dedica a tocar el organillo e invita a Lolo a trabajar con él mientras la situación se compone; sin embargo así como hay amigos, hay personas que viven de explotar a los del mismo barrio, como las usureras Luz y Martha, viejas cincuentonas que viven de lo que roban a sus semejantes en el empeño. Así, un día, Rosario, madre de Lolo debe empeñar aquel reloj que le regalara Olimpia para poder comer.

No obstante y a pesar de todo, hasta en esos lugares el amor existe, si no ya en toda su pureza, pues las jovencitas se prostituyen desde niñas, aún hay muchachas como Sonia, recién llegadas que son “centavo” porque aún no han perdido su virginidad y es de ella de quien Lolo se enamora perdidamente, sin saber que la realidad le tiene deparado un destino que si lo unirá a ella, no será como él lo ha soñado, pues Lolo un día desesperado por su pobreza descubre el lugar en donde las ancianas prestamistas guardan el dinero y algunas cosas de valor (entre ellas el reloj que empeñara su madre, por lo que decide recuperarlo), al ser sorprendido por una de las usureras no le queda más remedio que matarla.

A raíz de ese hecho, su conciencia no lo dejará vivir ni dormir, lo que se acentuará al enterarse la banda del barrio de su crimen y ahí las venganzas, los juramentos y las traiciones se pagan. Sin embargo Lolo busca a la única persona que lo comprende y va en pos de Sonia, pues cree que el amor le curará el gran pecado de haber matado. Sonia al enterarse de lo ocurrido y ante la urgencia de salir del barrio cuanto antes, toma una decisión también orillada por la pobreza, se rifa en un cabaret por unos cuantos pesos.

Así, al atardecer, los dos abandonan el barrio por las angostas y empinadas callejuelas por las que corren para alcanzar un autobús de ruta 100 que va a Tlatelolco, lo abordan y el vehículo avanza contaminando con su humo negro. Ambos se van sin voltear hacia atrás, con una sensación de culpa y degradación, de una ciudad que los ha olvidado, van huyendo de su propia desgracia, de su marginación, de su conciencia, una huida que no terminará jamás.

En el periódico *El Economista* apareció un comentario de Francisco Athié con respecto a

Lolo:

... Se trata de un *thriller* ubicado en los barrios bajos de la ciudad de México [...] Mi intención es tomar a la ciudad de México como un solo barrio; transmitir emociones e historias de la gente que habita en esta urbe...²⁸⁵

Un año después, en 1992 debutaría Eva López-Sánchez con el largometraje *Dama de noche*. Esta directora es egresada del Centro de Capacitación Cinematográfica en donde cursó estudios de realización. Su formación dentro del CCC se complementa con trabajos a nivel profesional en producciones como *El secreto de Romelia* (1988) de Busi Cortés y *Sólo con tu pareja* (1990) de Alfonso Cuarón, entre otras. Su filmografía incluye los cortometrajes *No se asombre sargento* (1988), *La venganza* (1989), *Yapo Galeana* (1990), *Recuerdo de domingo* (1990) y *Objetos perdidos* (1991).

Dama de noche es su primer largometraje y el proyecto ganador del concurso de selección de Operas Primas CCC 1992, el cual se terminó en mayo de 1993. Esta película ha participado en varios festivales y muestras, tanto nacionales como internacionales, y obtuvo el segundo lugar de la categoría Tema Libre del IV Concurso de FECIMEX (Fideicomiso de Estímulo al Cine Mexicano).

La historia narra la muerte accidental del millonario Rolando Matute cuando se encuentra con Sofía, su amante, quien en la noche más difícil de su vida llama por teléfono a la única persona que puede ayudarla, Bruno, un escritor sin suerte que alguna vez fue su mejor amor y su más fiel amigo, éste abandona la ciudad de México y parte de inmediato a Veracruz para ayudarla a desaparecer el cadáver. De paso le cobrará a la amante el precio de su mala suerte.

La lucha por la vida y contra la muerte revive en ellos las pasiones y las tentaciones del amor. Sin embargo, la propia vida conducirá a Sofía y a Bruno irremediamente a un callejón sin salida: la trampa de la muerte, pues ellos están dispuestos a todo, pero no deben olvidar que

²⁸⁵ González Mello, Flavio, "El CCC filma nueva ópera prima", *El Economista*, 12 de diciembre de 1991, pág. 45.

“el mar siempre devuelve lo que no es suyo”.

Basada en la novela homónima de David Martín del Campo en esta cinta la marginación se desenvuelve en otros niveles en donde la idea de la huida y la aventura son los ingredientes de una historia que se desdibuja como la narración de dos seres marginales: Bruno, pobre escritor mediocre que ve pasar la vida entre el alcohol y las mujeres sin encontrarle un sentido a su existencia, y Sofía, quien elige la profesión de amante para poder mantener a su pequeña hija Valentina.

A partir de la noche en que muere el millonario, la aventura se desata y ambos seres marginales se encuentran y unen sus esfuerzos con tres objetivos primordiales: deshacerse del cadáver, robar todo lo que puedan de las cuentas y objetos valiosos del millonario y entregarse a su viejo amor.

Sin embargo para poder lograr sus objetivos iniciarán una aventura incierta que se complica al creer Sofía que ha sido traicionada por Bruno y lanzarse en su búsqueda una tarde lluviosa al descubrir que él no ha enterrado el cuerpo de Matute y que lo conserva en la cajuela del auto.

Esta huida despavorida llevará a Sofía a encontrar su propia muerte en el malecón del puerto, para que sólo unos minutos después llegue a ese mismo lugar Bruno, quien la ha buscado desesperadamente para darle la buena noticia de que son ricos, pues ha estafado al muerto al robarle todas sus cuentas bancarias. Al llegar al muelle y ver como una grúa saca el auto y el cuerpo de Matute de la cajuela, Bruno recuerda las palabras de un pescador que dice que el “mar tarde o temprano regresa lo que no es suyo”.²⁸⁶

Así deambula triste por las calles oscuras y desoladas del puerto de Veracruz hasta que se encuentra con una prostituta amiga suya, otro ser marginal a quien bautiza con el nombre de la vieja heroína en su novela a quien él creía su gran amor: Míma O’ Hara.

Cabe destacar en esta película que se contraponen dos miradas opuestas de una idéntica sociedad, tal y como ocurre en la realidad, en donde en un mismo lugar y sobre todo en un destino turístico como lo es Veracruz, por una parte se muestra su pobreza en los viejos barrios, el

²⁸⁶ Diálogo de *Dama de noche*.

descuidado malecón, los conjuntos de música tocando la marimba en una esquina o playas desoladas y sucias; mientras que a unos metros está una zona hotelera a la orilla del mar en su máxima opulencia, amplias habitaciones, un autoparlante, todos los servicios y un lánguido mar para disfrutar a voluntad, pero el destino es único y el mismo para pobres y ricos, y así, mientras Salomé la prostituta, sube a un camión que transporta cerdos después de pelearse con su cliente a media carretera, Sofía muere en su desesperación por esconder el cuerpo obeso de su viejo amante y el mejor escondite, el mar, lo regresará porque no es algo suyo.

La cineasta Eva López-Sánchez en una entrevista al periódico *Excélsior* afirmó sobre su cinta:

... a través de las películas los realizadores presentamos la realidad y en *Dama de noche* manejo un tono absolutamente realista mientras que las escenas iniciales son antecedentes para el prólogo y el epílogo, son escenas atemporales, metáforas [...] es una historia de amor con matices de *thriller*, un drama psicológico que inscribe a los personajes dentro de una circunstancia que los hace moverse de su eje, la ciudad de México para moverlos a otro lugar en donde son inexpertos [...] Trata sobre la amistad, la necesidad de acercarse a alguien dentro de la moralidad de los años 90, una moralidad urbana de la que todos formamos parte...²⁸⁷

También en el periódico *La Afición* apareció una nota con respecto al filme:

Historias urbanas, historias de noche, vida de ciudad que nos atrapa como a la protagonista en sus canciones. Es la vida común en la ciudad, la vida de cualquiera en México, el paso del tiempo que nos va marcando para recordarnos que cada minuto de vida vamos muriendo [...] Son historias de dos, tres o cuatro, que llegan a la pantalla grande, que son parte del séptimo arte, en la renovación del cine nacional que como el ave fénix resurge de sus cenizas y llena grandes espacios por medio de jóvenes actores y realizadores [...] *Dama de noche* es una cinta de amor y suspenso que va de la capital a la provincia por medio del sentimiento que no termina y que se demuestra en cada acto...²⁸⁸

²⁸⁷ Gallegos, José Luis, "Habla Eva López Sánchez de su filme *Dama de noche*", *Excélsior*, 11 de octubre de 1993, pág. 2.

²⁸⁸ Macías, Rocio, "Estreno de *Dama de noche*", *La Afición*, 18 de marzo de 1994, pág. 30.

Cabe destacar que el filme tiene alguna lejana similitud con la cinta *El esqueleto de la señora Morales* (1959, Rogelio A. González) y Rafael Aviña en *Butaca de Uno más uno* lo criticó severamente:

... Su filme pedante, mal hilado y con diálogos que se debaten entre la solemnidad más ridícula y los de cualquier radionovela chafa ("La nostalgia es la edad del deseo" "Joe Matis sabía que su destino era la soledad y una fría taza de café" y más por el estilo) resultó un insípido *thriller* de humor negro y cínico que nunca funciona, cual remedo de *El esqueleto de la señora Morales* (59, González) con ese cadáver manipulado e insultado gratuitamente una y otra vez. *Dama de noche*, sobresaliente por su trabajo visual y la presencia secundaria de Regina Orozco que encarna a la robusta piruja Salomé, funciona como una especie de antihomenaje a *Sin Aliento* de Godard y de la novela negra, en la historia de esos odiosos amantes semimalditos, un muerto que los separa en lugar de unirlos, y un automóvil parlante, cual irónico cómplice de un crimen nunca cometido. Justo a medio camino entre *Mujer, casos de la vida real* y *El libro vaquero*.²⁸⁹

Otra cinta importante dentro de esta temática y que destaca sobre todo por su carácter de aventura es *Dos crímenes* (1993), ópera prima de Roberto Sneider, quien cuenta con experiencia en el terreno cinematográfico en donde comenzó en 1984 como director de documentales como *Teiclatá* (1984) y *Tejedores de tierra blanca* (1985), para después realizar algunos trabajos como productor y guionista.

Sin embargo es con *Dos crímenes* como se da a conocer en la cinematografía de largometraje con una historia que narra la vida de Marcos, ingeniero minero de 32 años y su novia, la socióloga Carmen, quienes son injustamente acusados de un asesinato ocurrido en la dependencia oficial en la que trabajan. Las evidencias en su contra son contundentes, por lo que deciden huir, cada uno por su lado.

Marcos se refugia en un pueblo llamado Muérdago donde es recibido por su tío Ramón, el hombre más rico de la comarca, a quien no veía desde hacía muchos años. Enfermo y sin hijos, el

²⁸⁹ Aviña, Rafael, "Dama de noche, de Eva López Sánchez", *Uno más uno*, 31 de marzo de 1994, pág. 28.

viejo se muestra complacido con la visita inesperada de su sobrino. Sin embargo, los parientes que ambicionan la herencia, no están dispuestos a perderla, lo que desatará una serie de intrigas que culminarán con la muerte del anciano tío, asesinado por una equivocación de su sobrina Lucero y de ella misma a manos de su padre.

La narración comienza en *Dos crímenes* con una voz en *off* que nos ubica en la acción:

... Ciudad de México. Todo comenzó en una tarde en que la policía violó la Constitución, ese día *la chamuca* y yo celebrábamos nuestro aniversario, ese 13 de abril en que *la chamuca* se entregó a mi por primera vez.²⁹⁰

Y tal como lo hiciera hace un año, Carmen, a quien apodan *la chamuca* se le entrega a Marcos en plena Secretaría de Planeación Urbana (que sería una importante institución si existiera, para el control de los asentamientos humanos en las zonas urbanizadas y evitar la llegada e invasión de predios para la conformación de las enormes ciudades perdidas) en donde horas después es asesinado un hombre y son inculpados.

Aquí también y a manera de reflejo de la sociedad, como muestra fiel de lo que es y hace la policía capitalina, un grupo de agentes va a buscarlos a su departamento y detienen a los amigos de la pareja, a quienes acusan de terroristas, e incluso la fuerza pública aprovecha la reunión para comer, beber y criticar al comunismo al encontrar entre los libros uno con este título.

A raíz de aquel acontecimiento la huida comenzará, pero la pareja se separa, Carmen contará mentiras para ir con unos parientes y acusará a Marcos de infiel, mientras que éste huirá buscando refugio en un pueblo en donde vive su anciano y rico tío, a quienes sus primos tratan muy bien para poder heredarlo.

Es así que la historia que comienza en huida se complica cuando los parientes deciden deshacerse de él y éste inventa el negocio de una mina para tener un pretexto de estar ahí; la narración se embrolla aún más cuando él y la hija de su prima, Lucero, se ven atraídos y se

²⁹⁰ Monólogo introductorio con voz en *off* de *Dos crímenes*.

entregan, aunque por una equivocación antes tendrá que hacerse también amante de la prima al equivocarse de habitación al tratar de ocultarse una noche.

En *Dos crímenes* el desenlace es predecible con la muerte del viejo tío a quien asesina la joven Lucero, por celos, en una equivocación por tratar de matar a Marcos, a quien va a buscar Carmen, presentándose como su esposa; y finalmente la muerte de la misma Lucero a manos de su padre, también por una confusión, al intentar asesinar a Marcos (al descubrir que sedujo a su hija). Sin embargo, Lucero antes de morir envenena a Marcos, pero éste sobrevive y la narración con voz en *off* al final de la cinta nos cuenta lo ocurrido: “eventualmente Marcos se recuperó, pero se le cayó todo el pelo. Dicen que él y la *chamuca* pusieron un restaurante en la playa en donde venden por las tardes”.²⁹¹

Consiguientemente, podemos afirmar que esta adaptación de la novela de Jorge Ibargüengoitia se mantiene fiel al espíritu de su autor, de manera que *Dos crímenes* es una lograda película costumbrista que maneja el humor y la crítica social al contar las aventuras y desventuras de una sociedad que es capaz de cometer uno, dos y hasta más crímenes por dinero, amor y celos, en el extremo opuesto de cintas como *Maten al león* (1975, José Estrada) y *Estas ruinas que ves* (1978, Julián Pastor) adaptaciones con humor efectista, pero sin poder plasmar la inteligencia y el particular e irónico universo del escritor.

Asimismo este filme se adereza con muchas de las características del cine de aventuras con escapes (aunque no muy espectaculares), la huida destrampada, la fuga hacia un lugar casi desconocido, el ocultamiento, la pasión y sobre todo el crimen. Todo ello hace de la película una aventura que va paso a paso construyendo una ficción que nos habla de traición, mentira, misterio, pero sobre todo de algo tan común como los celos (uno de los móviles más frecuentes para cometer asesinatos “pasionales” aparece en algunos diarios) con los que se vive y por los que se muere.

Rafael Aviña en *Butaca de Uno más uno* se refirió así a *Dos crímenes*:

²⁹¹ Monólogo con voz en *off* de *Dos crímenes*.

... El genial divertimento escrito por Iburgüengoitia en 1978, como contraste a su feroz farsa *Las muertas*, es retomado por Sneider a partir de una adaptación dinámica y juvenil. Con el tema de la herencia, como detonante de la corrupción, la avaricia y la sexualidad reprimida, el cineasta construye un divertimento filmico, que se nutre del *thriller* de nota roja, de la intriga rocambolesca y, sobre todo, de un humor negro y farsico, un inteligente erotismo y una disfrutable sensualidad pocas veces alcanzados por el cine mexicano [...] *Dos crímenes* es una verdadera sorpresa, una cinta bien contada y armada que evita el abuso de clichés y de arquetipos. De las óperas primas que compitieron a su lado, se trata sin duda de la más conservadora. En el futuro, Sneider tendrá que arriesgar más, su final, felizmente conformista, es quizá el único error de un notable principiante.²⁹²

Moisés Viñas en *Ovaciones* afirmó sobre el filme:

Negra visión teñida de rosa de la vida contemporánea mexicana, *Dos crímenes* es una película poblada de seres irrelevantes condenados a sufrir toda clase de arbitrariedades sin capacidad de oponerse a nada, pero que en cambio han desarrollado una disposición permanente para engañar al que se deje, para vivir en fuga perpetua y para agarrarse hasta con las uñas de lo menos malo, que un destino siempre adverso les pone enfrente sin que ellos lo busquen. Nada más lejano a estos seres que los actos de voluntad, pues sólo obran para defenderse y eso es desde el principio hasta el fin...²⁹³

Cabe destacar el comentario de Naief Yahya en *Uno más uno* sobre *Dos crímenes*:

Dos crímenes se hace de golpe una obra de transición en el cine mexicano del postsalinismo, una ópera prima que se erige sin la menor competencia como la mejor adaptación de uno de nuestros grandes de la ironía. La agudeza visual y las impecables actuaciones se traducen en una comedia notable y corrosiva, plena de apuntes inteligentes...²⁹⁴

Finalmente podemos considerar a *Dos crímenes* como una película sintomática de la sociedad en que se produce, pues una ciudad como la de México en donde se suceden

²⁹² Aviña, Rafael, "Dos crímenes de Roberto Sneider", *Uno más uno*, 20 de junio de 1995, pág. 26.

²⁹³ Viñas, Moisés, "Dos crímenes", *Ovaciones*, 25 de julio de 1995, pág. 18.

²⁹⁴ Yehya, Naief, "Dos crímenes, de Roberto Sneider", *Uno más uno*, 26 de agosto de 1995, pág. 13.

acontecimientos violentos es el mejor pretexto para huir de ella, buscando en la siempre tranquila provincia mexicana un mejor futuro, un destino, sin considerar que también ahí se anidan la ambición y el homicidio.

Otro director que debuta en 1993 es Fernando Sariñana, uno de los productores más activos de la actualidad, con cintas que incluyen entre otras producciones los títulos *Modelo antiguo* (1992) de Raúl Araiza que marcó el retorno de Silvia Pinal a los escenarios filmicos y *La vida conyugal* (1992) de Carlos Carrera, cinta que recibió varias nominaciones al Ariel, sin embargo como director realiza prácticas en el cortometraje *Roxanne* (1987) y en el videohome *Big city* (1990) hasta llegar a su debut en el largometraje con la ópera prima *Hasta morir* (1993) prototipo magistral de la marginación y la desorientación que vive la juventud en barrios pobres de la ciudad de México.

Cabe destacar que *Hasta morir* recibió muchos reconocimientos entre los que se encuentran: el Premio ópera prima ex-aequo, el Premio a la mejor edición (Carlos Bolado) y el Premio a la mejor música (Enrique Quezadas Luna) en el *Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano* en La Habana, Cuba; el Premio coral ópera prima, el Premio coral edición (Carlos Bolado) y el Premio coral música (Eduardo Gamboa) en el *Festival Latinoamericano de Cuba*; el Premio por dirección de arte (José Luis Aguilar) en el *Festival de Cine Mundial de Montreal*, Canadá y el Ariel al mejor actor (Demián Bichir) en 1995.

La historia cuenta la amistad entre Mauricio y *el boy* que se conocen desde hace varios años. Ambos se dedican al asalto a mano armada. Mauricio es un joven de Tijuana y ejerce una gran influencia sobre *el boy*, quien imita hasta el más mínimo de sus gestos.

Ellos viven en el Distrito Federal con Chenta, la tía del *boy*, una mujer enferma que delira y requiere de los constantes cuidados de ambos muchachos. Asimismo están ahorrando para llevar a cabo un plan: el secuestro de un magnate empresarial en Tijuana y con el dinero obtenido viajar a Los Angeles para crear una escuela de entrenamiento de perros de pelea (para *el boy*) y montar un estudio de pintura (para Mauricio).

Este será el último gran golpe para no delinquir más, todo va bien para los amigos hasta que

el boy asesina a un policía, esto hace cambiar todos los planes y las vidas de los jóvenes se separan por las circunstancias, para reencontrarse sólo para que *el boy* asesine a Mauricio en una discusión.

Podemos afirmar que *Hasta morir* nos acerca como en caleidoscopio a la vida cotidiana de la juventud en los barrios pobres: marginada, orillada al delito, dentro de una ciudad que los aparta de sí y los aleja haciéndolos delinquir para salir de la pobreza, pues en una metrópoli como el Distrito Federal la riqueza es la única forma de sobrevivir.

Así, estos dos amigos de infancia, uno chavo banda y el otro cholo, en un momento de sus vidas ambicionan llevar una existencia decente y el gran golpe que los quitará de su vida delictiva es el secuestro, muy *ad hoc* con la época de su realización (y aún en estos años, recuérdese a Arizmendi) en la que este delito se convirtió en la mina de oro para muchos delincuentes.

Asimismo en el filme, Sariñana nos acerca a la vida en el barrio en donde se impone la ley del más fuerte, en una guerra de bandas sin cuartel, quienes pelean y luchan por los que creen sus derechos y los enfrentamientos no se hacen esperar, Mauricio responde con la navaja, aunque al *boy* le gusta más la pistola, pues la “fusca” como le llama, es más efectiva.

Este es tan sólo el preámbulo para lo que se desencadenará más adelante; Mauricio en su afán de conseguir dinero para retirarse se hará pasar por su amigo *el boy*, se enamorará, pero nunca traicionará al que considera casi su hermano, pues la solidaridad es un sentimiento que se anida con mayor fuerza entre los pobres.

Sin embargo, *el boy* tendrá que huir después de cometer el asesinato y en su escapada creará que ha sido traicionado y si en el barrio, en la marginación y en la pobreza hay algo que nunca se perdona es la traición, y *el boy* regresará nuevamente a la gran ciudad con el único propósito de vengarse de quien fuera su mejor amigo.

Así, en una riña en esos parajes solitarios, en medio de vagones de tren abandonados, los amigos luchan, y Mauricio que siempre fue mejor que *el boy* le gana con la navaja, pero como se había predicho con anterioridad, *el boy* saca la pistola y asesina a su amigo, pues en el barrio la traición se paga, y *el boy* desde arriba de un vagón de ferrocarril oxidado admira la ciudad que

ahora siente más suya que nunca, pues como un guerrero que ha ganado un territorio para sí mismo, la ciudad se convierte nuevamente en la casa que lo acoge contra su maldad y su bondad, le abre las puertas sin importar que sea un asesino o un hombre de bien, pues la gran metrópoli es el lugar de la pluralidad, de la multiplicidad de ideologías y sentimientos, en donde alguien como *el boy* seguirá siendo un sujeto anónimo, un individuo solitario que busca un mejor futuro.

Cabe señalar que *Hasta morir* en primera instancia llevaría por nombre *Señas particulares*. Sariñana, el director, al referirse a la cinta manifestó:

... La confianza, elemento que fortifica la amistad entre las personas es el punto central de la cinta [...] esta película es una historia sencilla que pretende entretener al público [...] Aunque se muestran algunos aspectos de la vida de los cholos, el propósito de la cinta no es hablar de ellos [...] se tocan temas como la drogadicción, el alcoholismo, el sexo y la violencia, pero dentro de un contexto de desarrollo social, no se dan moralejas ni consejos, se enseñan los problemas de la manera en la que se dan en la vida real, las señas particulares...²⁹⁵

Para algunos críticos, sin embargo, *Hasta morir* si era un retrato de los “cholos” y de esa sociedad en la que se desenvolvían:

Mi carnal, mi morra, mi boy, mi barrio, mi jale, son formas coloquiales del cholismo, tan simbólicas como el paliacate en la cabeza, la camiseta sin manga, la camisa de franela, el pantalón de mezclilla, los guainitos sin suela, las ligas ceñidas a las muñecas, los tatuajes en los brazos. De vida azarosa, impredecible, incierta, en guardia ante la extorsión policiaca, en acecho ante el peligro de otros chavos de la banda, los cholos se rifan la existencia entre drogas, armas, negocios sucios, lealtades y deslealtades...²⁹⁶

Hubo incluso quienes señalaron sus particulares semejanzas con el filme de Luis Buñuel, *Los Olvidados* (1950):

²⁹⁵ Badillo, Juan Manuel, “Sin buen productor no hay buena película”, *Macropolis*, no. 107, 6 de abril de 1994, pág. 60.

²⁹⁶ Melendez Crespo, Ana, “Aguda semblanza del cholo”, *Excelsior*, 29 de abril de 1994, pág. 50.

El cholo de Tijuana y el chavo banda defeño han encontrado su altura trágica, casi fritzlangiana [...] *Hasta morir* consigue destacar dentro del cúmulo de películas vacuas del sexenio recién concluido gracias a su acertado retrato de un D.F. grisáceo donde la chatarra y los vagones de ferrocarril son residuos de una sociedad abyecta, y de una Tijuana, jodida y confundida como ella sola que se niega a morir en medio de sus polvosas calles que jamás conocerán el pavimento. En esta historia de amistad, avaricia, amor y traición no existe un sólo *flash* de violencia gratuita. La violencia no utilizada como adorno sino como parte integral del retrato propuesto por el realizador [...] Comparaciones aparte, la cinta de Sariñana recupera en parte la importancia que un filme como *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel tuvo en su momento, una obra que no sólo replanteó en otros términos el realismo arrabalero del cine alemanista, sino que surgió como una rareza, una cinta maldita...²⁹⁷

Siguiendo esta misma temática, pero dentro de otro tipo de marginación aparece *En el paraíso no existe el dolor* (1993), ópera prima en largometraje con la que debuta Víctor Saca Guajardo, quien inicia su carrera como director en el Centro de Capacitación Cinematográfica en 1978. Algunas de sus cintas precedentes se consideran excelentes cortometrajes, entre los que destacan *Soy la morsa* (1979), *Un día en el parque* (1980), *Arte y cultura* (1981), *Laudate pueri* (1983) y *Servicio a la carta* (1984), cuento filmico del largometraje *Historias violentas*, producción de CONACITE II.

La narración de *En el paraíso no existe el dolor* nos cuenta el cambio que en el transcurso de una noche experimenta la vida de Manuel, un hombre de 35 años, aparentemente triunfador, que debe enfrentar la muerte de su querido amigo Juan, a causa del SIDA.

En una carta póstuma, Juan le pide a Manuel cumpla una última voluntad. Al hacerlo, Manuel se involucra en un asesinato que lo llevará a vivir una noche siniestra, poblada de misteriosos personajes, encuentros inesperados y soluciones insospechadas. Sin embargo al final, Manuel descubrirá que a pesar de todo, la vida continúa su curso en un mundo convulsionado y angustiante.

Esta película es muy representativa de la época en la que se hizo y de una problemática que

²⁹⁷ Moheno, Gustavo, "Alcanza Sariñana la tragedia", *Reforma*, 16 de enero de 1995, pág. 3.

marginó y sigue marginando a cientos de individuos en la sociedad mexicana: los homosexuales, a quienes se les ve en el filme como portadores de todos los males y los principales responsables del SIDA.

Además, en 1993 el SIDA en México se incrementó en el número de individuos infectados, sin que exista hasta la fecha la certeza de que alguna de las 14 vacunas que están en experimentación puedan ser una cura eficaz para el mal.

Asimismo en ese año, en el mundo se registraron más de medio millón de infectados y en nuestro país sumaban 11,034. Sin embargo, lo más alarmante fue el número de niños contagiados, pues hasta junio de 1993 se reportaron 332 menores de 15 años, aún cuando se estimaba que existían alrededor de 700 casos.²⁹⁸

Algunas películas que trataron anteriormente el tema siempre lo hicieron desde el punto de vista dramático y melodramático, y sólo una cinta lo abordó desde la óptica de la comedia (*Sólo con tu pareja*, 1991, de Alfonso Cuarón), y este filme *En el paraíso no existe el dolor*, bien puede clasificarse dentro de un género intermedio entre el melodrama y la tragedia.

Asimismo, Víctor Saca Guajardo, su realizador, nació en Monterrey y sabe retratar esa ciudad, pues la película se desarrolla en sus barrios donde también existe la marginación, pues como toda gran urbe crece día a día. Así, el epígrafe con el que comienza la cinta nos da el inicio de la historia que se desarrollará en una sola noche y nos mostrará a través de *flash backs* los soslayados que viven muchos de los homosexuales y enfermos de SIDA: "Aquí estoy sin temor a la muerte, sin pavor".²⁹⁹

La historia comienza pues con un auto que se desplaza por la carretera en medio de las montañas, dentro de él, Manuel y Marcos llevan las cenizas de su amigo Juan, quien murió de SIDA, para esparcirlas en medio de las montañas como fue su última voluntad.

A raíz de este acontecimiento, la cinta puede ser considerada una radiografía de la enfermedad del SIDA, en donde se muestra, por una parte el sufrimiento de quien la padece, en

²⁹⁸ Anónimo, "El sector salud", *Época*, Semanario de México, no. 38, 27 de diciembre de 1993, pág. 55.

²⁹⁹ Epígrafe de inicio de *En el paraíso no existe el dolor*.

este caso, Juan, quien pasó muchos días en el hospital al ser muy larga su agonía como enfermo terminal del virus, amén del trato que se le daba en la clínica en donde ocupaba un cuarto de aislamiento. Además de darnos a conocer que en más de una ocasión Juan le pide a Manuel le lleve una pistola para que se suicide cuando sienta la muerte cerca, así como le suplica que le desconecte los aparatos y lo deje morir en paz.

Por otra parte se encuentra el sufrimiento de sus amistades, en este caso Marcos y Manuel, el primero por su tendencia homosexual que lo hace padecer histeria al pensar que él puede morir también así, y Manuel, quien sufre al darse cuenta de lo injusta que es la vida, una vida que se debe vivir con todas sus dificultades y sus desdichas, con todas sus alegrías y triunfos, y precisamente a él su destino le pondrá una dura prueba, pues después de quitarle la vida a un ser humano (homosexual) y sufrir la huida por esta causa, se enfrentará a conocer lo descarnado de la marginación, la pobreza, todo lo que la ciudad oculta y que será develado para él en una noche.

Así de repente Manuel se encuentra en uno de los barrios más pobres de la ciudad de Monterrey, en medio de bares y centros de prostitución en donde se vende droga y por catálogo se piden mujeres, hombres, homosexuales y lesbianas.

Es en estos lugares en donde conoce a la prostituta Bruma, quien se acerca a todos los hombres para pedirles dinero para una hermana suya que está muy enferma y para enterrar a su sobrino que acaba de morir (así poco a poco va juntando escaso dinero) y al conocer a Manuel y darse cuenta que se oculta de la policía lo esconde en donde vive, una vecindad en un barrio más marginal todavía, hasta donde llega un uniformado que le roba lo que ella gana prostituyéndose, pidiendo o robando.

Con el amanecer Manuel se marcha del lugar avanzando a través de pasadizos que lo llevan hasta un cabaret, mientras Bruma suspira por él, quien le regala mucho dinero en agradecimiento. La prostituta en uno de los pasadizos regaña a una mujer que está tirada en el piso y le dice “la vida es así, sólo en el cielo no se sufre”.³⁰⁰ Al irse le recuerda: “ya tengo para todo, para el entierro

³⁰⁰ Diálogo de *En el paraíso no existe el dolor*.

y para el hospital”³⁰¹ le enseña el dinero, fuma y bebe.

Manuel reflexiona y hace reflexionar al espectador en lo que ha vivido y conocido aquella noche: hambre, pobreza, prostitución, droga, alcohol, robo, muerte y hasta cantantes que imitan a Juan Gabriel; horas después ve una película en la que a una mujer se le muere su madre y le suplica a Dios que les quite el dolor.

Después visita a su madre y se entera que ha muerto su perro y cree oír hablar a Juan:

... los ángeles vivos y sanos agárrense a la vida con uñas y dientes, cada uno vive una experiencia ante la muerte, que más quisiera que estar con ustedes sin nada que temer, con futuro.³⁰²

Finalmente Manuel se da cuenta que en la marginación y en la podredumbre se tiene que vivir la vida, en una constante lucha para escapar del miedo a la muerte, a la amistad, a los recuerdos, sin embargo la gran lección que ha aprendido es que mientras se viva se sufrirá el dolor, pues tal y como lo afirma el título de la cinta sólo existe un lugar en donde ya no subsiste el sufrimiento: el paraíso.

Esta película según su realizador fue censurada por la temática a la que hacía referencia, y por ello enlatada algunos años. Sin embargo bien podríamos afirmar que es parte de la misma marginación que denuncia. La prensa dio cuenta de ello:

¿Cómo entender la voluntad oficial de promover el cine mexicano cuando después de abandonar por cuatro años a la película *En el paraíso no existe el dolor*, del director neoleonés Víctor Saca (IMCINE, 1994) se le condena finalmente a triste estreno en dos salas, en condiciones de desventaja, sin publicidad, sin distribución efectiva y sin perspectivas de sobrevivir más de una semana en cartelera? Sería difícil justificar ese desdén invocando una supuesta factura deficiente, malas actuaciones o poca originalidad temática, pues de ser así, apenas dos cintas al año merecerían correr en México una suerte distinta ¿Qué sucede entonces? [...] En 1994, *En el paraíso no existe el dolor* tuvo en contra su escaso atractivo comercial y su postura anticomplaciente al abordar el tema del

³⁰¹ *Ibidem.*

³⁰² *Idem.*

SIDA sin frivolidad y sin miradas de conmisericación; al mostrar homosexuales alejados del estereotipo tranquilizador y divertido del afeminamiento; y al señalar una sordidez real que sorpresivamente no podía ser producto predilecto de exportación ni tema de telenovela. Cuatro años después la incomprensión sigue siendo la misma...³⁰³

Víctor Saca en entrevista para el diario *Uno más uno* afirmó sobre su filme:

... Es como un viaje de los personajes al infierno, en un primer momento se habla del SIDA, aparece el tema en un estereotipo de las víctimas, de homosexuales, y la historia se desata [...] La moraleja al final es que ninguno de los personajes, cualesquiera que sean, debe decir que sufre más que otros y que su vida es más riesgosa; todos (homosexuales, prostitutas o amas de casa) tienen el mismo desconcierto ante la muerte...³⁰⁴

Finalmente Rafael Aviña en *Reforma* escribió sobre la cinta:

... El filme resaltaba no sólo por lo extraño y original de su argumento, sino por su manera de evitar las fórmulas trilladas tanto en el tratamiento narrativo como argumental. Se trataba de un relato anómalo que entretejía historias cotidianas con otras siniestras y terribles [...] Saca consigue crear atmósferas delirantes para los estándares acostumbrados del cine nacional y a su vez, logra darle vuelta a varios de los temas más socorridos por nuestros cineastas. El SIDA, las prostitutas, el melodrama truculento, la corrupción policiaca, la fascinación por la violencia y los antros donde se exuda horror y todo tipo de secreciones...³⁰⁵

A pesar de lo dicho hasta ahora, *En el paraíso no existe el dolor* es una cinta incómoda, y para muchos incluso irritante. Por sus temas (homosexualidad, violencia urbana, SIDA) y por su manera de abordarlos, pues en el paraíso no hay dolor, pero tampoco perdón en esta tierra. El mundo desencantado y agrio que describe Saca es representación extrema de la pérdida de ilusiones, revelación muy desnuda, nada metafórica, de la crisis total en medio del optimismo

³⁰³ Bonfil, Carlos, "En el paraíso no existe el dolor", *La Jornada*, 8 de noviembre de 1998, pág. 24.

³⁰⁴ Vega Verónica, "En el paraíso no existe el dolor, una cinta sobre el desconcierto ante la muerte", *Uno más uno*, 4 de noviembre de 1998, pág. 35.

³⁰⁵ Aviña, Rafael, "En el paraíso no existe el dolor", *Reforma*, 30 de octubre de 1998, pág. 27.

rampión que caracterizó toda una época, esa época triunfante del “ya la hicimos” en la que una cinta como esta tuvo una gran cantidad de dificultades.

Asimismo otra cinta que contiene intrínsecamente numerosos elementos de marginación es *Por si no te vuelvo a ver* (1997), ópera prima con la que debuta Juan Pablo Villaseñor, quien nació en Morelia en 1956. Este director realizó estudios de Filosofía y Medicina en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo y en 1982 ingresó al Centro de Capacitación Cinematográfica en donde obtuvo el título de director con el cortometraje *Y yo que la quiero tanto* (1987) que consiguió el Ariel al mejor cortometraje de ese año.

Con *Por si no te vuelvo a ver* ganó el Premio nacional e internacional de la crítica de la Revista *Dicine* en la *XII Muestra de Cine Mexicano* en Guadalajara y ganó ocho premios Ariel, entre ellos el de mejor película de 1997, mejor director, mejores actores (Leticia Huijara y Jorge Galván) y mejores actores de cuadro (Blanca Torres e Ignacio Retes).

La historia está ambientada en una clínica geriátrica en donde cinco ancianos con sus achaques y manías forman un quinteto que toca boleros y melodías tradicionales, enfrentado a una sociedad impía que los había apartado a esperar la muerte.

Estos cinco viejos por diferentes razones escapan del asilo recuperando sus ganas de vivir y con la ilusión de tener una presentación en público. En su huida viven mil peripecias y enfrentan a toda suerte de personas que intentan destruir su sueño, se encaran a la gran ciudad, perseguidos por las autoridades del asilo, buscados por sus familiares, por la policía y por quienes piensan que son personas inútiles, sin embargo tienen una meta, la cual logra convertirse en realidad cuando consiguen ser contratados para acompañar a las nudistas de un cabaret de segunda en donde se trafica droga; después de su peripecia regresarán al vetusto asilo, sólo para tomar fuerzas e intentar su fuga otra vez y lograr su sueño tantas veces acariciado.

Así pues se puede afirmar que *Por si no te vuelvo a ver* es una película acerca de la vida, la muerte, la marginación de los viejos, la melancolía, la dignidad humana y la búsqueda de la felicidad, además de presentar una mirada original sobre el mundo de la vejez.

En este sentido es una película que recoge mucha de la problemática que se vivía en el

momento, pues en un informe del Consejo Nacional de Población se nos informa que al bajar el índice de fecundidad, en lugar de llegar a ser 142.5 millones de habitantes para el cierre del siglo y del milenio, solamente llegaremos, a 100 millones de mexicanos; pero con una agravante: seremos una nación, víctima de un rápido proceso de envejecimiento, pues de acuerdo con

... las proyecciones disponibles el número de los integrantes de ese grupo (los de la tercera edad) aumentará de 4.6 millones en la actualidad a 6.9 millones en el 2010; 17 millones en el 2030 y 32.4 millones en el 2050.³⁰⁶

Asimismo en esta cinta y tal como se hace con los jóvenes que se marginan por diversas razones: juventud, inexperiencia, pobreza, falta de estudios, moral, etcétera; los ancianos de esta historia conforman un grupo al que se margina por las mismas razones, pero en sentido contrario: años, experiencia, estudios y todos los conocimientos que les ha dado la vida. El precio que deben pagar es igual al de muchos otros grupos de perseguidos y prófugos, deben ser recluidos y apartados de la sociedad para pagar la culpa de tener años de más y conocer mucho de la vida.

Y así de la misma forma que a los delincuentes; se les internará en un lugar, que si bien es cierto es agradable, aun hay mucha vida dentro de ellos que descubren en cada paso que dan y que se encierra en palabras tan sabias como la de uno de estos ancianos: "debemos preocuparnos por ver tan cerca e inminente a la muerte sin haber hecho nada de nuestras vidas".³⁰⁷

Asimismo conocerán a una chica prostituta, Margarita, sobrina de una de las ancianas del asilo (quien se deja morir), la cual tiene como última voluntad que sus cenizas le sean entregadas a la joven para que la entierre en Tijuana, donde nació. Margarita también vive en condiciones de marginación y lo que esto conlleva: la soledad, no tener asideros reales, sentimentales, económicos ni de estructura social y encontrar en su camino a los cinco ancianos.

También es importante mencionar que se piensa en la huida para escapar de la marginación, pero no fuera de la ciudad, sino del país, es quizá por ello que la muchacha añora irse a Australia

³⁰⁶ Informe de CONAPO, 1999.

³⁰⁷ Diálogo de *Por si no te vuelvo a ver*.

e incluso uno de los ancianos sueña con viajar a Nairobi “porque ahí tratan muy bien a los ancianos”.³⁰⁸ Y también de aquí que lleguen a la conclusión de que en “México sólo viven bien los que tienen dinero”.³⁰⁹

Asimismo en este filme se muestra la intolerancia de una sociedad que convive en una ciudad que desecha lo que ya no necesita y la vejez es una de esas etapas en la vida que ya no ofrece dividendos, quizá por ello se margine y se aparte del ámbito social a un grupo numeroso que se ve arrojado por las juventudes impetuosas, por las generaciones maduras y por infinidad de chiquillos que cobran todo el interés en un país que se llama en vías de desarrollo.

Pero como dice el refrán “el agua busca su corriente” y de la misma forma los seres marginales se encuentran y se aferran a la vida a cómo dé lugar buscando ser útiles para algo o para alguien y así terminar sus días en continua actividad.

De la misma forma, la cinta se conforma como sus protagonistas con hacer una actuación ante un público que los aplaude mientras las jóvenes Margarita y Diana (enfermera del asilo que los ayuda a escapar) cantan en un México, que si no ofrece muchas posibilidades, si da la oportunidad de vivir la vida intensamente, pues como dice su título hay que vivir la vida ya, por si no te vuelvo a ver.

Asimismo, en *Por si no te vuelvo a ver* encontramos un sinfín de referencias cinematográficas en cuanto a la temática del grupo de ancianos que se niega a dejarse morir, y ejemplo de ello son sin lugar a dudas los personajes de *Café Tacuba* (1981, Jorge Prior), *Los años de Greta* (1991, Alberto Bojórquez), *Me voy a escapar* (1992, Juan Carlos de Llaca), *La mujer de Benjamin* (1991, Carlos Carrera) y *Sin remitente* (1994, Carlos Carrera).

Juan Pablo Villaseñor, director del filme, escribió respecto a ello en *La Jornada*:

... No los mueve otro deseo que el ser autosuficientes. Lejos está la vanidad o la jactancia, pues no son resentidos, revanchistas, pícaros ni nada parecido. Son sólo viejos ancianos con esperanza, con ganas de vivir dignamente el tiempo que les quede, apartados del encierro que simboliza

³⁰⁸ *Ibidem.*

³⁰⁹ *Idem.*

todos los límites: el asilo [...] Ellos se despiden, siempre como si fuera la última vez. No saben si llegarán a mañana. Nosotros tampoco...³¹⁰

Otra nota apareció en *Reforma* halagando el filme:

Esta es una película sobre la dignidad, sobre la autoestima, sobre los últimos estertores de vida, vividos sin tener que depender de nadie [...] es una comedia en la que se mezclan personajes ancianos con dos mujeres jóvenes, boleros tradicionales interpretados al estilo de los años 40 y 50, y una aventura donde las emociones de los personajes son abordadas sin melodrama y con un toque de ironía...³¹¹

Finalmente quizá es por ello que los ancianos habitan en un estado del tiempo que parece detenido, pues su mundo es el de la memoria, colmada de recuerdos, de caminos recorridos, de metas a las que ya no llegarán. A pesar de ello, entre los ancianos también hay seres atípicos, deseosos de robarle un poco de dicha al porvenir y en esta historia los personajes han decidido emprender la aventura de rescatarse así mismos.

Por último la ópera prima que cierra esta temática es *¿Quién diablos es Juliette?* (1997) de Carlos Marcovich, quien nació en Argentina, pero se considera mexicano después de vivir por muchos años en el país. Estudió en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos y se desarrolló principalmente en el ámbito de la fotografía, algunas de las producciones en las que participó son: *Camino largo a Tijuana* (1988, Luis Estrada), *Intimidación* (1990, Dana Rotberg), *Desiertos mares* (1993, José Luis García Agraz), *Dos crímenes* (1993, Roberto Sneider) y *El callejón de los milagros* (1994, Jorge Fons).

Sin embargo podemos considerar a *¿Quién diablos es Juliette?* como una de las cintas más extrañas en la cinematografía mexicana, pues a raíz de la filmación de un video del cantante y actor Benny Ibarra; Marcovich, el director, se relacionó con el personaje titular Yuliet, una joven cubana que más allá de su aparente delirio deja ver una gran inteligencia y una enorme facilidad de comunicación.

³¹⁰ Villaseñor, Juan Pablo, "Por si no te vuelvo a ver", *La Jornada*, 11 de febrero de 1998, pág. 28.

³¹¹ Anónimo, "Por si no te vuelvo a ver", *Reforma*, 9 de mayo de 1997, pág. 2-E.

Marcovich escarba así en la complicada vida de esta joven y al mismo tiempo en la de la modelo mexicana Fabiola Quiroz arrojando un interesante trabajo, una realización muy libre en la que se combina una estética que tiene muchos elementos del videoclip y de los métodos del *Cinema Verité* de los años sesenta.

¿Quién diablos es Juliette? es una cinta que ha participado en 42 festivales resultando merecedora de premios como: el de mejor película latinoamericana en el *Festival de Sundance*, Estados Unidos en 1998; mejor película para la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica en el *Festival de La Habana* en 1997; mejor película y premio del jurado ecuménico en el *Festival de Friburgo*, Suiza en 1998; Premio de la crítica nacional y de la organización católica cinematográfica en el *Festival de Guadalajara* en 1998, así como menciones especiales en Suiza, Francia y Brasil, mientras que en México obtuvo dos Arieles: edición y ópera prima.

También este filme como casi todos los de la temática, lleva al cine a reflejar lo que se vive, se sufre y se respira día con día, y la realidad cubana no podía ser la excepción, sin embargo uno de sus méritos es la descripción de una Cuba a la que el espectador nacional conoce, pues La Habana de Marcovich nada tiene que ver con la tensión y el desencanto de *Azúcar amarga* y menos aún con el colorido nacionalista y el festejo social de *Fresa y chocolate*.

Sin embargo la realidad no miente y los inicios del decenio de los noventa habían sido para Cuba uno de los más difíciles en su historia posrevolucionaria y el mandatario Fidel Castro afrontó lo que había sido quizá su más dura batalla, sólo comparable a las de aquellos años en la Sierra Maestra. Así, 1991 concluyó para la isla en medio de una grave crisis económica causada por la desaparición de la Unión Soviética y la consecuente disminución de su ayuda, bajo una intensa presión internacional para que el gobierno efectuara cambios, así como un incipiente descontento interno.

Cuba entró en un período especial en tiempo de paz, y una abrupta caída en los suministros soviéticos de petróleo que forzó a las autoridades de la isla a extender el racionamiento a alimentos y bienes de consumo básico, restringir el uso del transporte y la electricidad, así como a

reemplazar los automóviles por bicicletas y tractores por bueyes.

El país sobrevivió así aislado de la comunidad internacional, vulnerable, sujeto a presiones en favor de un cambio democrático y con un bloqueo estadounidense agudizado por la firma de la llamada Ley Torricelli, por lo que el presidente Fidel Castro endureció el régimen, pues el monolítico comunismo cubano seguía mostrando fisuras.

En 1994 Fidel Castro aislado en su justificación para no dejar el cargo, no vio ni escuchó las manifestaciones de descontento de su pueblo. A partir de mayo, cientos de cubanos ingresaron en las embajadas de Bélgica y Alemania, así como en el Consulado de Chile en La Habana, en su intento por salir de la isla. Deportistas, artistas e intelectuales, a la menor oportunidad de viajar al extranjero se asilaron, por ello julio y agosto fueron meses críticos para la revolución cubana: pues miles de personas huyeron a Miami en lo que pudieron -balsas improvisadas con todo tipo de materiales, aún a riesgo de la vida-.

Arriesgados, los balseros, en su mayoría jóvenes, dejaron Cuba sin mirar atrás. Todos llegaron a su destino: el de muchos, la muerte; el de otros, Estados Unidos, y el de miles, Guantánamo, una base norteamericana en territorio cubano. El éxodo masivo obligó al gobernador de Florida, Lawton Chiles, a declarar una emergencia de inmigración en la entidad, y al presidente Bill Clinton a terminar con la política de recepción automática de quienes huían de la isla, así como a nombrar una delegación que se sentó a la mesa de negociaciones con representantes cubanos. Ambas partes acordaron incrementar a 20 mil el número de personas que anualmente dispondrían de permiso legal para entrar a Estados Unidos, y por su parte, Cuba tomaría medidas para detener el flujo de balseros.

En otra manifestación de inconformidad con el régimen castrista, cientos de personas se enfrentaron en 1996 a las fuerzas del orden y contingentes especiales de civiles y partidarios del mandatario, en la primera rebelión de gran magnitud por parte de la población civil contra las autoridades castristas se evidenció a los ojos del mundo el grave malestar de los cubanos.

Asimismo en este año, el presidente Fidel Castro se enfrentó nuevamente con el viejo enemigo, Estados Unidos, que reforzó el embargo económico contra la isla con la ley Helms-

Burton, manzana de la discordia entre Washington y sus principales aliados y amigos: Canadá, México y la Unión Europea. Sin embargo, el presidente Clinton estaba tan interesado en los votos de Florida, que aceptó la promulgación de la controvertida ley, luego que la aviación cubana derribara a dos aviones de exiliados cubanos, procedentes de Miami, que ingresaron al espacio aéreo de Cuba.

A raíz de este acontecimiento, con sus 36 años en el poder y frente al acoso permanente de Estados Unidos, Castro ha desarrollado un extraordinario instinto de supervivencia que le ha permitido iniciativas audaces para ganar nuevos amigos, tal y como lo fue el encuentro que tuvo con el Papa Juan Pablo II en 1997. Sin embargo, el largo bloqueo de Estados Unidos ha dado como resultado una nueva Cuba, ciudadela con muros de valor y torreones adornados con banderas de solidaridad en donde en su habanera Plaza de la Revolución, se erigen la efigie del Che Guevara y el Sagrado Corazón de Jesús.

Quizá es por ello que *¿Quién diablos es Juliette?* sea una de las películas más representativas de la época en que se realiza, pues inició su rodaje en Cuba en enero de 1995 y terminó en octubre de 1997, tomando en cuenta los segmentos realizados en México y en Nueva York. Marcovich hizo varios viajes a la isla, sumando en total once semanas de trabajo en este lugar.

Y bien podría empezar con un subtítulo "La Habana, hoy", pues al inicio y a manera de indagación en *Cinema Verité* se muestran imágenes del barrio de San Miguel del Padrón, un lugar con mala reputación; ahí se les pregunta a los personajes *¿Quién diablos es Juliette?* y los testigos se acercan a la cámara, la desafían, juegan con ella. Aparece Yuliet de 16 años, huérfana de madre y con un padre exiliado en Nueva Jersey; alegre prostituta despreocupada que con la protección de algún santo encontrará de nuevo a su padre y viajará a México para convertirse en modelo.

Y casi al mismo tiempo, el director nos muestra a Fabiola, por poco un *alter ego* de Yuliet, modelo mexicana originaria de Michoacán y residente hoy en Manhattan. Su historia sentimental es parecida a la de la adolescente cubana, proviene de una familia desunida, ignora el paradero de

su padre y al conocer a Yuliet se vuelve amiga y cómplice suya.

Vidas paralelas, vasos comunicantes, personalidades, pese a todo contrastantes. Fabiola y Yuliet, dos miradas de regocijo y asombro de una ficción que reinventa la realidad desarticulándola, subvirtiéndola con su espíritu de innovación lúdica. Su estilo narrativo atropellado y su ausencia de solemnidad es una distinción que es casi pecado en el cine mexicano.

Sin embargo *¿Quién diablos es Juliette?* es algo más que la historia de estas dos jóvenes, es una radiografía nítida muy lúdica de lo que es Cuba, un país que ríe con ironía de sus problemas; que vive un tráfico sexual de adolescentes en las playas a las que acuden los extranjeros, sobre todo los italianos; que tiene la sensualidad a flor de piel y un resentimiento social que se ahoga a sí mismo.

El cuerpo dramático en que transcurre la historia de esta ficción filmada en vivo muestra las oportunidades de los cubanos (escuela y medicinas gratuitas) pero sin hacer una apología y las desventajas que enfrentan cotidianamente. "Mejor morir de puta que de hambre"³¹² repite incesante Yuliet con la inocencia de su edad y la dureza que refleja todo el tiempo su rostro, como si tuviera cien años.

Filmada sin guión y de manera poco convencional, haciendo la película y su contenido día con día, Marcovich hace que sus actrices vivan su propia historia y al mismo tiempo sean muchas otras, poniendo muchas barreras a la revelación de su yo íntimo y reflejando infinidad de cosas individuales y colectivas.

De aquí que se escogiera a Yuliet Ortega, cautivadora, fresca, alegre isleña cubana, que entre su sabroso acento y su simpatía se desborda a través de la cámara de Marcovich, quien en 1994 se encontraba en Cuba filmando un video-musical cuando casualmente la conoció. Después de ver la película queda claro porque el fotógrafo regresó a la isla a filmar a Yuliet. El director se encontró con una joven que a pesar del desastre que ha sido su vida, lleva la alegría por dentro, canta, baila y nunca pierde el sentido del humor.

Una de las cosas notables de este filme es la actitud tan libre respecto a la desnudez y al

³¹² Diálogo de *¿Quién diablos es Juliette?*.

sexo que se transmite en los textos más no en las imágenes.

Cabe agregar que el 80 por ciento de la cinta fue filmada en 35 mm., dos segmentos en video, tres escenas en súper ocho y una pequeña parte en 16 mm. Otro aspecto interesante es el de la iluminación, en la que se aprovechó al máximo la luz natural, ya que no había presupuesto para iluminación artificial e incluso el cineasta inserta en la edición del filme, imágenes de *El callejón de los milagros*, que coinciden con la prostituida vida de Yuliet y fragmentos del video-clip que filmara en Cuba y Manhattan con Benny Ibarra y la misma Fabiola, años atrás cuando conocieron a Yuliet.

Cuando se estrenó la cinta en la isla

... en las dos funciones los cubanos rieron y lloraron. Esta es Cuba, qué le vamos a hacer. El aplauso más cerrado se dio cuando Yuliet va a dar su opinión sobre el presidente y el director quita el sonido, dejando un rostro gesticulante que lo dice todo...³¹³

Así, *¿Quién diablos es Juliette?* puede ser considerada la ópera prima más original y al mismo tiempo más apegada a una realidad de marginación, juventud y ciudad que retrata desenfadadamente la aventura interminable de la vida misma.

Algunos críticos se volcaron en halagos hacia el filme destacando entre otros elementos su originalidad y estructura:

... Una instantánea cinta de culto que supera con frescura y optimismo a tantos elefantes blancos e ídolos de piedra cuyos pedestales se resquebrajan [...] es un filme insólito que rompe los esquemas de nuestra gastada y empobrecida cinematografía. Aquí no hay reglas, sólo intuición, entusiasmo y mucha humildad para redescubrir el cine y sus diversos ángulos y propuestas. Sin guión, sin estructura, sin una historia lineal, con actores desconocidos y sobre todo con una fotografía preciosista y artificial justo ahora cuando la iluminación de los cinefotógrafos mexicanos ha llamado la atención en Hollywood...³¹⁴

³¹³ Peguero, Raquel, "¿Quién diablos es Juliette? Aventura filmica de Marcovich", *La Jornada*, 29 de mayo de 1997, pág. 26.

³¹⁴ AVIÑA, Rafael, "Se reinventa Marcovich ¿Quién diablos es Juliette?", *Reforma*, 28 de noviembre de 1997, pág. 7.

¿Documental? ¿Cinema-verité? ¿Maxivideoclip? ¿Largometraje a base de viñetas con varias técnicas de filmación -en 16 y 35 milímetros y hasta el que muchos consideran ya obsoleto, súper ocho- multicombinables? La verdad, no importa tanto que una técnica prevalezca sobre otra; que se combine o hasta que se excluya, porque lo que al final queda a cuadro es una vorágine de imágenes, de testimonios del momento en los que, como se vale opinar, pues todos los involucrados opinan sobre la cubanita del título [...] en la que muchos acaban siendo partícipes de un divertido y ocurrente guión del propio realizador que fue filmándose prácticamente sobre la marcha y con mínimo presupuesto...³¹⁵

Asimismo con esta ópera prima se cierra una temática, pero no un ciclo de cintas que se seguirán desarrollando en la cinematografía mexicana, pues cada vez con más fuerza el cine de hoy y en particular el cine mexicano imprime en celuloide un yo acuso, una muestra palpable de la realidad que lo circunda, una denuncia constante de lo que se vive en la actualidad mostrando al marginado, al joven, al anciano, a la prostituta, todos seres extremos que viven y habitan en un mismo país, del que se huye y al que inevitablemente se regresa.

³¹⁵ NÁVAR, José Xavier, "Se vale opinar", *El Financiero*, 28 de noviembre de 1997, pág. 82.

DE AMORES Y AÑORANZAS

Cada música pertenece a cada uno de los recuerdos.

Cada foto es un capítulo de mi vida.

En 1969 toda la vida era Laura.

Armstrong en la luna.

Protestas de jóvenes en París.

En México se exterminaba a los púrpuras.

y yo enamorado hasta el tope.

Revive el mejor sueño.

el mejor recuerdo de color púrpura.

En el aire.

Juan Carlos de Ilica.

El sentimiento amoroso, tan viejo como la misma pareja, se despierta de muchas maneras en la sensibilidad de personas de todas las latitudes del orbe, pues el amor es uno de esos fenómenos que no conoce fronteras, que hace que se destruyan los impedimentos, se supriman las realidades y que forman parte de la vida cotidiana, manifestándose en todos los medios audiovisuales, ya sea a través de imágenes o sonidos, e incluso traspasando ambos mundos.

... el amor se ha mitificado principalmente a lo largo de la historia de la cultura occidental. La literatura, primero, el cine y las telenovelas, después, han desvirtuado el concepto del amor al grado de crear una psicosis que impulsa al individuo a vivir enamorado por considerarlo un estado emocional ideal. De este modo, es usual que quien no tenga pareja busque afanosamente crear una relación emocional con alguna

persona...³¹⁶

Sin embargo, muchas veces no se da a la vida sentimental la importancia que realmente tiene, pues se piensa que los sentimientos son algo que se puede arrinconar o de cuya influencia se puede prescindir. Lo que cuenta es el pensamiento y la acción, la inteligencia y la voluntad. El sentimiento, se dice, es la reacción que provoca el ambiente ¿no será esto un signo de debilidad?.

No obstante, cada día resulta más evidente gracias a los estudios psicológicos, la influencia de la vida afectiva sobre los móviles de la voluntad, pues muchas de las resoluciones diarias son motivadas por cargas afectivas y estados de ánimo favorables o adversos, ya que en el momento de la acción pesa más el sentimiento que el razonamiento.

Una simple noticia leída en los periódicos o la escena de una película es suficiente para cambiar un estado de ánimo. Aquel día todo se ve negro y los razonamientos quedarán influidos por un pesimismo exagerado, o por el contrario, ese día todo se verá bien, con un toque de alegría o un matiz de felicidad, sin saber por qué. Por ello, la característica de la vida sentimental es la subjetividad, los fenómenos afectivos ocurren sólo dentro de cada uno.

Consiguientemente el sentimiento no es una idea ni una representación sino una tonalidad que tiñe el campo de la conciencia y las operaciones síquicas que en él aparecen. Cada representación comporta o provoca una descarga afectiva. De hecho no hay nada que sea indiferente. Todo cuanto se ve, se oye, se toca, se piensa, se imagina y se recuerda es agradable o desagradable. Según el grado de complacencia o aversión, moverá el ánimo en un sentido positivo o negativo, y sin este tono afectivo apenas perceptible, se dice que el hecho es indiferente, aunque no sea así en realidad.

El sentimiento es así una vivencia síquica que comporta placer o desagrado, gusto o disgusto, simpatía o antipatía, alegría o tristeza, amor u odio. En general, cada sentimiento tiene su contrario y lo palpamos día con día en sus más variadas facetas y en todos los medios imaginables. Tradicionalmente se consideraban como sentimientos únicos y simples, el placer y

³¹⁶ Homs, Ricardo, *Quererse... ¡No es suficiente! Tratado sobre el amor y el desamor*, Edit. Edamex, México, 1996, pág. 42.

el dolor, que son sentimientos nacidos de las sensaciones orgánicas, sin embargo si las vivencias afectivas son duraderas, dan paso a un estado sentimental. Por ello, en el lenguaje corriente, se distingue a la pasión como un fenómeno pasajero, momentáneo y al amor como un estado afectivo, permanente.

... la carga moral decidida por la sociedad para todas las transgresiones golpea todavía más hoy la pasión que el sexo. Todo el mundo comprenderá que X tenga enormes problemas con su sexualidad, pero nadie se interesará en los que Y pueda tener con su sentimentalidad. El amor es obsceno porque precisamente pone lo sentimental en el lugar de lo sexual...³¹⁷

Erich Fromm describe estos dos fenómenos de una forma muy viva:

... La pasión es una sorpresa del alma, es precipitada. El amor toma su tiempo para arraigar profundamente. La pasión obra como un torrente de aguas que rompe el dique; el amor, como un río que se abre cauce profundo. Si la pasión es una embriaguez, el amor es una enfermedad...³¹⁸

El amor se convierte así en una emoción permanente por repetición y hábito. El estado emocional continuado y atenuado que es el amor, puede cesar, pero generalmente sólo a costa de un gran esfuerzo de voluntad. Todo depende de que se aproveche una coyuntura feliz para interrumpir el vínculo amoroso y trazarle nuevos cauces.

... la crisis por la que atraviesa la relación amorosa, de pareja, está íntimamente ligada al estilo de vida contemporáneo que se caracteriza por la estereotipia de todo lo que nos rodea, lo que permite que después sea industrializado. El amor ha sido un importante condimento para la industria cultural y del divertimento. El cine, la televisión y las canciones por lo general construyen sus temáticas partiendo de la base de una historia amorosa [...] siempre se alimentan del conflicto que surge por el dominio emocional entre dos personas que dicen que se aman. El sexo desde esta perspectiva se convierte en la estrategia para subyugar

³¹⁷ Barthes, Roland, *Fragmentos de un discurso amoroso*, Edit. Siglo XXI, México, 1996, pág. 194.

³¹⁸ Fromm, Erich, *El arte de amar*, Edit. Paidós, México, 1990, pág. 60.

instintivamente a la persona amada. La pasión cuando es incontrolable y no responde a una relación madura caracterizada por el respeto nos despersonaliza y en lugar de constituir un punto común de encuentro se erige en una arena donde se enfrentan ambos contendientes utilizando su potencial seductor. De este modo, el sexo en lugar de constituir el punto de encuentro más íntimo para dos personas que se aman, se convierte en el espejismo que los separa...³¹⁹

En el cine en general, el sentimiento ha arraigado muy hondamente, se podría precisar que casi desde su nacimiento, al hacer despertar en el espectador un sentimiento o varios a la vez. Sin embargo es el amor el que más ha sido explotado a lo largo de su historia, pues memorables escenas de parejas en goce o en desdicha alimentan nuestras referencias filmicas. Ni modo de no suspirar por determinados rostros proyectados incesantemente en la memoria o de no emocionarse con maravillosas escenas que nos hablan del amor en todas sus variantes.

... en determinadas etapas de la vida el amor es una necesidad de alta significación. Representa la felicidad o la tristeza; la obsesión o el equilibrio emocional [...] El amor en nuestra sociedad global, con un estilo de vida patrocinado, de dimensiones transnacionales ha sido relegado al papel de una fantasía en venta [...] para ello en forma paradójica en una sociedad caracterizada por la búsqueda de la libertad y la madurez, el amor se convierte en una fantasía que induce a cada uno de los miembros de la pareja a cosificar al otro...³²⁰

El cine mexicano en particular, desde su creación ha tomado el tema amoroso y lo ha desdoblado en sus múltiples facetas, hablándonos del amor en sus diferentes tipos: *Amor a balazo limpio* (1960, Benito Alazraki), *Amor a la mexicana* (1979, Raúl de Anda), *Amor libre* (1978, Joselito Rodríguez), *Amor extraño* (1974, Tito Davison), *Amor salvaje* (1949, Juan Orol), *Amor vendido* (1950, Miguel Morayta); en sus diversos lugares: *Amor a la vuelta de la esquina* (1985, Alberto Cortés), *Amor en la sombra* (1959, Tito Davison), *Amor en las nubes* (1966, Manuel Zeceña), *Amor en Vallarta* (1986, Luis Beltrán), *Amor de la calle* (1949, Ernesto Cortázar); en

³¹⁹ Homs Ricardo, *op cit.*, pág. 50.

³²⁰ *Ibidem.*, pág. 49.

sus particulares épocas históricas: *Amor a ritmo de a go-go* (1966, Miguel M. delgado), *Amor chinaco* (1941, Raphael J. Sevilla), y en sus distintas etapas: *Amor de adolescente* (1963, Julio Bracho), *Amor de mi vida* (1978, Joselito Rodríguez), *Amor de lejos* (1954, René Cardona) y *Amor de locura* (1952, Rafael Baledón), entre muchísimas más.

Incluso el cine mexicano nos ha mostrado lo que el amor no es: *El amor no es ciego* (1950, Antonio Patiño), *El amor no es negocio* (1949, Jaime Salvador), *El amor no es pecado* (1964, Rafael Baledón), y hasta nos ha exhibido los grandes amores en el cine nacional: *Los amores de Novelty* (1914, Jesús Hermenegildo Abitia), *Los amores de Amparito* (1917, Carlos Martínez de Arredondo), *Los amores de Chucho el Roto* (1969, Alfredo Zacarías), *Los amores de Juan Charrasqueado* (1967, Miguel M. Delgado), *Los amores de Marieta* (1963, Humberto Gómez Landero), y hasta hizo famoso el *Amorcito corazón* (1960, Rogelio A. González).

Así es el amor, un juego extraño en el que encontramos dos facetas: La pérdida amorosa como la misma muerte (a veces si y a veces sin tanto sufrimiento) y la ganancia amorosa como logro decisivo en sí mismo, prolongándose en variada cantidad de aventuras.

Un escritor inglés dijo "Yo era famoso hace mucho tiempo, pero nadie lo sabía". Algo similar podría decirse del amor en el cine, un sentimiento intrínseco y adherido a las historias y leyendas que han recorrido las pantallas. También hace veinte años ocurría lo mismo con la literatura que terminaba por marchitarse dentro del ámbito quimérico de sus países natales. Algunas eran las mismas que hoy arrastran su gloria por el mundo entero, pero nadie dio fe de ellas hasta que los propios lectores las integraron a su cultura.

Por ello, no es tampoco casual que el tema más común sea común a todos los seres humanos de todos los tiempos: el amor. Y más aún el amor contrariado.

... Un hombre viejo convencido todavía de que el arte es un arma de fuego tuvo a bien advertir que es casi una traición hacer películas de amor en un mundo oprimido por la injusticia y la miseria. Pero el amor es una ideología para militantes eternos, más necesario cuanto más desdichas trate de imponernos la vida real. Y pocos amores bien contados, enseñan más, se recuerdan más, se agradecen más, y ayudan más y mejor, a ser

felices y libres...³²¹

Dentro de esta temática de amores y añoranzas en el cine mexicano de los años noventa, encontramos óperas primas que se manifiestan como herederas de ese tema tan universal y grandioso que es el amor, pero antes de su análisis cabría preguntarse ¿qué es el amor? una interrogación difícil de contestar que lo mismo médicos, sicólogos, físicos, e incluso todos aquellos que estudian las artes han tratado de responder sin contestación, sólo para plantearse: ¿es el amor un arte? (en tal caso, necesita de un conocimiento y esfuerzo), ¿o es el amor una sensación placentera, cuya experiencia es una cuestión de azar, algo con lo que uno tropieza si tiene suerte?.

Tal vez esta segunda pesquisa sea más aceptada popularmente, pero no por ello se trata de que la gente piense que el amor carece de importancia. En realidad todos están sedientos de él, o eso se podría deducir de las innumerables películas basadas en historias de amor (con finales felices o en desgracia) o de que diariamente se escuchan miles de canciones y melodías triviales que hablan del amor.

... el amor es lo más simple y elemental como la generación sucesiva de la vida. Podemos observarlo aún para los ojos más desatentos, que está ahí como una objetividad patente, presencial, que verificamos todos los días y a todas horas. El amor es una experiencia visible, usual, en la que se conjugan formas de ser diversas...³²²

Para la mayoría de las personas, el problema del amor consiste fundamentalmente en ser amado y no en amar. De ahí que el problema sea cómo lograr ser amados, cómo ser dignos de amor. Para alcanzar ese objetivo, se siguen varios caminos:

... Uno de ellos, utilizado en especial por los hombres es tener éxito, ser tan poderoso y rico como lo permita el margen social de su posición.

³²¹ Toledo, Teresa, *el al.*, 10 años del nuevo cine latinoamericano, Edit. Verdoux S.L., Cinemateca de Cuba, Cuba, 1990, pág. 198.

³²² Gurméndez, Carlos, Estudios sobre el amor, Edit. Anthropos, Colombia, 1994, pág. 9.

Otro, usado particularmente por las mujeres, consiste en ser atractivas por medio del cuidado del cuerpo, la ropa, etcétera. Existen otras formas de hacerse atractivo, que utilizan tanto los hombres como las mujeres, tales como tener modales agradables y conversación interesante; ser útil, modesto e inofensivo.³²³

Asimismo, se piensa que amar es simple, y lo difícil es encontrar un objeto apropiado para amar. Tal postura tiene varias causas establecidas en el desarrollo de la sociedad moderna; por ejemplo, en la época victoriana, así como en muchas otras culturas tradicionalistas, el amor no era ordinariamente una experiencia personal espontánea que podía llevar al matrimonio; por el contrario, el matrimonio se efectuaba como un convenio. Sin embargo, en las últimas generaciones el concepto de amor romántico se ha hecho casi universal, por ello, la mayoría de la gente aspira a encontrar un amor sensiblero, a tener una experiencia personal del amor, que luego quizá conlleve al matrimonio.

... El amor está siempre determinado por las preferencias, los deseos, las inclinaciones, es decir, por la sensibilidad. Es un sentir subjetivo del yo corporal. Pero estas aficiones particulares, reflejos del temperamento innato, suelen engañarnos. Los amores juveniles son aprendizajes del amor a través de las desilusiones y desengaños necesarios de la subjetividad empírica. A la vez, el amor ideal, de la conciencia creadora es una mera representación de un absoluto inexistente al que se puede sacrificar en vano e inútilmente toda una vida; ese ideal casi siempre será el matrimonio...³²⁴

Esta conceptualización de la libertad en el amor tan en boga dentro de la época contemporánea se encuentra vinculada también con el hecho de que la cultura actual está basada en el deseo de adquirir, en la idea de un intercambio favorable, por lo que la sensación de enamoramiento sólo se desarrolla con respecto a las mercaderías humanas que están en las posibilidades de intercambio. De ese modo dos personas se enamoran cuando sienten que han encontrado el mejor objeto disponible en el mercado, dentro de los límites impuestos por sus

³²³ Fromm, Erich, *El arte...*, pág. 13.

³²⁴ Gurméndez, Carlos, *op. cit.*, pág. 83.

propios valores de intercambio.

Erich Fromm en su obra *El arte de amar* desarrolla una teoría del amor que se centra principalmente en la necesidad que experimenta el hombre para superar el estado de separación en el que vive, por lo que requiere acceder a una fusión interpersonal y trascender su vida individual.

Así, cualquier teoría del amor debe iniciar con una teoría del hombre, pues si bien existe una manifestación de amor en los animales, sus afectos constituyen primordialmente una parte de su equipo instintivo del que sólo algunos restos operan en el hombre.

Lo esencial en la existencia del hombre es el hecho de que ha emergido del reino animal, de la adaptación instintiva que ha trascendido la naturaleza, y sin embargo, una vez que se ha arrancado de ella, ya no puede retornar, de tal forma que sólo puede ir hacia adelante desarrollando su razón, encontrando una nueva armonía humana en reemplazo de la prehumana que está perdida.

... el amor es más que sentimiento y atracción. Es energía pura, es alimento, es conciencia, es simplemente comunicarte. Comunicarte con algo que no puedes entender, porque no es análisis, es sentimiento puro...³²⁵

Por ello para definir amor es necesario hablar de la unión del hombre a condición de mantener la propia integridad y particularidad, ya que el amor es un poder activo en el individuo que atraviesa las barreras que lo separan de sus semejantes y lo une a los demás; de tal forma que lo capacita para superar su sentimiento de aislamiento y separatividad innatos y no obstante le permite ser él mismo y mantener su integridad, pues en "... el amor se da la paradoja de dos seres que se convierten en uno y no obstante, siguen siendo dos".³²⁶

Por otra parte, se dice mucho que el amor es una actividad, pero aquí nos vemos frente a una dificultad que reside en el significado ambiguo de la palabra "actividad". En el sentido

³²⁵ Tassinari, Héctor, *Hablemos de amor*, Edit. Plaza y Jânes, México, 1989, pág. 35.

³²⁶ Fromm, Erich, *El arte...*, pág. 17.

moderno del término, “actividad” denota una acción que, mediante un gasto de energía produce un cambio en la situación existente. Y quizá definido así, el amor es una actividad y no un efecto pasivo, pues es un estar continuado y no un súbito arranque, pero en el sentido más general puede describirse el carácter activo del amor afirmando que amar es fundamentalmente dar, no recibir.

En lo que toca específicamente al amor, eso significa: el amor es un poder que produce amor. Marx ha expresado este pensamiento:

... supongamos al hombre como hombre y su relación con el mundo en su aspecto humano y podremos intercambiar amor sólo por amor, confianza por confianza, etcétera. Si se quiere disfrutar del arte, se debe poseer una formación artística; si se desea tener influencia sobre otra gente, se debe ser capaz de elaborar una influencia estimulante y alentadora sobre la gente. Cada una de las relaciones con el hombre y con la naturaleza deben ser una expresión definida de la vida real, individual, correspondiente al objeto de la voluntad. Si amamos sin producir amor, es decir, si nuestro amor como tal no produce amor, si por medio de una expresión de vida como personas que amamos, no nos convertimos en personas amadas entonces nuestro amor es impotente, es una desgracia.²²⁷

Pero además del elemento de dar, el carácter activo del amor se vuelve evidente en el hecho de que implica ciertos elementos básicos, comunes a todas las formas del amor. Esos elementos son: cuidado, responsabilidad, respeto y conocimientos.

Hasta ahora hemos hablado del amor como forma de superar la separatividad humana, como la realización del anhelo de unión; pero por encima de la necesidad universal de unión, surge otra más específica y de orden biológico: el deseo de unión entre los polos femenino y masculino.

La idea de tal polarización está notablemente expresada en el mito de que originariamente el hombre y la mujer fueron uno, que los dividieron por la mitad y que desde entonces, cada hombre busca la parte femenina de sí mismo que ha perdido para unirse nuevamente con ella y la mujer su porción masculina. El significado del mito es bastante claro. La polarización sexual

²²⁷ *Ibidem.*, pág. 92.

lleva al individuo a buscar la unión con el otro sexo. La polaridad entre los principios masculino y femenino existe también dentro de cada hombre y mujer.

Idéntica polaridad entre el principio femenino y masculino existe en la naturaleza y no sólo como es notorio en animales y plantas, sino en la polaridad de funciones fundamentales, "... la de dar y recibir. Es la polaridad de la tierra y la lluvia, del río y el océano, de la noche y el día, de la oscuridad y la luz, de la materia y el espíritu".³²⁸

Sin embargo, el amor no es solamente un término para matizar una relación con una persona específica; es una actitud, una orientación que determina el tipo de relación de una persona con el mundo como totalidad y no sólo con un objeto amoroso. Por ello, decir que el amor es una orientación que se refiere a todos y no a uno, implica la idea de que no hay diferencias entre los diversos tipos de amor que dependen de la clase de objeto que se ama.

El cine, en contraste, explota el anhelo de fusión completa, de fusión con una única persona, ese tipo de amor que por su propia naturaleza es exclusivo y no global, y que es también quizá la forma de amor más engañosa que existe.

En primer lugar, se confunde con la experiencia explosiva de enamorarse, el súbito derrumbe de las barreras que existían hasta ese momento entre dos desconocidos. Tal experiencia de repentina intimidad es por su misma naturaleza de corta duración, pues cuando el desconocido se ha convertido en una persona íntimamente conocida, ya no hay más barreras que superar, ningún súbito acercamiento que lograr, ya que se llega a conocer a la persona amada tan bien como a uno mismo. O quizá, sería mejor decir tan poco. Por lo que si la experiencia de la otra persona fuera más profunda, si se pudiera experimentar la finitud de su personalidad nunca sería tan familiar.

Por ello, el amor en el cine tiene una premisa: amar desde la esencia del ser y vivenciar a la otra persona en la naturaleza de su ente, pues en principio todos los seres humanos son idénticos, todos son parte de uno y son uno. Siendo así no importaría a quien se amara, pues el amor es esencialmente un acto de voluntad, de decisión, de dedicar toda la vida a la de la otra persona.

³²⁸ *Ibid.*, pág. 41.

Ese es, sin duda, el razonamiento que sustenta la idea de la indisolubilidad del matrimonio, así como las muchas formas de matrimonio tradicional, en las que ninguna de las partes elige a la otra, sino que alguien las elige por ellas, a pesar de lo cual se espera que se amen mutuamente.

En la cultura occidental contemporánea, tal idea parece totalmente falsa, se supone que el amor es el resultado de una acción espontánea y emocional, de la súbita aparición de un sentimiento irresistible. De acuerdo con ese criterio, sólo se consideran las peculiaridades de los dos individuos implicados.

Se pasa así por alto un importante factor del amor erótico, el de la voluntad, pues amar a alguien no es meramente un sentimiento poderoso, si el amor no fuera más que un sentimiento, no existirían bases para la promesa de amarse eternamente.

Tomando en cuenta estos puntos de vista podemos afirmar que el amor es exclusivamente un acto de la voluntad, un compromiso y que por lo tanto en esencia, no importa demasiado quienes son las dos personas que se aman. Sea que el matrimonio haya sido decidido por terceros, o el resultado de una elección individual, una vez celebrada la unión entre ambos, el acto de la voluntad debe garantizar la continuación del amor, aunque esta posición parece no considerar el carácter paradójico de la naturaleza humana y del amor erótico.

Por lo que si el amor es una capacidad del carácter maduro y productivo, la suficiencia de amar de un individuo perteneciente a cualquier cultura depende de la influencia que ésta despliega sobre el carácter de la persona. Al hablar de amor en la cultura occidental contemporánea, entendemos inquirir si la estructura social de esta civilización y el espíritu que de ella resulta llevan al desarrollo del amor, aunque nadie puede dudar que en la actualidad el amor es un fenómeno raro que se desintegra poco a poco.

... el discurso amoroso es hoy de una extrema soledad. Es un discurso tal vez hablado por miles de personas (¿quien lo sabe?) pero al que nadie sostiene; está completamente abandonado por los lenguajes circundantes: O ignorado, o despreciado, o escarnecido por ellos, separado no totalmente del poder sino también de sus mecanismos (ciencias,

conocimientos, artes)...³²⁹

Debemos citar aquí una equivocación repetida: el anhelo de que el amor significa necesariamente la ausencia de conflicto. Así como la gente cree que el dolor y la tristeza deben evitarse en todas las circunstancias, supone también que el amor significa la ausencia de todo conflicto. Y encuentran buenos argumentos en favor de esa idea en el hecho de que las discusiones que se observan regularmente no son sino intercambios destructivos que no producen bien alguno a ninguno de los interesados.

Por ello, el amor sólo es factible cuando dos personas se comunican entre sí desde el corazón de sus existencias y cuando cada una de ellas se experimenta a sí misma desde el centro de su vida, pues sólo en esa pretensión interior está la realidad humana.

... Experimentado en esa forma, el amor es una provocación insistente; no un espacio de descanso, sino un desplazarse, desarrollar, trabajar juntos; que haya concordia o contrariedad, alborozo o desconuelo, es secundario con respecto al hecho fundamental de que dos seres experimentan desde la esencia de su existencia, de que son el uno con el otro uno consigo mismo y no al huir de sí mismos, pues sólo hay un fundamento de la aparición del amor: la profundidad de la afinidad, la vitalidad y la fuerza de cada una de las personas implicadas.³³⁰

Por ello el cine mexicano a lo largo de su historia y en particular en el último decenio crea estas historias de amores y desamores, alimentando estas referencias filmicas con un ingrediente sobresaliente: la añoranza, pues si no existiera la facultad de recordar, no habría pasado y todas las vivencias serían sólo presente, pero si no existiera el olvido, la vida sería una tortura, pues el dolor y los malos recuerdos permanecerían constantemente vivos.

Consiguientemente la nostalgia, la soledad, la tristeza, la añoranza y la ausencia son sentimientos que funcionan como descargadores de la memoria, ya que continuamente conservamos y reproducimos vivencias, actos, imágenes, sensaciones, etcétera. El acto propio de

³²⁹ Barthes, Roland, *op. cit.*, pág. 13.

³³⁰ Fromm, Erich, *El arte...*, pág. 30.

la memoria consiste en la evocación y en el reconocimiento, pero no es lo mismo imaginar que recordar, pues todo recuerdo supone una referencia más o menos concreta a una vivencia pasada. Este darse cuenta del tiempo transcurrido y de los hechos que corresponden a cada período constituye lo que se llama conciencia del pasado.

... cada oleada trae parte de la cultura, el origen geográfico y en cierta forma la memoria. Ahí viven su realidad, se reproducen a sí mismos, en la memoria se aferran a su viejo mundo social recreando su memoria en los recuerdos, casi idealizados, de otra cultura; otros inventan una nueva memoria y olvidan un pasado infeliz...³³¹

Por ello, para que reviva el ayer es preciso que un estímulo despierte el recuerdo dormido, y de esta manera una palabra, un gesto o un ruido, pueden desatar un recuerdo lejano en forma inesperada. Pero también basta recordar el dicho popular de que “hay cosas de las que es mejor no acordarse”. La memoria posee un aliviadero por el que se escapan todas aquellas vivencias que no interesan, pero no por ello el olvido total existe, y cuando se dice que un hecho se ha borrado de la mente, más bien debería afirmarse que en aquel momento no hay estímulos bastante fuertes para suscitar un recuerdo.

Se dice así que los actos habituales que por lo común caen dentro del área subconsciente se olvidan con rapidez, pero un acontecimiento singular perdura en la memoria y sólo una vivencia nueva más intensa puede desplazarlo.

... la vida del hombre es un intento arriesgado sólo cuantitativamente se le puede considerar como un fenómeno prodigioso. Es tan efímero, tan insuficiente que es un milagro que pueda existir algo y desarrollarse, para después, vivir sólo en la memoria.³³²

Por ello, no obstante la arrebatación modernidad en la que se vive, en el cine mexicano actual hay lugares para la nostalgia, para la exploración inusitada del paisaje ficticio, real, o el

³³¹ Pérez Castro, Ana, *La identidad: marginación, recuerdo y olvido*, Edit. UNAM, México, 1995, pág. 62

³³² Jung, Carl Gustav, *Recuerdos, sueños, pensamientos*, Edit. Seix Barral, España, 1996, pág. 17.

sorprendente cuerpo del ser amado, pues bofetones más, bofetones menos, en las cintas de esta temática los suspiros siguen ventilando enrarecidos tiempos de agitación.

... hay una forma de suspender el vuelo del tiempo, por la fijación estática de los amantes, es decir, la concentración en el ser amado por una evocación permanente. Entonces creemos situarnos al margen del tiempo de la historia, lo que llama Walter Benjamin “el tiempo de la remembranza”, pero nos condena a repetir nuestra existencia y a congelarnos definitivamente...”³³³

Por consiguiente, ejemplos claros de la temática de amores y desamores son sin lugar a dudas películas como *Sólo con tú pareja* (1990) de Alfonso Cuarón, *Un hilito de sangre* (1994) de Erwin Neumaier y *Luces de la noche* (1994) de Sergio Muñoz. Asimismo dentro del tema de la añoranza y no tan alejadas del amor encontramos cintas como *Gertrudis* (1991) de Ernesto Medina, *Un año perdido* (1992) de Gerardo Lara, *Novia que te vea* (1992) de Guita Schyfter y *En el aire* (1993) de Juan Carlos de Llaca.

Todos estos filmes tienen además del común denominador de referirse al tema amoroso en la añoranza de recuerdos y vivencias, el que todos fueron realizados en el periodo Salinista (1990-1994) y de alguna manera reflejan la necesidad de evadir la realidad que se vive, regresando quizá a tiempos mejores, a recuerdos de épocas en que la vida era otra, menos complicada y más decorosa: Una ilusión creada. Empero también el cine no puede evadir la realidad y en algunos de estos filmes se regocija al mostrar la modernidad del México de fin de siglo con sus tiempos agitados, sus problemas y sus frivolidades.

... intentos desesperados a fin de interpretar el infortunio causado por la alteración de sus modelos lógicos de referencia simbólica y social, el afán que manifiestan por enderezar el curso de una historia que se les escapa o los rebasa y sobre la cual sienten no tener ningún control, traducen la tenacidad con la que pretenden seguir rigiendo sus destinos en el marco de instituciones que a diario se debilitan, se forman obsoletas e incluso

³³³ Gurméndez, Carlos, *op. cit.*, pág. 147.

atávicas...³³⁴

Alfonso Cuarón, destacado entre la generación de actores, realizadores, fotógrafos y editores que ha llevado aires de renovación al cine mexicano de los últimos años, estudió parcialmente la carrera de filosofía antes de ingresar al Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, en donde realizó el cortometraje *Cuarteto para el final del tiempo* (1983). Su primer largometraje, *Sólo con tu pareja* (1990) es una ambiciosa comedia en la que se abordan con humor los temas del SIDA y el amor en la época actual.

Sin embargo en el cine mexicano, este tema había sido abordado desde mediados del decenio de los ochenta con películas y videos con una clara tendencia dramática, encontramos así: *Casos de alarma I (Sida)* (1987) de Benjamín Escamilla Espinoza, *Escuadrón Sida* (1987) video de Víctor Martínez Sánchez y *El virus del poder* (del que se desconoce el director y el formato) en 1988.³³⁵ El mismo año de *Sólo con tu pareja* otra cinta trataría el tema también con una orientación dramática, el video *Tú decides sobre el Sida* (1990) de Rosa María Méndez García.

Asimismo, en el país en 1990 (año de realización de la cinta), la enfermedad reportaba una gran cuota de vidas con 10,000 casos de seropositivos, estimando que el 50% más eran portadores del virus. De aquí que quizás un tema como el del SIDA resultara tan atractivo para un director debutante que trataba de asir nuevamente al amor, pero ahora enfrentándose con la epidemia del mismo.

En *Sólo con tu pareja*, el protagonista Tomás Tomás tiene el problema de amar a todas las mujeres y que todas lo amen a él. Pero en una época de hornos de microondas, DC-10, publicidad y SIDA, se topa en una cornisa y a cuatro pisos de altura con un problema: se enamora por primera vez. Asimismo este don Juan contemporáneo se niega a usar condón.

Esta película es muy característica del amor en los tiempos del SIDA en donde las relaciones no necesitan de un matrimonio para ser plenas, en las que se vive con una libertad completa, aunque no se asuman las responsabilidades de la misma.

³³⁴ Odile Marion, Marie, *Entre anhelos y recuerdos*, Edit. Plaza y Valdés, México, 1997, pág. 172.

³³⁵ Viñas, Moisés, *Índice cronológico...*, pág. 532.

Cuarón en *Sólo con tu pareja* guía la narración a través de epígrafes para las diferentes partes en que divide la cinta. En el primer episodio nos presenta al gran casanova que vive una vida muy moderna, trabajando como creativo de una empresa de publicidad y teniendo aventuras amorosas con casi cualquier mujer que se le ponga enfrente, con la única condición del no uso del condón, de aquí que el epígrafe rece: *A Mike le gustan todas las chicas, las gordas, las flacas, las malas, buenas, sucias, limpias, todas menos las verdes.*

En la segunda parte a la que Cuarón llama: *sobre la tela de una araña (canción)*. Nos muestra al mismo Tomás que aprovecha la ausencia de sus vecinos, el matrimonio formado por el doctor Mateo Mateos y Teresa, para tener a dos mujeres casi a la vez, pues hace el amor con una en su departamento y escapa por la cornisa semidesnudo para ver a la otra en el departamento contiguo, cantando la célebre letra de una canción infantil para no perder la concentración y caer, sin contar con que entre ambos departamentos se encuentra el de una mujer, a quien sólo le bastará mirar una sola vez para enamorarse perdidamente de ella y de ahí en adelante convertirla en el objeto de su amor: Clarissa Negrete, azafata, quien también disfruta del amor libre con el joven piloto Carlos, con quien tiene un pacto de fidelidad, que por supuesto será roto por él.

Pero es en esta época del México de los noventa en que hombres como Tomás Tomás no temen al pudor y suben y bajan escaleras diariamente desnudos para ir por el periódico, o en el que se habla de hornos de microondas en los que se derriten perros *french poodle* o es un México que entra al primer mundo en donde aterriza el concorde y los rapidísimos DC-10 que llevan a cualquier parte del mundo en tan sólo algunas horas.

Así llegamos al tercer epígrafe: *Como dijo Don Wolfgang tengo dolor de muelas en el corazón (Efrain Huerta)*. Aquí comienza la exploración de la ciudad de México con sus innumerables vistas desde la Torre Latinoamericana con el pretexto de dar a conocer al turismo (representado por dos médicos japoneses, amigos del doctor Mateo Mateos, quien además y para agrado de muchas es ginecólogo) lo que ofrece la gran ciudad de México, el centro histórico de la nación. Es aquí donde Tomás Tomás se siente enfermo, enfermo de un amor que lo consume y que piensa ahogar en las parrandas y el alcohol, ahora en otro típico lugar mexicano: Garibaldi.

Pero es en medio de este afán del don Juan por conocer y tener al objeto de sus afectos, que por una venganza de una de sus tantas conquistas se entera de que está infectado de SIDA (aunque sus resultados han sido alterados) y aquí nuevamente el epígrafe nos vincula con lo que acontece: *A una acción corresponde una reacción de la misma intensidad, pero en sentido contrario (Tercera Ley de Newton).*

De aquí en adelante su vida dará un giro radical, las primeras ideas serán el despedirse (de su madre en primera instancia) y el recordar, añorar a las mujeres que compartieron su vida o su cama y realizar una gran lista para que sea avisado su deceso, pues su decisión es quitarse la vida; sin embargo en los tiempos actuales ya no es la soga o el veneno los medios más efectivos para encontrar la muerte, sino el horno de microondas, que debe poner la tecnología al servicio de los suicidas modernos.

Casi al mismo tiempo Clarissa encuentra a su pareja con otra mujer y decide por la decepción amorosa de que es víctima, quitarse la vida. Es en este punto que ambos se encuentran buscando la mejor manera de acabar con sus tristes y solas existencias.

Y es aquí donde aparece el último epígrafe muy *ad hoc* con lo que acontecerá: *Altius, citius, fortius (lema olímpico)*. Tomás y Clarissa con sus ideales de libertad hasta en la muerte toman la decisión de sucumbir en el aire y deciden arrojarlos del edificio más alto de la ciudad: la Torre Latinoamericana. Tras de ellos, el piloto infiel pidiendo perdón, los vecinos amigos, los médicos japoneses (quienes aprovechan el trayecto por la avenida del Paseo de la Reforma para turistear) y la amante arrepentida de haber mentido acerca del SIDA, tratan desesperadamente de detenerlos.

Toda la correría culmina en el monumental escenario en donde Clarissa y Tomás se conocen y se reconocen como hombre y mujer, y antes de lanzarse al vacío deciden hacer lo que tan bien han hecho a lo largo de sus efímeras existencias: hacer el amor. Y es así que los alcanzan sus amigos justo para evitar el fatal desenlace.

Después, con un mensaje muy aleccionador, la feliz pareja recién creada se casará y aunque Tomás decida que la fidelidad no va con él, la moraleja es que el condón de ahora en adelante será su compañero de correrías, muy al estilo del mensaje social que circuló en esos años (luego

de que la abstinencia no fue una opción que diera buenos resultados para evitar el contagio del SIDA y otras enfermedades sexualmente transmisibles).

Sin embargo, detrás de *Sólo con tu pareja* se pueden plantear varias preguntas: ¿Es este el amor que se puede encontrar en el México actual? o ¿es el amor de los tiempos modernos? o mejor aún ¿es este el amor que se vive en la época del SIDA?. Estas interrogaciones quedan ahí para responderlas en silencio y pensando si en realidad, con un *sólo con tu pareja* se encuentra al verdadero amor en la vida.

La cinta fue muy aclamada en su momento. En la revista *Tiempo Libre* apareció una nota:

... narra la historia de un moderno don Juan que lleva una agitada e irresponsable vida sexual, que se niega a usar condón y al que el fantasma del SIDA le hace revalorizar todos sus principios morales y sociales [...] es un don Juan de los noventa, decadente y sin una mística seductora que busca seducir por el simple hecho de seducir hasta que encuentra una mujer que le hace pensar que él tiene la capacidad de amar de una manera sincera [...] A pesar de que subraya la necesidad del uso del condón como una buena medida de protección contra el SIDA, el filme no tuvo, en ese sentido, apoyo de ninguna institución de salud pública ni asesoramiento sobre el uso de los preservativos, pues la cinta muestra de alguna manera, la locura en que vivimos, cómo nos hemos vuelto cada vez más frívolos y lo que nos puede pasar si no tomamos en cuenta las cosas importantes de la vida, como el afecto, el amor y la compañía, es decir los valores humanos más trascendentes.³³⁶

Otra nota aparecida en *La Jornada* realizaba una severa crítica a la película por alejarse de la realidad:

Sólo con tu pareja parece ser la más sofisticada de la reciente oleada de cintas mexicanas. La presentación de la película es precisa y bien diseñada, desde los créditos hasta las tomas finales de la Torre Latinoamericana, y constituye a la vez la fuerza y la frivolidad del producto. Su calidad de diseño lo separa de la mayoría de las nuevas cintas mexicanas, que prefieren un tipo de "naturalismo" en el que no se dedica ni un peso ni un minuto de atención a adaptar los ambientes para

³³⁶ Armendáriz Zuñiga, Jorge, "Estrenan *Sólo con tu pareja*, de Alfonso Cuarón", *Tiempo libre*, no. 627, 14 de mayo de 1992, pág. 12.

los fines de la cinta ni se busca imponer una estética particular a la vida cotidiana.³³⁷

Otra cinta importante del tema de amor y desamor pertenece al realizador Erwin Neumaier, quien incursiona en la industria con *Un hilo de sangre* (1994), la cual marca su debut como director, después de ser egresado del Centro de Capacitación Cinematográfica y ganar con este proyecto el Concurso de Operas Primas convocado por el CCC en 1994. Además esta película se presentó en la *X Muestra de Cine Mexicano de Guadalajara*, efectuada en 1995.

También hay que agregar que la formación profesional del realizador tiene varios aspectos que se harán destacar en este su primer filme de largometraje, ya que fue asistente de dirección en cintas como *Camino largo a Tijuana* (1988) de Luis Estrada y *El hombre que no escucha boleros* (1993) de Ignacio Ortíz, editor de *Hotel paraíso* (1993) de Moisés Ortíz y productor ejecutivo de *Lolo* (1992) de Francisco Athié. En el ámbito de la dirección incursiona con el cortometraje *Amor conservador* (1989).

Un hilo de sangre es un relato basado en la novela homónima de Eusebio Ruvalcaba que nos cuenta la historia de León, un soñador adolescente de catorce años que está obsesionado por una jovencita de aspecto angelical (Osbelia). Tras la partida de su amada que viaja a Guadalajara en plan vacacional, el protagonista en constante desacuerdo con su padre, roba dinero y huye de su casa para ir en busca de Osbelia.

Así, el camino se convierte en una travesía llena de aventuras, en las que León se relaciona con diversos personajes que le permitirán crecer, pero sin olvidar a su gran amor. De esta forma, enriquecido por las experiencias, podrá cruzar el último umbral de la niñez para convertirse en un verdadero adolescente.

Nuevamente en este filme el amor es una obsesión que no distingue edad, clase social o condición económica, pero que en la época de la modernidad se mide en sexo. De esta manera, el niño que persigue la adolescencia deberá acceder a ella a través de sus sueños y fantasías

³³⁷ Hollander, Kurt, "Sólo con los anuncios", *La Jornada*, 17 de enero de 1993, pág. 7.

sexuales, así como en burdeles reales en donde se puede encontrar desde mafia china hasta sesiones sadomasoquistas. Sin embargo, un aspecto interesante a destacar es que el amor en este filme tiene las características del despertar sexual, del deseo por el sexo opuesto, al mismo tiempo que se cultiva la amistad acompañada de vivencias con su mismo sexo.

Cabe señalar, además, que una parte de la narración del filme retrata acontecimientos de la vida nacional reciente, pues dos años antes de su realización se registró uno de los principales accidentes relacionados con la industria petroquímica: la explosión que abarcó trece kilómetros en la ciudad de Guadalajara y causó la muerte de 206 personas, de la que se dijo fue una exhibición de descuido y negligencia. Tras la tragedia se cerraron, repararon y vendieron gasolineras en la ciudad de México, al mismo tiempo que se anunció la reestructuración de Petróleos Mexicanos para fragmentarla en empresas más manejables.

Este acontecimiento es llevado a la pantalla por Neumaier cuando León trata de hacer salir de su casa en Guadalajara a Osbelia sólo para mirarla, e inventa que en una tienda vecina hay una fuga de gasolina, lo que causa el temor de todos, pero logra su objetivo.

Asimismo, otra de las escenas que retrata la vida en el México de los noventa es cuando el protagonista en el afán de seguir a su amada conoce a la ciega Magdita, la cual es cuidada y guiada por un viejo, quien al ver la mutua atracción de los jovencitos, obliga a León a acompañarlos hasta su casa, con lo que el adolescente sin darse cuenta se filtra en aquel mundo que consta de un cuartucho viejo en donde se hace alusión al oficio al cual se ha dedicado el anciano toda su vida: la venta de periódicos. Este trabajo es ambientado magníficamente al plasmar las actividades que se realizan en torno a la repartición de publicaciones, oficio en el que día con día miles de hombres sustentan su existencia. La lección sin embargo es muy clara: en México el voceador es un hombre que no duerme y se esfuerza por sobrevivir en paupérrimas condiciones.

Así, *Un hilito de sangre*, relato de fantasías y realidades nos lleva a pensar que el amor en la época actual es un sentimiento que emerge con la misma fuerza con que morirá, desintegrado, ya que la descomposición en que se vive (tanto familiar como moral) hace que el desarrollo de

este niño, quien nace a su vida adolescente, vea este presente y su futuro como una aventura en la que intervienen elementos psicológicos (mi otro yo, el súper yo) gracias a los cuales logrará los grandes ideales de la juventud: la irreverencia, la libertad y la rebeldía.

Aunque aquí tiene como guía a un chino, quien le da consejos o dirección a sus actos de alguna manera, como cuando lo invita a un burdel para conocer “zorras”³³⁸ y le dice a León que “se atasque ahora que hay lodo”,³³⁹ una vez que es asesinado en ese mismo lugar por un mafioso chino, su espíritu acompañará a León, quien lo imaginará diciéndole al terminar su aventura en Guadalajara, que todo es broma en la vida, sin embargo y a pesar de esa amistad que los une en la vida y en la muerte, León nunca recordará su nombre y lo apodará Kung-Fu, quizá por su referencia filmica con Bruce Lee.

Podemos decir que la cinta se mueve entre el humor y la violencia, entre la burla irónica con personajes sórdidos pero muy divertidos como el anciano, un obsceno muñeco ventrílocuo, una niña ciega y pervertida y principalmente el curioso restaurantero chino que introduce a León en un universo de balaceras, persecuciones y despertar sexual.

Al igual que sucedió con otras cintas mexicanas cuyos temas suelen espantar a la censura de su momento (ahí está el caso de *La mancha de sangre*, 1937, Adolfo Best, -otra herencia alegórica al himen roto-) el escándalo de *Un hilito de sangre* se inició desde el momento en que la novela de Ruvalcaba fue tachada de pornografía. A raíz de ello la cinta tardó casi cinco años en ser estrenada. La prensa dio cuenta de ello:

... Se dice que los funcionarios en turno o en el candelero en ese momento, presentes -o ausentes- se molestaron mucho con la inmoralidad de la película, el tratamiento constante del sexo, los cuerpos semidesnudos de los jóvenes adolescentes...³⁴⁰

Asimismo para otros críticos la cinta tenía grandes cualidades:

³³⁸ Denominación que se les da a las prostitutas en *Un hilito de sangre*.

³³⁹ Diálogo de *Un hilito de sangre*.

³⁴⁰ Pérez Turrent, Tomás, “*Un hilito de sangre*”, *El Universal*, 29 de junio de 1999, pág. 12.

... el resultado es un traslado ingenioso, sumamente divertido e irreverente del mundo infantil-adolescente; por lo general, carne de cañón melodramática del cine mexicano [...] la película deja de lado los lugares comunes para describir el proceso de madurez adolescente y presentar una visión desparpajada de un chamaco calenturiento y soñador, obsesionado por los calzones verdes de una preciosa adolescente a la que sigue incluso hasta la capital tapatía buscando realizar sus sueños eróticos [...] A un texto irreverente como el de Ruvalcaba, un tratamiento aún más lúbrico y subversivo para contar las peripecias de un púber vouyerista...³⁴¹

Una tercera cinta en la que el amor es el *leit motiv* de su existencia es sin lugar a dudas, *Luces de la noche* (1994) de Sergio Muñoz. Este joven director se ha desarrollado ampliamente en el ambiente cinematográfico abarcando todos sus quehaceres, destacando como productor de cintas, entre las que se encuentran *Estigma* (1985) de Tufic Maklouf, *Va de nuez* (1985) de Alfredo Gurrola y *Juegos nocturnos* (1992) de Pablo Gómez Sáenz.

Asimismo trabajó como asistente de dirección en documentales como *Las pandillas de Santa Fe* (1983) y *Refugiados guatemaltecos en Chiapas* (1983) ambas de Paolo Mercadini, y en películas como *Todo queda en familia* (1987), *El fantasma de la novia* (1988), *Night Club* (1990) las tres de Julián Pastor, *Rojo amanecer* (1989) de Jorge Fons, *Principio y fin* (1993) y *La reina de la noche* (1993) ambas de Arturo Ripstein.

En el ámbito de la dirección su trabajo se desarrolla en los cortometrajes *Tatay* (1985), *La pesca en México* (1988), *La última luna* (1991) y *Paquime, la ciudad del desierto* (1993), además de lograr el grado Cum Laude al egresar del Centro de Capacitación Cinematográfica.

En *Luces de la noche*, primer largometraje del director, se nos presenta al personaje de Eduardo en el ocaso de su vida, solitario y perdido en la enorme ciudad de México, el cual busca a la mujer que amó en su juventud: Tina, quien desapareció misteriosamente. Para encontrarla debe enfrentar una vez más a su destino, pues el enigma que encierra este amor lo acompañará toda la vida, repitiéndose como una espiral de la que es imposible escapar.

³⁴¹ Aviña, Rafael, "Es todo, menos calidad light", *Reforma*, 27 de junio de 1999, pág. 13.

Así, el amor en este filme es un hilo conductor que se presenta en dos etapas de la pareja que forman Eduardo y Tina. Primero son dos jóvenes con toda la vida por delante, llenos de esperanza en el futuro y de que su amor será eterno, ella cantante de bar y él estudiante de derecho, ambos se enamoran y dan rienda suelta a los placeres del amor.

Años más tarde, él a través de una fotografía recuerda al gran amor perdido, cuando se le comunica su jubilación después de ser juez por muchos años en la Suprema Corte de Justicia y vivir una existencia en medio de la soledad y el agobiante trabajo.

Tina, mientras tanto, vive escondida y temerosa dando clases de piano para mantenerse y huyendo del pasado que la persigue, pues se casó con un hombre muy poderoso en Guadalajara, a quien la acusan de haber matado; con este estigma sobre ella, se refugiará en barrios pobres de la capital mexicana, hasta que Eduardo después de meses de búsqueda y entrevistar a gente que la conoció (a quienes incluso asesinan por hablar), la encuentra, y ambos con su antiguo amor, adquieren la fuerza necesaria para seguir adelante y aclarar sus vidas y sus culpas.

Sin embargo la gran lección en *Luces de la noche* es que el amor tiene un tiempo y un momento, y el de esta pareja está en el ayer, pues al reencontrarse advierten que han vivido de la nostalgia de un amor que es imposible en el presente, por lo que será mejor conservar recuerdos y escapar, incluso, entre las brumas del ferrocarril, por ello esta cinta será un buen ejemplo del amor, un amor perdido, un sentimiento añorado que por ser tan valioso debe quedarse así, intacto, sin regresar a él para no destruirlo.

Aquí también el nexo con el momento actual es muy importante, ya que una parte de la historia se desarrolla en Guadalajara, considerada la segunda capital de México, en donde en medio de antros donde las mujeres se prostituyen y la bebida abunda, se encuentran los grandes estafadores, los ladrones de cuello blanco que tanto escándalo habían alzado al finalizar el Salinato, y que en la cinta se dan a conocer como compradores ilegales de terrenos para construir conjuntos residenciales o centros de recreación.

Así, en *Luces de la noche* se palpa aquel refrán que reza “el primer amor nunca se olvida”, pues sus protagonistas Eduardo y Tina no pueden olvidarse a 30 años de distancia, sin embargo el

reencuentro provoca un inmenso conflicto al revisar las dudas, los recuerdos, las cuentas pendientes y los afectos, ya que 30 años significan un abismo en sus vidas.

Para el realizador Sergio Muñoz el estreno de su ópera prima constituyó “el trazo que cierra el círculo” que quedó pendiente en su carrera cinematográfica:

... *Luces de la noche* es una historia que expone el México de los años 50, una imagen que ya se nos fue, ya que muy pocos recuerdan, de hecho en un estudio de mercado que realizó el IMCINE resultó que la historia llamó la atención del público mayor de 45 y menor de 30 años, lo que me hizo pensar que hay un bache generacional, que somos los que tenemos entre 30 y 40 años, que tenemos un recuerdo vago de esta etapa [...] La cinta es un intento de contar un enigma que se resuelve al final de la historia, consiste en saber el motivo por el que un hombre pierde a la mujer que ama y cómo tuvieron que pasar varios años para que el personaje comprenda realmente lo que sucedió en la relación...³⁴²

Podemos concluir que “el amor es...”, es una frase que en estas óperas primas del cine mexicano define a la pasión, un sentimiento que a finales de siglo adquiere una nueva cara, con una inédita visión que muestra el resquebrajamiento de las viejas conceptualizaciones del matrimonio, el amor puro y sagrado, mostrando en contraparte, el amor en la época posmoderna en donde el hombre parece estar más solo que nunca y busca afanosamente ese sentimiento, pero sin ataduras, sin un vínculo asfixiante; de aquí que el amor en la época actual sea el amor libre, moderno, con una marcada tendencia al ejercicio de la sexualidad por el placer.

Sin embargo también es aquí donde emerge la añoranza, y en este recordar nos encontramos nuevamente con las viejas imágenes de épocas pasadas, e incluso, quizá, con los arcaicos conceptos tradicionalistas sobre el amor y por qué no, también sobre la vida.

La primera cinta en este ámbito es *Gertrudis* (1991) de Ernesto Medina, quien había realizado en 1984 trabajos para la serie de televisión *Punto de vista*, además de su participación en el video *Dance* (1990).

³⁴² Ríos Alfaro, Lorena, “Tras 4 años de espera se estrenará *Luces de la noche*, ópera prima de Sergio Muñoz”, *Uno más uno*, 28 de mayo de 1998, pág. 28.

En esta su primer película, el director, hermano de la protagonista de la cinta y actriz de renombre Ofelia Medina (quien a raíz del levantamiento armado en Chiapas en 1994 retomaría muchas de las enseñanzas aprendidas en este filme) realiza un viaje a través del tiempo y el espacio, y en el trayecto descubre la evocación y la nostalgia por los albores del siglo XIX.

En *Gertrudis*, se retrata la vida de Gertrudis Bocanegra Lazo de la Vega, criolla de la alta sociedad del estado de Michoacán, quien recuerda su vida desde la celda en el pueblo de Pátzcuaro. Evoca así su historia: a su padre, rico comerciante, a su nana indígena purépecha, que le enseña su idioma y la injusticia que padecían los indios. Rememora a Esteban Díaz, amigo de infancia, quien le presenta al cura Miguel Hidalgo, descubriendo así, que comparten ideas liberales.

Gertrudis forma una familia con Pedro Advíncula, militar con quien tiene dos hijos. Al desatarse la guerra de independencia, el padre y la hija de Gertrudis van a España, en tanto que Pedro y su hijo Manuel se integran a las fuerzas insurgentes. Al morir ambos, Gertrudis decide unirse al ejército libertador y tiempo después es hecha prisionera por el capitán Miguel Alzate, quien a cambio de su libertad propone a Gertrudis denuncie a los conspiradores; ésta se niega y es fusilada el 10 de octubre de 1817.

Así muere la heroína Gertrudis Bocanegra, personaje que sintetiza uno de los momentos más importantes de México en el siglo pasado: el movimiento de independencia en el que se enfrentan ideas, familias e ideologías. De esta forma, con la historia de *Gertrudis* se marca el reencuentro del cine mexicano con los grandes temas que describen la construcción de la identidad del país.

Asimismo, en el filme además de evocarse los amores “bien” avenidos se rememora una etapa fundamental para la conformación del México actual, la época insurgente, con una ambientación que nos habla de los héroes que dan la vida por el bien común, de mujeres que luchan incansablemente sin tener miedo a la desigualdad social o a la represión; de épocas en las que el pueblo se revolvió en pos de una unidad nacional para lograr el objetivo de ser una nación libre e independiente.

También es quizá por ello, que en el México de 1991 se exalta y enaltece, a través de la pantalla, el regreso a una idílica lucha por un futuro sobresaliente y qué mejor que la época independentista que tantas páginas doradas había dado a la historia, además de que en el filme se adereza con historias de amores y desamores, que culmina, como debe ser, con la muerte de la heroína, quien lucha hasta el final.

Por eso quizá esta sea una de las óperas primas más sintomáticas del momento de su realización, pues México en 1991 se agita en una lucha oscura, callada, en busca de un futuro, de paz, de empleo, de igualdad social, y en la vida real se ven una o muchas Gertrudis que ofrendan su vida por mejorar las de los suyos, a lo mejor ya no muriendo, pero si trabajando sin descanso como costureras, domésticas, vendedoras, en una lucha que saben no culminará por mucho tiempo.

A pesar de todo lo anterior, Ernesto Medina, director del filme no destacó, pues fue su hermana, la actriz Ofelia Medina, a quien se dedicó la mayor parte de la información en la crítica cinematográfica del momento:

... Tiene porte, belleza y sobre todo un gran talento, hablamos, por supuesto de Ofelia Medina, quien presentó la producción de ella misma *Gertrudis Bocanegra* en la que la bella actriz encarna a dicho personaje [...] Gertrudis es una mujer hermosa y muy humana que lucha incansablemente ante las injusticias a las que son sometidos los indígenas de aquella época por la sociedad burguesa. Dicha cinta se ubica entre los años 1767 y 1817 [...] Curiosamente esta película tiene mucho en común con las actividades que actualmente está realizando Ofelia Medina, proteger a grupos indigenistas, salvar su cultura y lo más importante el respeto hacia nuestra raza que bastante se ha discriminado...³⁴³

Además la película en general fue muy criticada. A continuación se ofrecen tres argumentos del porque la cinta no gustó:

... *Gertrudis* decepcionó debido a su escasa imaginación cinematográfica,

³⁴³ Anónimo, "Ofelia Medina ahora es *Gertrudis Bocanegra*", *Cine mundial*, 1 de abril de 1992, pág. 2.

a su falta de profesionalismo y sobre todo por su mala estructura dramática. No queremos echarle la culpa a nadie, pero si de eso se trata es probable que al director de esta cinta le faltó experiencia en cuanto a concretizar los momentos climáticos más interesantes; por otro lado disgusta también el hecho de que Gertrudis como personaje central de esta historia tiene muchos matices que explorar, pero por desgracia una vez más la filmografía nacional, a pesar de muchos intentos, vuelve a sus cauces normales, los de la mediocridad...³⁴⁴

... Una mujer que se sacrifica por darle la libertad a su pueblo, dicen los "spots". La película "ópera prima" de Ernesto Medina, narra la historia de Gertrudis Bocanegra, mujer criolla que vivió la turbulencia política de este país a principios del siglo pasado. El proyecto es desarrollado en el papel por la talentosa actriz Ofelia Medina en un melodrama histórico que peca de banal y confuso. Si bien, la anécdota en sí es complicada, la caprichosa introducción de personajes intrascendentes la hacen completamente confusa...³⁴⁵

... una de las grandes debilidades de *Gertrudis* es la lejanía con que se trata al pueblo; este nunca pasa de ser telón de fondo, víctima o agradecido receptor de generosidades. El pueblo no es protagonista de su historia y la mujer no tiene otro camino que la abnegación tradicional, así se trate de aplicarla a una lucha independentista...³⁴⁶

Otra cinta por demás interesante en esta temática de amores y añoranzas es *Un año perdido* (1992) película ambientada en la capital del Estado de México en 1976. Dieciocho años antes (1958) nacería ahí mismo su director Gerardo Lara, quien realizó sus estudios en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. Allí, mostrando tempranamente su capacidad para recrear los ambientes populares, inició sus trabajos de corto y medimetro tales como *Paco Chera* o *El "Chuby" de Benito* (1982), *El Sheik del Calvario* (1983), *Diamante* (1984), *Lili* (1987) y *Round de sombra* (1990), siempre trabajando en las atmósferas de la marginación, la violencia, el cerco social y la añoranza.

Así, casi de manera natural, Gerardo Lara en su debut en el largometraje con *Un año*

³⁴⁴ Montes de Oca, Raúl, "Gertrudis Bocanegra no impresiona, pero si disgusta", *Novedades*, 6 de abril de 1992, pág. 2.

³⁴⁵ Gómez Oliver, Carlos, "Gertrudis: el conflicto inexistente", *El Economista*, 1 de octubre de 1992, pág. 38.

³⁴⁶ Anónimo, "Gertrudis Bocanegra, filme que falla en su propósito de plantear una epopeya", *El Sol de México*, 3 de octubre de 1992, pág. 4.

perdido, abordó el caso de dos seres marginales de algún modo: dos jóvenes provincianas que desde una profunda amistad, nacen a la conciencia política y se inician en la sexualidad adulta.

Un año perdido, además ha sido galardonada al participar en 1993 en el *Festival de cine latino de Londres*, Inglaterra, y en el *Festival del Nuevo Cine Latinoamericano* en La Habana, Cuba. Cabe destacar que ganó el tercer lugar premio sol otorgado por el público en la *VII Muestra de Cine en Guadalajara* en 1993.

La historia es como sigue: En el año de 1976, dos jóvenes provincianas se conocen en la ciudad de Toluca cuando por diferentes circunstancias llegan a esta capital a estudiar preparatoria. Matilde es una joven pueblerina de Tejupilco, con ansias de convertirse en dentista, mientras Yolanda es de Mazatlán, una chica que anhela ser cantante. Ambas al conocerse encuentran la fuerza para enfrentar a la autoridad paterna que contradice sus respectivas ambiciones, pues ellas sienten que no quieren ser como las mujeres que las rodean, sin más perspectivas que la vida de hogar. Juntas viven así, la conversión de adolescentes en mujeres y comparten el despertar del sexo, el desafío a la autoridad, el conocimiento de la droga y la conciencia política. Un año convulsivo que significa para ellas un encuentro capital que transforma sus vidas.

De esta manera *Un año perdido* retrata a dos mujeres en plena formación que viven una historia de amistad y liberación en medio de una ciudad que se transforma de rural a industrial, y entre el bullicio de los movimientos estudiantiles de la época (al exigir la renuncia del Rector Barrera Echeverría de la Universidad Autónoma del Estado de México), estas jóvenes conocen la ruptura familiar y se lanzan, cada una por su lado a la conquista de sus anhelos para después de varios años reencontrar sus recuerdos y añorar.

Con música del grupo de rock mexicano el Trí, esta cinta es una muestra de la añoranza por los grandes valores perdidos, por una juventud rebelde e irrespetuosa que asiste a marchas, que lucha por los que creen sus derechos como estudiantes, por una amistad incondicional, por un amor de hermanas y por lograr un sueño: tener una profesión para el futuro; sin embargo y a pesar de los momentos sociales, políticos y económicos en los que se desenvuelven, logran sus objetivos, sólo para recordar algunos años más tarde que como dice el Trí: "las piedras rodando se

encuentran y tú y yo algún día nos habremos de encontrar”.³⁴⁷

Además en *Un año perdido* la narración en primera persona evoca y rememora los grandes momentos de estas vidas:

... a mis 16 años, Tejupilco era lo único que habían visto mis ojos y Pedro al único hombre que había querido [...] Toluca me recibió fría, ahí no me esperaba ni mi casa, mi cama, mi almohada, echaría todo de menos, pero era difícil decir no a un deseo acariciado por tantos años [...] Y así fue como surgió una estrecha amistad, nadie podría creer que me hice amiga de la loca del salón, es como si tuviera escondida dentro de mí a alguien como ella, éramos opuestas, pero nos comprendíamos [...] Nunca le debí tanto a alguien en mi vida [...] Tejupilco me parecía una cárcel, casarme con Pedro, embarazarme igual que todas las mujeres que conocía [...] Toluca se convulsiona hasta sus cimientos. Aquello fue un triunfo que probó que los hombres unidos son capaces de derribar montañas. Se levanta la huelga y con ella sin darse cuenta se da el derrumbe de una época, ya nada fue igual.³⁴⁸

En la cinta, además, los recuerdos se desatan con el final que marca el destino de las amigas quienes deben separarse y vivir de recuerdos:

... Jamás la volví a ver, pero la recuerdo con cariño. Con los años se perdió la ciudad, la Toluca que amé se perdió para siempre, pues en medio de fábricas que humean se erige la nueva capital, ahora con sus monumentos, grandes avenidas, restaurantes extranjeros, sólo quedan en pie los viejos portales.³⁴⁹

Y es en ese lugar propicio para evocar que se reencuentran las amigas aunque sólo sea en el pensamiento de Matilde, quien ve un póster de su amiga Yolanda y su disco que lleva por nombre *Un año perdido*, ese año en el que vivieron intensas experiencias y gracias a lo cual añorarian.

Así, *Un año perdido* es una oportunidad para saltar de la sujeción a la seducción, del temor a la certeza de saberse dueño de la voluntad propia, es un espacio temporal entre el ser y no ser

³⁴⁷ Letra de una de las canciones de *Un año perdido*.

³⁴⁸ Monólogo de *Un año perdido*.

³⁴⁹ *Ibidem*.

que se conjuga a través de los descubrimientos, el coraje y la pasión por traspasar la encrucijada de la adolescencia, para despertar de un sueño, y al mismo tiempo seguir siendo parte de una ficción.

La historia va dando cuenta, así, de estas chicas que se enfrentan a golpes de ingenuidad y sorpresa con sus propias imágenes, con las pulsaciones del deseo, con lo que poco a poco van entrando en un itinerario lúdico que les produce, de manera sutil, el despertar de los sentidos hacia el amor, la sexualidad y la rebeldía, para después de un año perdido encontrar la directriz en sus vidas.

Se escribió mucho sobre *Un año perdido*. Aquí se reproducen algunos de los comentarios más sobresalientes sobre ella:

... El equipo del joven cineasta Gerardo Lara tuvo el tino y la sensibilidad de agarrar al vuelo el caso de la flor más aplicada del ejido, Tejupilco, que emigra hacia la ciudad de Toluca para poder estudiar y tener el chance de ser dentista. Arrancada abruptamente de las maternas colinas morenas llegará a una ciudad de violencia latente, de hombres acechantes, de intensa actividad política y estudiantil, y emociones fuertes, en 1976, y será enfrentada a la pérdida de la virginidad en el más amplio sentido de la vida [...] El paso brutal de la infancia a la adultez es también y sobre todo el violento ritual iniciativo de un campesino en la ciudad. El hecho de que este personaje sea mujer y adolescente la coloca aún más en el foco encendido de la desprotección, acosada por violadores, rodeada de turbulencias, en el centro de un torbellino de sensaciones y de valores...³⁵⁰

... Gerardo Lara narra con detenimiento y arrobada unción las vicisitudes de la historia de esa amistad, el escándalo sensible de una amistad entre chavitas en la cinematografía mexicana actual, la crónica límite de una amistad tan entrañable protegiéndose/tasajeando/hurtando/sacrificándose mortalmente la una por la otra. Nace, se desarrolla, llega a sus extremas consecuencias, culmina a ojos vista la historia de una amistad y el relato no sólo es el fisgón o el testigo privilegiado de ella, sino ante todo el fiel depositario de sus peripecias, el cómplice secreto, el observador involucrado, el copártcipe adivinador de sus irreverencias...³⁵¹

³⁵⁰ Cato, Susana, "Un año perdido", *Proceso*, no. 888, 8 de noviembre de 1993, pág. 58

³⁵¹ Ayala Blanco, Jorge, "Lara y la autenticidad entrañable", *El Financiero*, 3 de noviembre de 1993, pág. 64.

... el cine maldito mexicano, es por lo general, un cine castigado por la justicia divina, es decir, un cine censurado por la crítica oficialista; ahí está el caso de un joven realizador del CUEC, Gerardo Lara, cuya última película, *Un año perdido*, un melodrama nostálgico-político, pretensioso pero interesante, presenta la historia de dos jovencitas que comparten al mismo hombre y transforman sus vidas durante la efervescencia estudiantil en 1976 en la Universidad Autónoma del Estado de México. Se trata de un disparateo *collage* de los sesenta que fue atacado injustamente por la crítica ligada al IMCINE...³⁵²

Finalmente se puede decir que en el filme se retrata ese tiempo pasado en que los cambios acarreados por el decenio de los sesenta comienzan a instalarse en la población juvenil de la ciudad: el cabello largo, la inercia del socialismo, las formas de vestir, la liberación sexual, el acceso a la droga y el rock como expresión de vitalidad y rebeldía; es la época en que Toluca sufre la metamorfosis de población bucólica y provinciana a una urbe industrial con todo lo que ello implica.

Otra ópera prima que va en pos de la añoranza perdida es sin temor a equivocarse *Novia que te vea* (1993) de Guita Schyfter, directora nacida en Costa Rica, pero naturalizada mexicana, quien realizó estudios profesionales dentro de la licenciatura en psicología, para después dedicarse al área audiovisual en la Universidad Abierta de Reino Unido, así como su especialización en producción de televisión y cine en varios cursos en *Tavistock Square*, Londres y *Shepards Bush*, Londres.

Novia que te vea es su primer largometraje después de obras de medio y cortometraje en el ámbito documental, en donde destacan *Rufino Tamayo* (1983), *Vicente Rojo* (1983), *Luis Cardoza y Aragón* (1984), *Cavernario Galindo (luchador rudo)* (1984), *Héctor Mendoza* (1984), *Descentralización* (1985), *Desarrollo regional* (1985), *Lago Texcoco* (1985), *Xochimilco, historia de un paisaje* (1990), *La fiesta y la sombra. Retrato de David Silveti* (1991) y *Tamayo a los 91 años* (1991).

Novia que te vea recibió varios premios, entre los que destacan el del *Festival de Cine*

³⁵² Estévez, Raymundo, "¿Existe un cine maldito mexicano?", *Uno más uno*, 5 de septiembre de 1993, pág. 15.

Latino en Chicago, Estados Unidos (premio del público), el del *Festival Internacional de Cine en Montreal*, Canadá (sección cine de hoy y mañana) y el del *Festival de Rhode Island*, Estados Unidos (premio ópera prima), así como una mención especial en el *Festival Internacional "La mujer y el cine"*, realizado en Mar del Plata, Argentina. Asimismo se ha presentado en el *Festival de Cine Judío* en San Francisco, Estados Unidos y en el *Festival de Nuevo Cine Latinoamericano* en La Habana, Cuba.

Esta ópera prima enmarca las aventuras y sufrimientos, los amores y trabajos, los destinos minuciosamente trazados de dos muchachas judías mexicanas al inicio de los turbulentos años sesenta. Una de ellas, Oshinica Mataraso, es de origen sefardita con tradiciones que nos recuerdan a aquellos judíos expulsados de España hace 500 años. La familia de la otra joven, Rifke Groman, es de origen centroeuropeo, más tolerantes y abiertos, pero dentro de su cerrado círculo judío.

Las jóvenes, herederas de tradiciones, prejuicios e ideologías van en busca de sus sueños en cuyo camino reivindican sus orígenes en un período de cambios y rupturas sociales y en la búsqueda de la tolerancia a la pluralidad.

Novia que te vea reproduce así, un trozo de vida, es una película cálida, aleccionadora y divertida en donde el cine mexicano toca el tema de cómo vive la minoría cultural judía dentro de la pluralidad social de nuestro país. El asunto, además, tiene la mayor actualidad en el México de 1993, momento en que se debate la diversidad social y la inserción y convivencia de las minorías en el cuerpo de las mayorías nacionales. Y quizá es por ello que el cine mexicano aborda el problema de la integración y las formas de vida de las minorías étnicas en México, al contamos esta historia de dos jóvenes judías a quienes se ubica además en el decenio de los sesenta, una época por demás convulsionada.

También en *Novia que te vea* la narración en primera persona por parte de Oshinica nos guía en el recorrido por el tiempo y por sus recuerdos:

... llegaron a México el día en que Lindbergh llegó con su avión y tuvieron suerte de llegar porque venían desde Turquía a un país del que no

sabían nada, sólo medio hablaban el español, era el abuelo Isidoro Mataraso, la abuela Luna Soriano y mi padre Samuel, con esos nombres como no iban a hablar español, era su idioma [...] yo creía que todas aquellas fotos eran bíblicas, fotos de bodas, de niños, de familias [...] cuando era niña existían límites imprecisos sobre la religión [...] cuentan que ante los peligros decidió casarse con León y su tía Zafira fue desde Guadalajara para hacer los bulemas.³⁵³

Estas escenas se atavían además con frases muy judías como las que dice la vieja abuela Sol a Oshinica al verla salir hacia una fiesta: “estás vista de ver. Novia que te veía y pronto”,³⁵⁴ o cuando Eduardo va en busca de Rifke y al ver el amor que ambos jóvenes se profesan dice: “40 días antes de nacer, los ángeles ya tenían arreglado el matrimonio de cada uno”.³⁵⁵

Aunado a ello está el hecho de la recreación de costumbres y tradiciones judías que están intrínsecamente contenidas, entre las que destacan la usanza de nacer, crecer y casarse, ese es el destino que le ha sido trazado a Oshinica y que su madre Sarica cumple al pie de la letra, pues en una de las escenas teje con un grupo de amigas un camisón que usará la pequeña el día de su boda. Sarica junto con la abuela Sol llenan el baúl con el ajuar de bodas que usará la niña cuando crezca, pues ha nacido para casarse y según la costumbre, entre más pronto mejor.

Consiguientemente estos recuerdos de vestidos de novia, de fiestas, de bailes, de ceremonias, la prohibición del cerdo, los panes cubiertos, las grandes tiendas del barrio de La Lagunilla, los prósperos negocios, las escuelas, las utopías, los kibbutz, los tiempos de agitación estudiantil, los muralistas, el himno de la internacional, el sueño de la tierra prometida, la búsqueda de una patria y el enfrentamiento con la segregación y el completo rechazo y discriminación social de que son objeto, se ponen de manifiesto en una frase que demuestra que los judíos existen: “bueno, pero aún no forman parte de la gran familia mexicana”.³⁵⁶

Sin embargo, estos recuerdos no sólo nos muestran la transformación de dos vidas sino también de un México que en un recorrido habitual desde la Lagunilla al barrio judío presenta en

³⁵³ Monólogos de *Novia que te vea*.

³⁵⁴ Diálogo de *Novia que te vea*.

³⁵⁵ *Ibidem*.

³⁵⁶ *Idem*.

el cine Lido la evolución del país a través de su cine empezando con la celebración de los 20 años del cine sonoro con la cinta *México de mis recuerdos*, para después leer en cartelera *Amor sin barreras* y terminar con *La guerra de las galaxias*.

Pero muy a pesar de esa lucha por la igualdad y el reconocimiento de las minorías y su integración a una pluralidad mayor, el final de la cinta es por demás aleccionador, pues las grandes amigas que han vivido y crecido juntas, en el desenlace han trazado sus existencias inculcando en sus hijos las mismas tradiciones, ¿será por ello que los judíos, un pueblo tan disperso sobreviva en muchas naciones?.

De esta forma Guita Schyfter se encarga de mostrar un asunto que resulta desconocido, al menos en el cine, el de la comunidad judía integrada a la sociedad mexicana, a través de dos amigas judías nacidas en México de familias muy opuestas, en esta suerte de épica feminista que centra su acción durante los años sesenta.

Si Joaquín Pardavé abordó el tema de los extranjeros que hacían fortuna en nuestro país en una especie de exorcismo filmico para alejar la xenofobia imperante a principios de los cuarenta con cintas como *El baisano Jalil* (1942), *Los hijos de don Venancio* (1944) y *El barchante Neguib* (1945) -sobre colonias españolas, libanesas, etcétera- e incluso mucho antes encontramos un experimento interesante al respecto con *La familia Dressel* (1935) de Fernando de Fuentes. Schyfter supera con creces aquellos primeros intentos de la cinematografía nacional por explorar un tema que llegó a niveles muy superficiales envuelto en asuntos maniqueos y melodramáticos.

Novia que te vea, por el contrario, muestra los conflictos de una minoría racial, sus problemas para integrarse a la sociedad y sobre todo un ostracismo religioso e incluso político, al mismo tiempo que sus contradicciones machistas y el racismo imperante entre las mismas comunidades judías, en un trabajo de recreación histórica sobre una generación que va de 1927 a los años setenta, así como al tratamiento emocional y sentimental de un relato que tiende a inclinarse por la añoranza.

Se plasman así, conflictos de identidad, arraigo, estudiantiles, familiares y amorosos, en un mosaico cultural e ideológico que van del maniqueísmo cotidiano (la familia tradicional y pobre

de Oshinica, quien nació para casarse, y los intelectuales y ricos Groman, cuya hija estudia antropología, o los arribistas padres cardenistas de Saavedra) al curioso retrato social de una época visto con nostalgia y originalidad (los estudiantes que elaboran mantas Pro Cuba y deliran por Kennedy o los jóvenes judíos socialistas en campamentos sionistas y que sueñan con trabajar en kibbutz), así como la lucha de las amigas por liberarse tanto religiosa como intelectualmente.

De esta forma, *Novia que vea* consigue una visión emotiva, nostálgica y novedosa. Su directora (con raíces judías) al referirse a la cinta mencionó:

... la idea fue plasmar como una minoría cultural se integra a una cultura más grande. En la película esto se recrea a través de la amistad de jóvenes judías [...] El asunto tiene la mayor actualidad en este momento en que se debate en todo el mundo la pluralidad social, la inserción y la convivencia de las minorías culturales en el cuerpo de las mayorías nacionales. El encuentro de dos culturas siempre es dramático y el límite en que se tocan está lleno de tensiones y campos de fuerza...³⁵⁷

Jorge Ayala Blanco al referirse a la cinta, destacó sus característica de representar una obra de evocación, recuerdo y añoranza:

Novia que te vea o los recuerdos fijos. Créditos en caracteres latinos ingeniosamente simuladores del alfabeto hebraico preceden una supraliteraria estructura evocativa, a partir de cierta memoriosa conversación-encuentro de antiguas amigas de adolescencia, cuyas voces en *off* de 1981 se irán volviendo invasoras/explicativas/desgastantes/reduccionistas, al concatenar discretos *flash backs* en vaivén que cubren cuatro épocas...³⁵⁸

Otra crítica, Susana Cato, en *Proceso* manifestó sobre el filme:

... La historia logra una interesante amalgama entre el desarrollo de la clase media, las inquietudes estudiantiles, la inserción de familias tradicionales arraigadas en un medio cultural totalmente ajeno, y la lucha

³⁵⁷ Armendáriz Zuñiga, Jorge, "Entrevista con Guita Schyfter, directora de *Novia que te vea*", *Tiempo libre*, no. 680, 20 de mayo de 1993, pág. 10.

³⁵⁸ Ayala Blanco, Jorge, "Schyfter y la feminidad neokosher", *El Financiero*, 6 de junio de 1994, pág. 45.

de sus protagonistas de sobrevivir en dos aguas, pero en un momento en que la sobrevivencia implica ruptura...³⁵⁹

Así el "Novia que te vea" prevalecerá y pasará de generación en generación, mientras la cámara contempla las fotografías de familia, que bien podrían ser ilustraciones de la Biblia, ¿por qué no?.

Finalmente hace su aparición una cinta que es una evocación constante e ininterrumpida de los tiempos idos, del pasado glorioso y liberal en que la juventud actual quisiera estar inmersa, lejos de la autoridad y apegados a una rebeldía ilimitada.

En el aire (1994) de Juan Carlos de Llaca es el largometraje con que este director nacido en la ciudad de México en 1962, debuta en la industria después de una gran cantidad de trabajos de cortometraje y medimetraje con títulos como *Transparencias* (1980) (súper 8), *A distancia* (1982), *El visitante* (1983), *Desde el cristal con que se mira* (1984), *Suspiros II* (1985), *Debutantes* (1986), *Padre nuestro* (1988), *El sol de Monterrey* (1989), *Canastas en serie* (1989) (video), *Tres milenios* (1990), *Montealban I muerte* (1992) y *Me voy a escapar* (1992).

Su ópera prima ha sido galardonada con premios como la Diosa de plata a la mejor actuación masculina (Daniel Giménez Cacho) en 1995 y tercer lugar del premio sol, otorgado por el público en la *X Muestra de Cine en Guadalajara*, 1995.

La sinopsis argumental nos muestra a Alberto en el día de su cumpleaños número 40, en donde tiene que afrontar el fracaso de su relación de pareja y el cierre de su estación de radio. Durante la última transmisión realiza una reflexión generacional y un viaje introspectivo tratando de explicarse las razones por las que se ha rehusado a crecer.

Sus recuerdos transitan entre los años sesenta, con su primera relación amorosa sacrificada por la opresión familiar. Los setenta, en una comuna empeñada en reinventar las formas de relacionarse entre hombres y mujeres. Y la época actual, donde impera el individualismo, el escepticismo y la soledad.

³⁵⁹ Cato, Susana, "Novia que te vea", *Proceso*, no. 920, 20 de junio de 1994, pág. 65.

En el aire con la misma fórmula utilizada por sus antecesoras en la añoranza, guía el relato a través de los recuerdos que despiertan en Alberto objetos y a través de los cuales evoca los grandes momentos de su vida. Así, con una narración en el aire sabemos que:

... cuando era niño siempre tuve un sueño recurrente, soñaba que me robaban los soldados romanos para hacer el papel de Cristo y morir crucificado, pasados los años, el mismo sueño regresaba aunque los centuriones romanos quedaron ocultos en mi memoria. Hoy los centuriones vinieron a buscarme [...] Radio Púrpura transmite a la antigua con discos de acetato, he aquí una de las mejores canciones de mi época [...] Cada música pertenece a cada uno de los recuerdos, cada foto es un capítulo de mi vida. En 1969 toda la vida era Laura, Armstrong en la luna, protestas de jóvenes en París, en México se exterminaba a los púrpuras, y yo enamorado hasta el tope. Revive el mejor sueño, el mejor recuerdo de color púrpura [...] Púrpura recoge recuerdos y fragmentos de realidades y fantasmas. El grupo que presento a continuación fue uno de los mejores de la época, Los dientes macizos [...] Quién no recuerda su pasado cavernícola [...] Ella llegó a mi vida para cambiarlo todo. Su cuerpo con olor a pachuli y oír entre las nubes el sonido de su voz hablando de la revolución [...] A Martha la conocí en una obra de teatro en el auditorio Che Guevara, antes de que el peso se devaluara, subía la vida y el gobierno promulgaba por la unidad, se hablaba de la corrupción, la tira mataba y el rock and roll también [...] Con la comuna terminó la ilusión del hipismo, subsiste el individualismo, el posmodernismo, se destruye una forma de vida sin construir otra. Los recuerdos se agolpan, se confunden [...] Aquí termina el pasado púrpura los soldados romanos dormirán en el cuerpo destinados a desaparecer conmigo, pues aunque la memoria se estanque la vida está en el aire.³⁶⁰

Es así como *En el aire* reseña tiempos de agitación, períodos de rebeldía, años en los que se pensaba que el Che Guevara era el ídolo que gobernaría al mundo, el hipismo en su máxima expresión envolvía la vida, las parejas se unían y se desintegraban buscando formas de vivir y convivir en comunas al pie del Tepozteco para atraer energías cósmicas, mientras raptaban a hombres del gobierno, la represión familiar y el enojo gubernamental hacían causa común para combatir a la bandada de jóvenes que no sabían que querían en la vida, sólo se conformaban con

³⁶⁰ Diálogos de *En el aire*.

vivir un presente en el que los hijos no deseados estorbaban y había que deshacerse de ellos.

Pero también y como en todas las cintas de añoranza, la moraleja es clara, los hippies vuelven al redil de la sociedad y ésta los acoge, se cortan el cabello y se visten de traje, los viejos hippies ahora son gente decente, mientras que los que siguen con sus utopías e ideas revolucionarias serán marginados, pues en la vida moderna el recuerdo es vago y fugaz y el que vive en el pasado se margina, se desecha.

El amor, sin embargo, *En el aire* es un tema recurrente y constante, por ello hay un matrimonio con las caras pintadas y envueltos en flores, los afectos buscan los bienes verdaderos o imaginados que se apetecen gozar, las relaciones entre los sexos se dan por elección libre e impulsadas por sentimientos de afecto, asimismo están aquí las relaciones puramente sexuales, aunque éstas a veces también se designan con la palabra amor.

Y con una pulsación lastimera del corazón que dejará de latir, como alguna vez sucederá en la vida, la estación de radio "Radio Púrpura" suspende sus transmisiones, pero no es sólo eso, sino que queda atrás un pasado vivido, una vida que busca afanosamente una meta que cumplir, una valija de ideales y pensamientos, una memoria de años que carga amarguras, tristezas, resentimientos, pero también amores, pasiones, temores, recuerdos que van y vienen.

En ese tiempo pasado hubo amores, un poco de militancia política de carácter izquierdista (guerrilleros incluidos). Hoy, sólo recuerdos, sueños frustrados, fracasos amorosos y nostalgia, además de una gran intransigencia para aceptar el presente.

La música, la nostalgia y el discurso del locutor son los elementos esenciales de la película. El guión de principio a fin permanece fascinado de la nostalgia solipsista (propuesta como metáfora de toda una generación ¿perdida?) de la misma manera que se había trabajado en cintas como la española *Solos en la madrugada* (1978) de José Luis Garci.

Juan Carlos de Llaca manifestó sobre su película:

... las relaciones de pareja son siempre complejas independientemente de la que a uno le toque vivir. El tema lo abordo a partir de la generación post 68 que me parece interesante por la gama de posibilidades de relacionarse que tuvo: eran mucho más abiertas dada la idea de romper

códigos antiguos y proponer nuevos. Son complejas, difíciles de definir pero, como las canciones de amor: nunca dejarán de existir [...] *En el aire* es la historia de la llamada generación sándwich, pues a quien le tocó el 68 finalmente tenía fe en algo, aunque hay quien se ha asumido en el esquema sin ningún resquemor; la siguiente es una generación con menos contradicciones, pero también con menos asideros. Y es lo que me parece interesante. Las ha pasado duras, siempre había mucha diferencia entre lo que se pensaba, decía, hacía. Es un poco lo que nosotros mostramos en esta película, la diferencia entre teoría y práctica...³⁶¹

Moisés Viñas en *Ovaciones* afirmaba sobre la cinta:

... *En el aire* es una suma demasiado abultada de temas y cada uno de ellos muy grande y pesado para un debutante, pero cierta modestia en el modo de abordar cada uno de ellos mediante un hábil recurso del personaje que resiente todas las corrientes e ideas y que se deja llevar por ellas sin más resistencia que una buena carga de nostalgia, ha obrado el casi milagro de que tanta cosa interesante, como una comuna hipiosa en los 70, sus inesperados contactos con la guerrilla de esos años, y su dura madurez en los 80 y los 90 transcurran con ligereza en la pantalla, incluso con humor, aunque sin librarse de una fuerte tendencia a la narración en *off* que conspira para convertir la película en el documental de una transmisión radial...³⁶²

Así, con una cinta como ésta el cine mexicano de los noventa reinventa las formas del amor y las adereza con tonos de añoranza que hacen soñar y volver a sentir ese sentimiento universal y atemporal que se retroalimenta con genuinas inquietudes que son comunes a cineastas de nuestro país en varios aspectos, predominando el cultural, mostrando las características de su entorno, de sus esperanzas y posibilidades.

³⁶¹ Peguero, Raquel, "La relación de pareja y la generación del 68, en un filme", *La Jomada*, 5 de septiembre de 1993, pág. 26.

³⁶² Viñas, Moisés, "En el aire", *Ovaciones*, 14 de diciembre de 1995, pág. 4.

LO COTIDIANO Y SU COTIDIANEIDAD

En este pueblo lo único que pasan
son los camiones...

La mujer de Benjamín.
Carlos Carrera.

Desde su nacimiento al cine se le presentó la posibilidad de reproducir la realidad y eligió de toda ella a la vida cotidiana como su principal arma para acercarse a la gente, pues en sus inicios es bien sabido que los Lumière sólo registraron imágenes de la vida diaria, representaciones aisladas y sin trascendencia.

Por ello, las primeras películas mostraban imágenes absolutamente vulgares e inocentes, cintas que barajando unas pocas variantes ofrecían temas prosaicos: *La salida de los obreros de la fábrica Lumière*, *Riña de niños*, *Los fosos de las Tullerías*, *La llegada del tren*, *El regimiento*, *El herrero*, *Partida de naipes*, *Destrucción de las malas hierbas*, *La demolición de un muro* y *El mar*. Nada nuevo ni nada extraordinario ofrecían estos temas banales, propios del repertorio de cualquier fotógrafo aficionado de la época. Pero a pesar de ello, el impacto que causaron aquellas cintas en el ánimo de los espectadores fue enorme.

Vistas hoy, las películas de esa época evocan las páginas amarillentas de un álbum de recuerdos. *Partida de naipes* ofrece con la actuación ante las cámaras de miembros de la familia Lumière, una inapreciable estampa de las costumbres de la burguesía acomodada de fin de siglo. *La demolición de un muro*, *Destrucción de las malas hierbas* y *La salida de los obreros de la*

fábrica Lumière dan entrada en cambio, al mundo del trabajo en el cine.

De todas ellas, la última es la más importante y significativa, pues las imágenes de la puerta de la fábrica abriéndose para dar paso a una riada de obreros están cargadas de significación histórica y social, ya que por primera vez aparece en la pantalla como protagonista, el público potencial de este espectáculo que está naciendo y que Jaurès definirá como el teatro del proletariado.

Sin embargo, conforme fue transcurriendo el tiempo, el cine se fue haciendo más complejo tanto en sus recursos técnicos como teóricos; de suerte que fue conformando un lenguaje propio. Por lo tanto fue necesario darle coherencia a la captación de la realidad social, ante lo cual, el cine fue preocupándose más y más por los procesos sociales e individuales que consideraba de relevancia y de interés para la sociedad en su conjunto.

En la actualidad con un claro aliento crítico y observador de los contradictorios procesos sociales que afloran en una sociedad concreta, el cine recoge, dramatiza y presenta al público espectador un conjunto de acontecimientos buscando la posibilidad de que éste actúe en dichos procesos. En ese sentido el cine, al transformarse en concurrente y censor constante de la sociedad en cuestión, a su vez se convierte en un concientizador de la población. Complicada empresa, pero real compromiso del cine en la época actual. Contrariamente a ese cine crítico de la sociedad que se presenta como un cine panfletario que desvirtúa la esencia de los hechos sociales.

Sin embargo el cine desde su invención dispuso de una herramienta que explotó y sigue aprovechando aún en la actualidad: la disposición del portento de la imagen, es decir, esa renovación o exaltación de la visión de las cosas triviales y cotidianas. Consiguientemente la cotidianeidad merodea como un concepto que emerge en la modernidad y que el cine expropia al aparecer en una civilización en la que la conciencia de irrealidad de la imagen estaba tan enraizada que la visión proyectada, por realista que fuera, no podía considerarse como prácticamente real, sin embargo lo cotidiano sí.

Empero ¿qué es la cotidianeidad?. Lo cotidiano puede ser considerado como un conjunto de actividades en apariencia modestas, lo que se hace y se vive día con día, una fusión de productos

y de obras muy diferentes de los seres vivos, pues

... no parece ser tan sólo lo que escapa a los mitos, ya sea de la naturaleza, de lo divino y de lo humano, pues ante lo que nosotros permanecemos filosóficos, el individuo cotidiano se encuentra extraviado, frenado, impedido con mil ataduras enfrentando una infinidad de imposiciones minúsculas...³⁶³

De aquí que se afirme que lo cotidiano en su trivialidad se compone de

... repeticiones, gestos en el trabajo y fuera del trabajo, movimientos mecánicos (los de manos y cuerpo y también los de las piezas y los dispositivos, rotación o ida y vuelta) horas, días, semanas, meses, años; repeticiones lineales y repeticiones cíclicas, tiempo de la naturaleza y tiempo de la racionalidad. El estudio de la actividad creadora conduce hacia el análisis de la reproducción, es decir, de las condiciones en las que las actividades productoras de objetos o de obras se reproducen ellas mismas, recomienzan, reanudan sus relaciones constitutivas o por el contrario, se transforman por modificaciones graduales, por saltos...³⁶⁴

Por consiguiente, el estudio de la vida cotidiana ofrece un campo y pone de manifiesto los conflictos entre lo racional y lo irracional en nuestra sociedad y época. De esta forma, determina el lugar donde se formulan los problemas de la producción en su sentido amplio, la forma en que es originada la existencia social de los seres humanos, con sus respectivas transiciones que van de la escasez a la abundancia y de lo precioso a lo despreciado.

De aquí que lo cotidiano sea

... lo humilde y lo sólido, lo que se da por supuesto, aquello cuyas partes y fragmentos se encadenan en un empleo de tiempo. Y esto sin que uno tenga que examinar las articulaciones de estas partes. Es lo que no lleva fecha. Es lo insignificante (aparentemente), ocupa y preocupa, y sin embargo no tiene necesidad de ser dicho, ética subyacente al empleo del tiempo, estética de la decoración, del tiempo empleado. Lo que se une a la modernidad. Consiguientemente hay que entender lo que lleva el signo de

³⁶³ Lefebvre, Henri, *La vida cotidiana en el mundo moderno*, Edit. Alianza, 1972, pág. 24.

³⁶⁴ *Ibidem.*, pág. 29.

lo nuevo y de la novedad: el brillo, lo paradójico, marcado por la tenacidad o por la mundanidad. Es lo audaz (aparentemente) lo efímero, la aventura que se proclama y se hace aclamar. Es el arte y el esteticismo difícilmente discernibles en los espectáculos que da el mundo llamado moderno y en el espectáculo de sí que se da ahora mismo. Ahora bien, cada uno de ellos lo cotidiano y lo moderno, marca y enmascara al otro, legítima y compensa. La vida cotidiana universal de la época, según la expresión de Hermann Broch, es el envés de la modernidad, espíritu del tiempo. Sus aspectos o facetas son, en nuestra opinión, tan importantes como el terror atómico y la conquista del espacio.³⁶⁵

Para Ágnes Heller, otra estudiosa de la vida cotidiana, el término se refiere a

... el conjunto de actividades que caracterizan las reproducciones particulares creadoras de la posibilidad global y permanente de la reproducción social. No hay sociedad que pueda existir sin reproducción particular. En toda sociedad hay, pues, una vida cotidiana [...] sin ella no hay sociedad. Lo que nos obliga al mismo tiempo a subrayar conclusivamente que todo hombre tiene una vida cotidiana.³⁶⁶

Finalmente otro autor, Armando de Miguel en su obra *Introducción a la sociología de la vida cotidiana*, manifiesta sobre la misma:

Las relaciones cotidianas y mínimas [...] merecen ser estudiadas, no sólo por su interés intrínseco, sino porque en ellas pueden descubrirse muchos secretos para lograr entender problemas más generales de la estructura social de un país determinado; el mal funcionamiento de un sistema político, el por qué no existe ciencia, la peculiar conformación del grupo familiar y otros muchos fenómenos menos macrosociológicos del mismo estilo...³⁶⁷

Por ello es imposible aprehender lo cotidiano como tal, aceptándolo, viviéndolo indiferentemente sin tomar distancia, ya que si hubiera un sistema que aceptar, si la verdad obedeciera al principio de todo o nada, si ese sistema a la vez auténtico y legítimo impidiera la

³⁶⁵ *Idem.*, 37.

³⁶⁶ Heller, Ágnes, *La revolución de la vida cotidiana*, Edit. Península, Barcelona, 1982, pág. 9.

³⁶⁷ De Miguel, Armando, *Introducción a la sociología de la vida cotidiana*, Edit. Edicusa, Madrid, 1969, pág. 9.

distancia crítica, no podríamos ni siquiera captarlo, pues la vida cotidiana, distinta del conocimiento, del arte y de la filosofía ¿no es la prueba de la inexistencia de tal sistema?. O bien existe y todo está dicho, o bien se fuga y entonces todo está por decir.

Por otra parte, si este sistema unitario, exclusivo, acabado, no existe, es complicado circunscribir conocimiento e ideología. El análisis crítico de lo cotidiano revela unas ideologías, y el conocimiento de lo cotidiano incluye una crítica ideológica y por supuesto una autocrítica imperecedera.

De aquí que la cotidianeidad no solamente sea un concepto sino que puede tomarse tal concepto como hilo conductor para conocer la sociedad. Y esto situando lo cotidiano en lo global. Esta es la mejor forma de aproximarse a la cuestión, el sendero más lógico para aprehender nuestra sociedad y definirla penetrándola, pues

... los fragmentos de la cotidianeidad se recortan, se separan sobre el terreno y se componen como las piezas de un rompecabezas. Cada uno de ellos pertenece a un conjunto de organizaciones y de instituciones. Cada uno de ellos -el trabajo, la vida privada, la familiar, el ocio- se explota de forma racional, incluyendo la novísima organización (comercial y semiplanificada) del ocio.³⁶⁸

También por ello, la vida cotidiana se organiza como producto de un conjunto de acciones planificadas, pues cada vez con mayor claridad y vigor las actividades no sólo se sirven de lo cotidiano, sino que esto se convierte en el plano sobre el que se bosquejan las luminarias y las sombras, lo vacío y lo pleno, las fuerzas y debilidades de esta sociedad.

De esta manera, fuerzas políticas y formas sociales coinciden en apuntalar lo cotidiano, constituirlo y funcionalizarlo. Los otros niveles de lo social sólo existen en función de la cotidianeidad. La importancia de las estructuras y su interés se miden según esta disposición de organizar la vida cotidiana, consiguientemente

³⁶⁸ Lefebvre, Henri, *op. cit.*, pág. 78.

... lo cotidiano no es un espacio-tiempo abandonado, ya no es el campo dejado a la libertad y a la razón o a la iniciativa individuales; ya no es el ámbito de la condición humana en que se enfrentan su miseria y su grandeza; ya no es solamente un sector colonizado, explotado racionalmente de la vida social, porque ya no es un sector y la explotación racional ha inventado formas más sutiles que antaño. Lo cotidiano se convierte en un objeto al que se dedican grandes cuidados: Campo de la organización, espacio-tiempo de la autorregulación voluntaria y planificada. Bien organizado tiende a construir un sistema con cierre propio. Se intenta prever, moldeándolas, las necesidades, se acorrala al deseo. Lo que habría de reemplazar las autorregulaciones, espontáneas y ciegas, del período competitivo. La cotidianeidad se convertirá así en breve plazo en el sistema único, el sistema perfecto, velado por los demás sistemas que buscan el pensamiento sistematizador y la acción, estructurante. En este sentido, la cotidianeidad sería el principal producto de la sociedad que se dice organizada, o de consumo dirigido, así como de su escenario: la modernidad.³⁶⁹

Y es precisamente en la época actual en que la cotidianeidad cobra mayor fuerza, pues en la posmodernidad el vigoroso dispositivo de unificación social y el espíritu intelectual de la abreviación han quedado atrás. Numerosos síntomas remiten al estallido de las costumbres y los modos de vida, a la reaparición de los valores supuestamente superados, al simbolismo difícilmente conceptual del cuerpo personal o del territorio y el cuerpo colectivo.

También en esta época la vida social y su discurso no están disponibles, surgen de un procedimiento más o menos imperfecto, sus diferentes elementos se equilibran de manera misteriosa y sólo intempestivamente se puede estimar lo que predominó, lo que fue útil o utilizado, así

... los pequeños gestos de la vida cotidiana, las conversaciones triviales del café y el deambular existencial que marca el compás de la vida común y corriente, los innumerables rituales que estructuran nuestros días, todos estos elementos ya sea en el tiempo libre o en el tiempo laboral se cargan de sentido, a la vez que no forman parte de un finalismo preestablecido.³⁷⁰

³⁶⁹ *Ibidem.*, pág. 95.

³⁷⁰ Maffesoli, Michel, *El conocimiento ordinario. Compendio de sociología*, Edit. Fondo de Cultura Económica, México, 1985, pág. 100.

Por lo tanto, la vida social se constituye en una fluctuación entre los sentimientos y el ambiente; por lo demás, esta oscilación no se efectúa en un sentido nada más. La acción y la pasión sociales se basan en una contradicción vivida. Esta es la respuesta a la estabilización: la multiplicidad para la estructuración social, pues así como coincidimos en que el mundo físico es el producto de la tensión de las diferentes partículas que lo componen, así cada vez más se reconoce que la contraposición de valores es precisamente lo que asegura la duración de una sociedad, pues

... cuando observamos la vida de un barrio, medimos la importancia de estas interacciones, su teatralidad, el aspecto abigarrado de las apariencias visibles, el azar (objetivo) de estos encuentros y los pequeños dramas y las grandes tragedias que suscitan, las pasiones que nacen y el trabajo que sirve como telón de fondo: todo esto ilustra a las claras los hilos delgados pero resistentes que estructuran la trama social. De la misma manera esto nos remite a la necesidad de comprender cómo cada uno de los elementos que constituyen esta trama repercuten en los demás. Nuevamente se trata de una correspondencia simbólica que permite que la complementariedad y el pluralismo sean medios eficaces para apoderarse colectivamente de un espacio.³⁷¹

Asimismo podemos afirmar que existe un conocimiento cotidiano irremplazable. Todo ese saber mundano y expresivo, ese conocimiento de los usos sociales, con tantas y tan variadas intervenciones constituye un haber, ya que en lo tocante a la vida social es muy patente que la irregularidad o lo que se llama así constituye buena parte de lo cotidiano. O más puntualmente, que en distintos siglos de apaciguamiento de las costumbres y de normalización, muchas actitudes y situaciones se han ido incluyendo progresivamente clasificados bajo este rubro.

De aquí que Michel Maffesoli afirme:

... La existencia cotidiana es rutilante y polisemia hecha de luces y sombras, es una palabra obra de un hombre a la vez sapiens y demens.

³⁷¹ *Ibidem.*, pág. 126.

Salvo que se desee reducir su tamaño para contemplarla o dominarla, para canalizarla o volverla aséptica es menester aceptar que cuanto la constituye forma parte de una arquitectura que puede ser jerárquica, pero que en ningún caso prescinde del menor de sus elementos, pues la heterogeneidad de la vida social cobra nuevo ímpetu en todas sus dimensiones. Ya nada permanece tranquilamente dentro de los marcos elaborados por las teorías vastas: y esto en el orden de las identidades sexuales, de los caracteres psicológicos, los esquemas económicos, los planes políticos, las funciones productivas y las determinaciones sociales.³⁷²

Por ello, podemos afirmar que la vida cotidiana es una vida imposible de aprehender en la finitud y en la vastedad que encierra el espíritu y el rostro ya casi inconcebible de una época, sacada del anonimato con cada una de las facetas de lo cotidiano, pues lo cotidiano se compone de ciclos y entra en ciclos más amplios. De esta forma, los comienzos son reiteraciones y resurrecciones.

Así, la cotidianeidad se niega en su reconocimiento y la simultaneidad se consigue por la vía de la ida y vuelta del tiempo, pues este paralelismo del pasado, el presente y el futuro resuelve el tiempo en el espacio y se logra más claramente en una película que en un relato que todavía hoy se pretende novelesco.

Pero hace falta al menos que la materia de esta elaboración se preste a ello: las cosas, las gentes, sus gestos, sus palabras, pues ¿qué es lo que garantiza esta permanencia sin la apariencia del tiempo? La vida cotidiana. Por ello la cinematografía toma como referencia la cotidianeidad, pero disimula con cuidado la referencia. La vigila por el sólo hecho de desplegar algunos de sus aspectos. "La película no conserva de lo cotidiano más que lo inscrito y lo prescrito. La palabra huye; sólo lo estipulado subsiste".³⁷³

Al respecto Ágnes Heller afirma que dentro de lo cotidiano el arte cobra una importancia vital.

... No ha existido jamás una vida cotidiana en la que el arte estuviese

³⁷² *Idem.*, pág. 157.

³⁷³ *Id.*, pág. 16.

totalmente ausente, el canto y el ritmo son partes orgánicas de la vida cotidiana, incluso de los pueblos más primitivos. Es cierto que no es irrelevante qué géneros artísticos forman parte de la vida cotidiana, de los miembros de determinadas clases, así como no es indiferente el nivel de las obras de arte relativas.³⁷⁴

También por ello la manipulación de lo cotidiano, su distribución (trabajo, vida privada, ocio) y la sistematización del empleo del tiempo tienen mucho que ver con el espacio en que se puede producir, ya sea en un ámbito rural o urbano, pues cualquiera que sean sus ingresos y cualquiera que sea su pertenencia a tal capa, el habitante de la ciudad recibe el estatuto de clase trabajadora, explotada, subsumida y vigilada.

Por el contrario, en el medio rural lo cotidiano es recordado y exaltado por sus mitos y costumbres, pues en oposición a la ciudad y al centro urbano, lo rural o provinciano representan la naturaleza, el cosmos, la salud, y finalmente la liberación: mientras que la ciudad y su centro tienen como atributos la facticidad, la morbidez y la servidumbre.

Sostenemos [...] que la vida cotidiana es la reproducción del hombre particular [...] el particular nace en condiciones sociales concretas en sistemas concretos de expectativas dentro de instituciones concretas. Ante todo debe aprender a usar las cosas, a apropiarse de los sistemas de usos y de los sistemas de expectativas, esto es, debe conservarse exactamente en el modo necesario y posible en una época determinada en el ámbito de un estrato social dado. Por consiguiente, la reproducción del hombre particular es siempre reproducción de un hombre histórico, de un particular en un mundo concreto.³⁷⁵

Asimismo la inmovilidad hacia el exterior es una de las constantes en la cotidianidad, pues todos los movimientos, sutiles o álgidos se dan en el interior de los seres que habitan realidades diversas, sin tener la posibilidad de afectar o cambiar el curso de los acontecimientos, ya que a veces en la ciudad o a veces en el campo, somos capaces de identificar situaciones que nos son cercanas, sea porque han sido vividas o porque se conocen de referencia real, o mejor aún,

³⁷⁴ Heller, Agnes, *Sociología de la vida cotidiana*, Edit. Península, Barcelona, 1977, pág. 114.

³⁷⁵ *Ibidem.*, págs. 21-22.

cinematográfica.

... la vida cotidiana mantiene ocupadas muchas capacidades de diversos tipos: la vista, el oído, el gusto, el olfato, el tacto, y también la facilidad física, el espíritu de observación, la memoria, la sagacidad, la capacidad de reaccionar. Además operan los afectos más diversos: amor, odio, desprecio, compasión, participación, simpatía, antipatía, envidia, deseo, nostalgia, náusea, amistad, repugnancia, veneración, etcétera.³⁷⁶

Por ello, el hombre cotidiano se encierra en sus propiedades, sus bienes y sus satisfacciones, y a veces lo lamenta. Está o parece estar más próximo a la naturaleza que el sujeto de la reflexión o de la cultura. Y mucho más la mujer cotidiana: más capaz de cólera, de alegría, de pasión y de acción, más cercana a las tempestades, a la sensualidad, a los lazos entre la vida y la muerte, a las riquezas elementales y espontáneas.

Ya que sobre las mujeres descansa el peso de la cotidianidad y su manejo de la misma consiste en invertir la situación, aunque no por ello dejan de soportar su carga. La mayoría quedan estancadas con una queja constante contra los hombres, la condición humana, la vida, y Dios.

Son a la vez sujetos en la cotidianidad y víctimas de la vida cotidiana; por tanto, objetos, coartadas (la belleza, la feminidad, la moda, etcétera) y aquellas en cuyo detrimento operan las coartadas. Son a la vez compradoras y consumidoras, mercancías y símbolos de la mercancía (en la publicidad: el desnudo y la sonrisa). La ambigüedad de su situación en lo cotidiano, que forma parte precisamente de la cotidianidad y de la modernidad, les impide el acceso a la comprensión. La modernidad para ellas, por ellas, disimula extraordinariamente la cotidianidad.³⁷⁷

Cotidianidad que no deja de tener su encanto al mostrarnos su misma condición de inestabilidad; cómo y por qué se trastabillea y cuáles son las posibilidades de volver a su dinámica de rutina.

³⁷⁶ *Idem.*, pág. 98.

³⁷⁷ Lefebvre, Henri, *op. cit.*, pág. 96.

La vida cotidiana de los hombres de una determinada sociedad después de la aparición de la división social "natural" del trabajo está extremadamente diferenciada según principios ordenadores representados por la clase, el estrato, la comunidad, la capa, pero sobre todo por el sexo.³⁷⁸

Consiguientemente, lo cotidiano se presenta perennemente como hecho de retrocesos y de desviaciones. No hay cotidianeidad que no se eluda, antes de fugarse. Lo imaginario tiene esta función y la cumple. Así la cotidianeidad se opone para los individuos a lo no cotidiano, para unos el trayecto de la casa al trabajo, para otros el ocio. Asimismo la cotidianeidad se desdobra y una de sus partes toma el proceder de existencia de lo imaginario.

En la representación, lo más cotidiano no escapa a la cotidianeidad. Para muchos, entre los cuales están los habitantes rurales es la intimidad. Para el individuo citadino sucede de otra manera. Su empleo del tiempo le está prescrito, formulado, funcionalizado; está escrito en las paredes, en lo que queda de las calles, en los centros comerciales, los servicios, las paradas de autobús y de metro.

Por todo ello esta vida cotidiana ha sido atrapada por las imágenes en movimiento y el cine ha sido su mayor espacio de aprehensión, sin embargo esto no es privativo sólo de este vehículo de comunicación, sino principalmente de los medios audiovisuales.

También como se ha analizado anteriormente la cinematografía nacional no se ha quedado al margen de los acontecimientos que se suceden diariamente en la sociedad mexicana, pues el cine de un determinado momento histórico ha sido (en algunos casos) reflejo de la vida cotidiana, dándonos la posibilidad de conocer estilos, formas de vida, costumbres, mitos, rituales, tragedias, leyendas, formas de hacer y de vestir, formas culturales, ídolos, etcétera, acontecimientos que han quedado plasmados en cintas.

El cine mexicano presenta así a la vida cotidiana como el conjunto de actividades que caracterizan la reproducción de los hombres en la sociedad, los cuales, a su vez, crean la

³⁷⁸ Heller, Ágnes, *Sociología de la...*, pág. 111.

posibilidad de la reproducción social. Por consiguiente en toda sociedad hay una vida cotidiana y todo hombre, sea cual sea su lugar ocupado en la división social del trabajo, tiene una vida cotidiana.

Sin embargo, esto no quiere decir de ningún modo que el contenido y la estructura de la vida cotidiana sean idénticos en toda sociedad y para toda persona, pues la reproducción del individuo es la proliferación del hombre concreto, es decir, el hombre en una determinada sociedad que ocupa un lugar determinado en la división social del trabajo y en un determinado momento histórico.

La vida cotidiana es pues en el cine un objetivarse. Sin embargo esto no significa que cada una de las actividades cotidianas constituyan una objetivación y ni siquiera que todas aquellas que lo son sean un objetivarse a la misma altura y con el mismo alcance de acción, por ejemplo, el sueño, ese componente biológico de la vida cotidiana, no es una objetivación. O mejor dicho: no lo es por orden general, en la media de los casos, pero puede serlo.

Peinarse no es ciertamente una objetivación del mismo nivel e importancia que arreglar un auto. Esta última operación requiere una actividad más compleja, por principio expresa en mayor medida el carácter, actúa más fuertemente sobre otros, etcétera. La objetivación verbal es en la mayoría de los casos más completa que la gestual. Sin embargo, un golpe es una actitud más completa de la personalidad, actúa sobre otros, incluso sobre una comunidad entera y más enérgicamente que mil palabras.

Por ello también en el cine mexicano, en particular el conjunto de óperas primas realizadas en los años noventa, son muestras fehacientes de la cotidianeidad y han trabajado sobre este terreno de lo íntimo que se oculta en el corazón de lo cotidiano y que se identifica con la intrusión de elementos que intentan romper una cotidianeidad para conformar una nueva.

De aquí que en este conjunto de óperas primas contenidas bajo el rubro de *Lo cotidiano y su cotidianeidad* destaque el resquebrajamiento de la cotidianeidad en sus más variadas y divertidas consecuencias, con hechos y personajes tan cercanos a nosotros como la vida misma.

Las películas que han sido enmarcadas dentro de esta temática son *La mujer de Benjamín*

(1990) de Carlos Carrera, *Pueblo de madera* (1990) de Juan Antonio de la Riva, *Los pasos de Ana* (1990) de Marisa Sistach, *Lola* (1990) de María Novaro, *En medio de la nada* (1992) de Hugo Rodríguez, *La orilla de la tierra* (1993) de Ignacio Ortiz, y *En cualquier parte fuera del mundo* (1993) de Alicia Violante.

En todas ellas además, el amor se manifiesta como un acontecimiento cotidiano, sin embargo este sentimiento como tal no ha existido siempre, por ello, ¿no es indicativo que ciertas épocas hayan producido esta relación humana y la consideren en cierta medida como obligatoria para la estructura de la vida cotidiana?. ¿No caracteriza a la sociedad el hecho de que algo tan necesario como el sentimiento amoroso se haya convertido en parte integrante de la vida cotidiana?.

En estos filmes el contacto cotidiano apela evidentemente a los afectos más variados, pero algunos de ellos son de primera importancia para la orientación en la vida cotidiana., pues se trata de sentimientos del sí: simpatía, inclinación, amor y de los sentimientos del no: antipatía, aversión, odio. Entre ambos grupos está como tercero neutral la indiferencia.

Así pues, se puede afirmar que uno de los caracteres principales en estos filmes que narran la vida cotidiana es la heterogeneidad, que se refleja en las relaciones entre esferas heterogéneas, en el mundo de los diversos tipos de actividad, y que es requerida por la relación recíproca entre capacidades y habilidades heterogéneas, pues en la vida cotidiana participan el hombre y la mujer enteros.

Asimismo, en estas películas, las reglas de comportamiento en la vida cotidiana son concretas, prescriben con relativa exactitud qué se debe hacer y qué no. Hay que honrar al padre y a la madre de un modo determinado, hay que ir a la Iglesia en periodos concretos, hay que cortejar a las chicas de un cierto modo, vengar las ofensas de tal o cual forma establecida, pegar a la mujer en tal o cual caso prescrito, en otros casos no es lícito causarle ningún mal, pues para reaccionar en un cierto ambiente, en un país como México y en un trozo de la historia como la época actual, se deben conocer estas reglas de comportamiento y observarlas por término medio.

De aquí que la moraleja de estos filmes sea que el saber cotidiano es siempre y solamente

opinión, no es saber filosófico o científico. Este hecho no tiene nada que ver con la cuestión del saber absoluto o relativo, temporal o eterno.

Ciertas cogniciones del saber cotidiano pueden muy bien ser más sólidas, indestructibles, eternas, que las cogniciones más exquisitamente científicas, pues desde el momento en que los hombres han sabido que los objetos dejados libres caen al suelo, las verdaderas cogniciones científicas han cambiado y radicalmente. Desde que sabemos que se pueden adquirir mercancías a cambio de dinero, la teoría científica del dinero ha cambiado numerosas veces. Sin embargo una verdad cotidiana es siempre doxa, aunque se muestre constantemente verdadera, mientras que la verdad científica es episteme, aunque a la mañana siguiente sea sustituida por una verdad de nivel más elevado.³⁷⁹

Por ello la fe está presente en la vida cotidiana en el plano cuantitativo mucho más que en otras partes. De hecho, hombres y mujeres protagonistas de estas cintas, asumen como datos acabados las formas de la vida cotidiana y el saber cotidiano, y precisamente su ser así, su inmutabilidad, su aceptación tal como son, se basa en la fe.

Por ello, en estas óperas primas la vida cotidiana se encuentra integrada de muchas fes, pero es raro que alguna de ellas no se transforme en pasión. Lo cual sobre todo tiene lugar en las relaciones humanas, pues es un fenómeno que se encuentra ante todo en la acción política, en el ámbito de la moral y en la religión, pero también en la ciencia y en el arte. Recuérdese lo que pensaba Goethe a este respecto: las grandes épocas históricas están entrelazadas de grandes fes.

Del mismo modo las actividades cotidianas en estas películas poseen ya en sí una jerarquía creada por la misma vida económica y social, donde hombres y mujeres deben trabajar muchas horas al día para subsistir, pues en el vértice de la pirámide está la actividad laboral. Asimismo estos individuos están obligados a participar en la vida pública, y la actividad política asume de por sí un puesto de primer plano entre las actividades cotidianas. Por el contrario, la jerarquía que el individuo construye partiendo de su relación consciente con los demás tiene un carácter diverso.

³⁷⁹ *Ibidem.*, pág. 343.

Esta jerarquía apunta a lo que es esencial o inesencial para la sociedad y en las películas de esta temática es tarea de los individuos de nuestra época que llevan una vida cauta, el crear una sociedad en la que ya no exista la alienación, en la que cada uno tenga a su disposición los bienes de fortuna con los cuales es posible plasmar una vida razonable. Y decimos ciertamente juiciosa y no una vida feliz.

En estos filmes la historia verdadera es efectivamente historia, es decir, un acontecer de nuevos conflictos y en continua superación de las condiciones alcanzadas. Pero esta historia en cuanto historia verdadera hace posible que la vida cotidiana de cada hombre y cada mujer se convierta todavía más en para ellos y que el lugar que habitan sea verdaderamente en consecuencia su hogar.

Cabe destacar que dentro de esta temática de *Lo cotidiano y su cotidianidad*, la industria cinematográfica en México (1990-1997) sólo produjo las cintas ya mencionadas en el período de 1990 a 1993, justo dentro del período presidencial de Carlos Salinas de Gortari, como si la política de solidaridad y populismo hubiera invitado a directores y directoras de la época a retratar el México citadino o rural en toda su cotidianidad.

El primer filme enmarcado en este ámbito es *La mujer de Benjamín* (1990) dirigido por Carlos Carrera que es considerado por muchos como uno de los directores más fructíferos del cine mexicano de los noventa. Nació en la ciudad de México en 1962. A los trece años realizó su primer trabajo en súper 8. Estudió comunicación en la Universidad Iberoamericana y después se dedicó al cine al ingresar al Centro de Capacitación Cinematográfica, donde estudió realización. Como artista plástico, participó en exposiciones colectivas. Trabajó como asistente de dirección en teatro, como ilustrador y dibujante en la prensa y el cine.

Realizó cortometrajes de animación como *El hijo pródigo* (1984), *Amada* (1988), *Un muy cortometraje* (1988) y *Mala yerba nunca muere* (1988), así como tres cortometrajes animados educativos para Sakura Motion Pictures, Japón: *La paloma azul* (1989), *Música para dos* (1990), *Los mejores deseos* (1992), y el documental *Un vestido blanco como la leche nido* (1989).

En la industria debuta con *La mujer de Benjamín* (1990) la cual ha sido galardonada varias

veces. Entre otros reconocimientos ha obtenido el Gran premio del *Festival Internacional de Cine de Amiens*; Prix de Montreals en el *Festival de Cine del Mundo en Montreal*, Canadá; Premio Glauber Rocha y ópera prima en el *Festival Internacional de Nuevo Cine Latinoamericano* de La Habana, Cuba; Premio mejor ópera prima en el *Festival de Cine Iberoamericano de Huelva*, España; segundo lugar y Premio de la asociación de cine de arte de Europa en el *Festival de Cine Joven de Turín*, Italia; Premios a la mejor película, mejor fotografía y mejor actriz en el *Festival de Cine Joven en Valencia*, España; Premio al mejor actor en el *Festival de Tashkent*; así como Ariel y Heraldo por mejor ópera prima en México; y Ariel para actor secundario y actores de cuadro en México.

La historia es por demás una muestra de la cotidianidad. A sus diecisiete años, Natividad se aburre en su casa y en su pueblo. Dividida entre la tensa relación que lleva con su madre y el jugueteo amoroso que inicia con Leandro, un repartidor dueño de un camión, sueña con recorrer el mundo.

Benjamín, un gordo cincuentón que vive bajo la tutela de su hermana Micaela y que es considerado como un tonto en el pueblo, se enamora de Natividad. Un día azuzado por sus amigos, decide robársela. Benjamín encierra a Natividad en su casa con la esperanza de seducirla. La muchacha se habitúa a la situación jugando hábilmente con el poder que le confiere la devoción de Benjamín y las condiciones de Micaela, y poco a poco, Natividad comienza a dominar las actividades de la casa y la tienda propiedad de los hermanos.

La intervención de Leandro en el triángulo desata un episodio violento que determina el destino de Natividad (su huida del pueblo, sola) y la restauración de la deteriorada imagen de Benjamín ante los ojos de la comunidad (borrando para siempre su imagen de idiota).

Así pues *La mujer de Benjamin* es una película de lo cotidiano, un largometraje de humor que recorta irónicamente la historia de un pueblo, la soledad de un hombre y los sueños de libertad de una adolescente cuyas situaciones son genuinamente divertidas, pues la continuidad de este relato emite constantes pulsaciones que tienden a definir la situación de Benjamín, hombre viejo, descuidado y solo, como un individuo que se transforma al conocer a la joven Natividad.

Esta situación desequilibra la condición de otros personajes, delimitándolos en términos de masculinidad y feminidad, pero finalmente los arroja a una acción violenta precisamente porque sus procesos se desvían hacia ficciones que comienzan en sí mismos.

Con este filme Carlos Carrera logra perfilarse como un cineasta del género de la comedia, pues desde una particular forma de ejercicio cinematográfico ilustra las vivencias pueblerinas de Benjamín y Natividad con una forma que oscila entre la ironía y la ficción.

Asimismo *La mujer de Benjamín* nos habla del comportamiento de personas que no tienen muchas perspectivas de fe en la vida y refleja toda la cotidianidad de un pueblo cercano a la ciudad, pues la cinta fue realizada en una población del Estado de México.

En el filme Benjamín es un antihéroe, el héroe anónimo, tiene calidez, ternura, es vulnerable y frágil. Es una imagen masculina un poco fuera de lo que se ha usado en el cine latinoamericano, pues en el microcosmos de un pueblo chico, un hombre cuyas relaciones familiares lo han transformado en idiota, enfrenta el deseo de una muchacha convertida casi en mercancía, como una pasión a la que hay que secuestrar en vías de una liberación personal y familiar que apenas se insinúa.

Del mismo modo, la película constituye un interesante ejercicio de introspección cinematográfica en un universo cerrado. El mayor acierto de Carlos Carrera es lograr una atmósfera verosímil de una situación anecdótica que a primera vista pareciera no tener demasiadas complicaciones.

Realizada en un ritmo al que podría acusarse de lento, *La mujer de Benjamín* emula con destreza la vida cotidiana de un pueblo, consiguiendo el trazo psicológico de personajes de carne y hueso interactuando en un estrecho círculo de relaciones familiares y sociales a la mexicana.

Sin pretensiones, la liberación que logran los personajes al final del filme nos asegura que definitivamente son las decisiones las que definen a los hombres, aún aquellas que suponen la sumisión a valores en apariencia inmovibles y que se resquebrajan ante el arbitrio humano.

Sobre la cinta, Jorge Ayala Blanco en su libro *La eficacia del cine mexicano* afirma:

La mujer de Benjamín, de Luis Carlos Carrera narra humorísticamente y

con cierta frescura escapista la fábula del vejete bolsón. Desde la pantalla en negro de los créditos iniciales y con ansiedad de irónicas descripciones nunca satisfechas del todo, ya se está rompiendo la aparente atmósfera de discreción: la banda sonora se ha atiborrado de ruidos pueblerinos, cacareos, mugidos, algún rebuzno premonitorio y campanadas en primer plano auditivo, hasta que surge la imagen de un gallo reflejada en una pileta del corral, como preámbulo a la aparatosa aparición de otro gallo, un insólito gallo adiposo con la cresta de antemano vencida y dentro de una ridícula tinota de lámina.³⁸⁰

Al referirse a Benjamín, asegura:

... es el caballero rural de la triste figura redonda que se envuelve en una gran toalla para ir directo a echarse sobre su cama de latón. Es el arquetipo límite del atenido vejete bolsón, a quien su fraternal esclava doméstica debe despertar a nalgadas antes de vestirlo, para no llegar tarde a misa. Trasplatación diminutiva de los letargos luminosos que asaltaban y protegían al lírico protagonista goncharoviano. Retrato de una desvirilizada y pese a su sencillez casi abestiada, uno de los pocos personajes masculinos realmente complejos y contradictorios que ha logrado plasmar el cine mexicano del presente, más allá de la perpetuación de estereotipos. Benjamín es también un detonador sin proponérselo. Es el definidor de una mentalidad y un paisaje humano. Es un estado de ánimo en sí y una forma de vivir la provincia nacional. Es el revelador de una entrañable concepción despectiva de la provincia simuladora de Ismael Rodríguez (*La oveja negra*, 1948) o la provincia teratológica de Luis Alcoriza (*Tlayucan*, 1961): la provincia bolsón.³⁸¹

Con respecto a su producción, Ayala Blanco manifiesta que este filme fue realizado como

... arranque de un ambicioso pero casi indigente Proyecto de Operas Primas del Centro de Capacitación Cinematográfica, con apoyo del disminuido IMCINE Salinista y unos fenecientes estudios Churubusco, el primer largometraje ficción del veintinueveañero especialista en un cine de animación más bien congestionado, Luis Carlos Carrera; es un eficaz y prolijo cuento alargado, en exceso alargado, con facultad de sugerencia, aunque sin idea de síntesis dramática. Prescindiendo de tantos prolegómenos descriptivo-explicativo- caracterológicos del academicismo

³⁸⁰ Ayala Blanco, Jorge, *La eficacia...*, pág. 231.

³⁸¹ *Ibidem.*, pág. 233.

más obediente, bien podría empezar con el secuestro de la chava por la banda de los cinco vejestorios, escena-pivote para la estructura del relato. Allí quedan cancelados tanto el tono propedéutico del realismo afable como las aspiraciones a constituir un reflejo fiel de la vida gris de un pueblecito mexicano.³⁸²

Sin embargo y a pesar de lo que manifiesta este crítico, la película se encuentra estructurada como reflejo fiel de la vida cotidiana en una provincia mexicana, bolsona o no, en donde se vive una vida cíclica y aburrida, en donde los días y las noches son iguales para la joven Natividad que sólo sueña con salir de esa rutina, de esa cotidianeidad que la asfixia en un pueblo en donde como ella lo manifiesta “lo único que pasan son los camiones”.³⁸³

Asimismo en este lugar también habita el viejo Benjamín que se dedica a ver pasar la vida entre peleas con los niños del pueblo, juegos de mesa con sus ancianos amigos y peleas frecuentes con su hermana. Sólo un detonante como la pasión puede hacer que esta cotidianeidad se resquebraje y es así como Benjamín se interesa por la joven Natividad y desde ese momento la vida habitual se altera con el rapto de la muchacha y la negativa de ella hacia el viejo, lo que se ve plasmado en un curioso diálogo. Una noche Natividad se va a dormir y Benjamín por debajo de la puerta le avienta un papelito con un recado: “yo la quiero”, ella lo devuelve: “yo no”.

Natividad al principio le pide a Benjamín que la deje ir, pero también en ello se verá inmiscuida Micaela, de quien Benjamín conoce su secreto y profano amor por el sacerdote Paulino, y al verse acorralada acepta a Natividad, pues “es tu destino quedarte aquí porque si se sabe que te metiste con Benjamín ya nadie te va a querer”.³⁸⁴

Asimismo en medio de esta cotidianeidad, Natividad crea un curioso estereotipo doble: de secuestrable objeto del deseo campirano y de emblema de una necesidad de salir de esa rutina, y así una noche Benjamín le explica las fotografías de unas revistas en donde aparece un castillo y del cual le dice es “como el pueblo en donde se puede llegar por varios caminos, pero no se puede

³⁸² *Idem.*, pág. 233.

³⁸³ Diálogo de *La mujer de Benjamín*.

³⁸⁴ *Ibidem*.

salir de él”,³⁸⁵ sin embargo Benjamín se ofrece a llevarla a conocer todos esos lugares, escapar juntos de su hastiada existencia habitual, idea que ya había sido manejada por el cine nacional en *El gallo de oro* (1964, Roberto Gavaldón) sólo que ahí los sucesos de desencadenaban por un golpe de suerte del protagonista.

Y es en medio de esta cíclica conformación de lo ordinario, que irrumpe Leandro, el joven chofer de un camión repartidor que porta una camiseta con la leyenda muy *ad hoc* con la época de su realización (exaltada de nacionalismos exagerados) “Hecho en México”, quien decide que Natividad debe ser para él y la invita a iniciar una fuga sin un destino específico, sólo el irse a la aventura. Natividad no lo piensa mucho y acepta, pero en ese momento Benjamín aparece y se desata una lucha que culmina con la victoria de Benjamín, a quien la vida le ha dado un vuelco, de idiota a héroe. Natividad se irá de ese pueblo y así sellará su destino. Leandro se convertirá en el joven galán vencido.

Tiempo después en el pueblo los ancianos juegan ajedrez en la misma esquina en la que han jugado por días, meses y años y Benjamín con ellos ve pasar nuevamente a esa vida cotidiana, lo rural, lo campirano mientras disfruta una cerveza. Y casi de repente, nuevamente la vida cotidiana se fragmenta cuando Benjamín ve pasar a una joven que le sonrío.

Para su realizador, Carlos Carrera, el filme

... es una manipulación de la realidad para hacer un cuento. Tampoco fue mi intención reproducir la vida de un pueblo, porque es un ambiente que ayuda a recrear las emociones que yo esperaba. La locación de un pueblo es un apoyo visual, además de representar a los personajes abandonados, quise representar un pueblo abandonado y deteriorado.³⁸⁶

Para el guionista Ignacio Ortíz, sin embargo, el pueblo y la cotidianidad del mismo tenían mucho que ver con la historia, pues

... porque ese pueblo, esos personajes son parte de la realidad cotidiana

³⁸⁵ *Idem.*

³⁸⁶ Anónimo, “La mujer de Benjamín”, *Cine en video*, 7 de mayo de 1992, pág. 35.

mía. Está escrita y filmada con un ritmo que es el de los pueblos, con el que yo viví. La sentía tan cercana que no podía imaginarse que esa película le fuera a gustar a la gente. Todavía no sé como le iría con el público rural o semiurbano, pero tengo una teoría: lo urbano es relativamente reciente, las grandes ciudades están formadas por emigrantes del campo [...] Creo que es esa nostalgia la que ha hecho que tenga éxito con el público.³⁸⁷

Un segundo filme que también retrata la cotidianidad de la provincia mexicana, es sin lugar a dudas, *Pueblo de madera* (1990) de Juan Antonio de la Riva, quien nació en San Miguel de Cruces, Durango, en 1953. Entró en contacto con el cine desde niño porque su padre fue exhibidor de cine ambulante y él mismo cuando era estudiante de secundaria, se integró a un grupo que filmaba cine en súper 8.

Estudió dirección en el Centro de Capacitación Cinematográfica de 1975 a 1978. Antes de dirigir su primer largometraje, había realizado algunos trabajos de tipo educativo para televisión, y fue asistente de varios directores, en especial de Jaime Humberto Hermosillo.

Su cortometraje *Polvo vencedor del sol* (1979) obtuvo el Gran premio al filme de ficción otorgado en el *VIII Festival Internacional de Filme de Cortometraje y Documental* de Lille, Francia; y el Ariel de plata al mejor cortometraje de ficción. Otras de sus cintas son *Obdulia* (1985) y *Vidas errantes* (1984).

En 1990 realiza su ópera prima en IMCINE, *Pueblo de madera*, la cual recibió entre otros reconocimientos, el Premio especial del jurado en el *Festival de Cine Iberoamericano de Huelva*, España en 1990, y el tercer coral a la mejor película en el *Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano* en La Habana, Cuba.

De la Riva ha sido elogiado por la sinceridad con que retrata a la provincia mexicana en su vida cotidiana y *Pueblo de madera* es ejemplo de ello. La acción transcurre en el pueblo maderero de San Miguel de las Cruces, en la sierra del norte de México, en donde nació el director, por lo que narra prácticamente una vida cotidiana vivida con sus costumbres, rituales, vida familiar,

³⁸⁷ Huacuja del Toro, Malú, "Historia de una historia contada por Ignacio Ortíz", *El Financiero*, 16 de abril de 1993, pág. 52.

momentos de ocio, amores, decepciones, mitos y leyendas.

La historia que narra la vemos a través de los ojos de dos niños, José Luis y Juan José quienes terminan sus estudios en la escuela primaria del lugar. Durante sus últimas vacaciones, antes de separarse; a través de ellos se muestra la vida del pueblo: las duras jornadas de trabajo, la diversión en el viejo cine y los bailes, los jóvenes con sus sueños y desencantos, los amores, las querencias. Todo aquello que da vida a un pueblo que como se dice en el mensaje de uno de los niños en la clausura de cursos “es tan pequeño que cabe en el corazón”.³⁸⁸

Y quizá es por ello que lo cotidiano se vea en este filme como lo íntimo, pues es a través de las correrías de estos chiquillos que conocemos a los personajes y la vida habitual de un pueblo enclavado en la sierra duranguense cuyo motor es un aserradero, en torno al cual se vive, se sufre, se sueña y se anhela, pues es alrededor de él que hombres y mujeres pasan su existencia en medio de ilusiones, fantasías, de los ratos de ocio divididos entre el viejo cine y los bailes; los fines de semana en que se sienten libres de un trabajo que pesa como si fuera cadena, de la que no se está tan seguro de querer huir.

Con respecto a *Pueblo de madera*, el crítico Jorge Ayala Blanco afirma:

... comienza sus evocaciones entre el sobrevuelo y la perplejidad. Sin variantes posibles, sin terminar nunca de arrancar, la anécdota múltiple oscilará, de ahora en adelante a empujones, entre la superficial visión a tedioso vuelo de pájaro de un puñado de personajes pintorescos, desmemoriadamente tiesos o inamovibles como los pinos de la sierra y la pasmada visión de una atónita mirada infantilista, más que infantil, en los autobiográficos albores de los años sesenta. Entre los extremos de esas visiones voluntariamente insulsas, nada en medio, todo y nada.³⁸⁹

Y como lo hemos visto, así es la cotidianeidad, una serie de ciclos repetitivos en los que las actividades se repiten una y otra vez y donde todo el ritmo de la existencia debe aglutinarse en el vacío de la conciencia, en el baldío y ocioso espejismo de la fabulación realista. Por ello jornadas

³⁸⁸ Diálogo de *Pueblo de madera*.

³⁸⁹ Ayala Blanco, Jorge, *La eficacia ...*, pág. 221.

laborales y ocios despiadados, querenciosas y vagas hostilidades xenofóbicas, tibieza cotidiana y desencanto, amores y despedidas desgarradoras, episodios y abruptas subtramas, diversiones y sueños despiertos, amores y despedidas, todo cabe en un pueblo en donde se vive una vida cotidianamente perpetua.

Pero hasta ahí donde pareciera que la provincia asfixia, se sobrevalora al terruño con una frase: "Aquí también es el centro del mundo",³⁹⁰ se elude a nobles temas obligantes, anhelados en sí; el fastidio provinciano sin momentos muertos, una farsante ansia de rompimiento desde un forzoso e idealizado arraigo y la inspiración primaria que se alebresta, se caza, se captura y se domestica en el fresco de un pueblo que tiene muchos puntos en común con el propuesto por Alberto Isaac en *En este pueblo no hay ladrones* (1964).

Así, en el filme, llega el fin de cursos en la escuela de Juan José y José Luis y ambos quedan de verse donde se han visto por años, desde que tienen conciencia, en la sala de cine del pueblo, ese cine que representa el principal centro de diversión del lugar, un cine que reúne a niños, mujeres y hombres, todos expectantes de ver lo que sucede en la pantalla, unos asustados, otros felices.

El cine es algo más que una fábrica de sueños baratos, el diván del pobre o la probabilidad de un imaginario colectivo. Todo gira alrededor del cine y un pueblito sin sala cinematográfica no tiene chiste. La pared se decora con *affiches* de *Una cita de amor* de Emilio Fernández (1956) y de *Rogaciano el Huapanguero* de Morayta, 1957. El paradigma que se invoca para la conducta bravucona será *El Piporro en Calibre 44* de Julián Soler, 1959. En este pueblo el cine Alameda surge como centro congregacional y su posibilidad única de vida comunitaria. El proyector de Don Pancho se sobrecalienta y truena cuando el enmascarado de plata se disponía a liquidar a los monstruos en *Santo en el museo de cera* (Corona Blake, 1963).³⁹¹

En contraposición, el aserradero es el alma de la vida laboral del pueblo, ahí se cortan troncos, se limpian, se separa madera, pues el trabajo también es parte de lo trivial, de lo

³⁹⁰ Diálogo de *Pueblo de madera*.

³⁹¹ Ayala Blanco, Jorge, *La eficacia ...*, pág. 221.

repetitivo, de lo ordinario. Ahí trabajan hombres y mujeres del pueblo, entre ellos Nino, Filiberto, Juventino, Tomas, Irene y Aurelio. También ahí se anida el amor y las querencias, por ello Irene le coquetea a Nino, quien vive con Marina, de quien se enamora Aurelio.

Sin embargo alrededor del aserradero igualmente se dan cita la cocinera doña Luz con su fonda, la rica tendera, quien será la primera en tener una televisión, *el Malhecho*, quien se encuentra perturbado de sus facultades después de un accidente y una joven a la que apodan *la Avioneta* porque va y viene todo el día en la pista donde aterriza el único transporte rápido del lugar.

Asimismo esta cotidianidad se integra de costumbres, rituales y creencias que envuelven el lugar, en el cual cada fin de semana no puede faltar el baile y la misa, empero como ya se ha mencionado, también en este apartado sitio emerge un detonante que trata de resquebrajar la cotidianidad, y en este caso el forastero Aurelio llega a pedir trabajo como chofer en el aserradero y desde que conoce a la mujer de Nino, Marina, se enamora perdidamente de ella.

De igual forma, un joven aburrido del tedio del lugar, Filiberto Luévano, encuentra un folleto en donde se ofrecen cursos por correspondencia y quiere meterse a estudiar inglés, dibujo, mecánica o mejor aún actor de cine y televisión, porque es lo que más le gusta, cierra los ojos y se imagina como un vaquero que se enfrenta en un duelo con Mario Almada, de estas ilusiones y sueños se desprenderán sus ansias por adquirir una pistola y sus planes de robar la tienda del pueblo

Este hecho fisurará la cotidianidad y el lugar tranquilo y pacífico se verá sacudido con la noticia del robo del almacén, del que se llevarán “una caja de pesos de plata, una caja de brandy, mezcal, cigarros y una revista *Cinelandia*”.³⁹² El pueblo se verá sacudido, pero el castigo a los ladrones será la pauta moral que permitirá que lo trivial retorne al lugar, pues hasta los pequeños juzgan “esto ni parece el pueblo tranquilo que conocemos”.³⁹³

Y por supuesto las sospechas caerán sobre el forastero Aurelio, quien debe partir para llevar

³⁹² Diálogo de *Pueblo de madera*.

³⁹³ *Ibidem*.

a arreglar a la capital el viejo proyector de cine. Pronto se rumora en el pueblo que Aurelio es el ladrón pues vivía con la tendera y era su concubino. Las autoridades lo apresan y lo interrogan, argumentando que antes de su llegada no se habían dado robos. Aurelio se declara inocente, pero nadie le cree.

Al día siguiente lo sacan de prisión porque la tendera confiesa que él no fue, ya que estuvo durmiendo con ella toda la noche, por lo que no hay cargos contra él, al salir Aurelio la busca y le pregunta por qué dijo eso si es mentira, ella está segura de que él no fue el ladrón y sólo así buscarán al verdadero culpable; y de hecho lo hacen, culminando con un enfrentamiento que acarrea la muerte de Juventino, el trovador del pueblo, el encarcelamiento de Filiberto y la partida de Juan José y sus padres.

Al día siguiente la mudanza se marcha y Juan José se sienta atrás, mientras José Luis toma una carretilla y empieza a juntar pedazos de madera ensayando lo que será su vida de ahora en adelante, ve el camión que se va y corre tras la reja para despedirse de su amigo, ambos se ven y José Luis en el aserradero ve alejarse a su querido amigo mientras llora, pues sabe que su destino es vivir ahí, en ese centro del mundo, en su tan querido y a la vez rutinario pueblo, dentro de una cotidianidad que sabe tarde o temprano terminará por asfixiarlo.

Pueblo de madera fue una de las cintas con más aceptación por la crítica. A continuación se reproducen algunas notas aparecidas con motivo de su estreno.

Pueblo de madera es un fresco sobre una realidad de la provincia mexicana, construida a partir de hilvanar varias anécdotas que hacen interactuar e interrelacionarse a una serie de personajes [...] *Pueblo de madera* es un microcosmos que concentra en un tiempo un espacio definido, episodios autónomos con base en la diversidad social.³⁹⁴

Pueblo de madera se refiere a esa relación amor-odio que siempre se liga con la tierra natal, a lazos muy fuertes que hay que tratar de romper para finalmente reforzarlos: en la medida en que se asume la necesidad de abandonar San Miguel de Cruces se puede como Juan Antonio de la Riva,

³⁹⁴ Lara Chávez, Hugo, "Pueblo de madera refleja la realidad de la provincia mexicana", *El Universal*, 3 de mayo de 1991, pág. 32.

ver con amor y nostalgia ese pasado pueblerino que marca al cineasta.³⁹⁵

“Un pueblo que cabe en el corazón” es el subtítulo de esta creación, inmejorable resulta esta definición para *Pueblo de madera* [...] porque a lo largo y ancho de la pantalla se van sucediendo todas las pasiones que puede vivir el ser humano: amor, desamor, infidelidad, curiosidad, ingenuidad, esperanza, desesperanza [...] El aserradero, el cine casi decimonónico, la tienda, el billar, la misa, la escuela, la cantina, el baile dominical, las casas, en fin todo se abre con ingenuidad ante nuestros ojos...³⁹⁶

Siguiendo esta tónica de cotidianidad hace su aparición en la industria cinematográfica *En medio de la nada* (1992), ópera prima de Hugo Rodríguez, quien había realizado los videos *Amor y venganza* (1991) y *Sonata de luna* (1992), antes de su primer largometraje.

En medio de la nada participó en el *Festival Internacional de Cine Joven en Turin*, Italia; en el *Festival Internacional de Cine de Tesalónica* en Grecia; en el *Festival Internacional de Cine de Chicago*, Estados Unidos y en el *Festival Internacional de Cine de Amiens*, Francia y obtuvo el Premio a la mejor actuación femenina (Gabriela Roel) en el *Festival de Cine de Biarritz*, Francia en 1993.

La historia nos narra la vida de Joaquín, un hombre solitario y resentido por su pasado, quien vive con su mujer, Susana, y con su hijo adolescente en la fonda La Victoria, que se encuentra a la orilla de la carretera en una zona desértica del norte del país.

La vida monótona y aparentemente apacible de la pequeña familia transcurre sin demasiados problemas hasta que de pronto se ve interrumpida por la llegada de tres fugitivos que los toman como rehenes. La tensión que se desata a partir de ese momento permite que aflore la esencia de las relaciones entre los personajes.

De esta forma se puede afirmar que *En medio de la nada* es una historia de amor contada a manera de *thriller*. Una historia de encuentros y desencuentros en donde la irrupción de un episodio violento en la cotidianidad de los personajes los obliga a hacer frente a su pasado y a

³⁹⁵ Carro, Nelson, “Pueblo de madera”, *Tiempo libre*, no. 573, 3 de mayo de 1991, pág. 13.

³⁹⁶ Regnier Petata, Rubén, “Pueblo de madera, pueblo de pasiones”, *El Día*, 14 de marzo de 1991, pág. 19.

planear su futuro.

Joaquín es un hombre de edad madura, solitario y resentido por un pasado de sindicalista minero que lo atormenta, por lo que decide ocultarse de su retrospectiva en medio de la nada. La vida monótona de la pequeña familia transcurre sin problemas, apenas alterada por la amistad solitaria, pero perturbadora de Ramón.

Con un *flash back* empezamos a comprender a Joaquín cuya historia comienza diez años atrás cuando varios hombres se reúnen para discutir la huelga de una fábrica. A él lo acusan de robar dinero del patronato para disolver la huelga. Otro amigo, Miguel, llega corriendo para avisarle que le pusieron precio y que debe marcharse cuanto antes. Cuando ambos huyen, un grupo de hombres les dispara por la espalda y Miguel muere antes de poder atravesar la reja. A raíz de aquel hecho decide partir con su familia muy lejos.

Diez años después a la orilla de una carretera abandonada, Joaquín establece un restaurante, atiende una gasolinera y un taller mecánico en medio del desierto en donde casi nunca pasan autos, por lo que sólo son visitados por un amigo suyo, Ramón, quien se queja por su destino, pero Joaquín es ahora un hombre conformista que dice se debe trabajar por uno mismo.

Lejos de ahí se desvía un auto en donde viajan Claudia con Raúl, su novio, y el hermano de éste, Juan. Todos están armados y huyen de la justicia. Raúl está muy malherido por lo que deben encontrar un doctor, sin embargo están en medio del desierto y el pueblo más cercano ha quedado muy lejos. Claudia recuerda haber visto el taller mecánico de Joaquín y manda a Juan, pero éste la envía a ella por si llega alguien por ahí. Claudia comienza a caminar con sus grandes tacones sobre el asfalto.

En la cotidianidad de su vida, Joaquín le reprocha a Susana como la mira Ramón, ambos pelean y ella le reclama haberla llevado hasta ese lugar en donde no hay nada ni nunca habrá nada, pero para Joaquín eso ya es parte de la vida cotidiana y manda a su hijo a deshierbar la hortaliza que plantó, pero este manifiesta "aquí no crece nada".³⁹⁷

Claudia llega al restaurante y le pide a Joaquín revisar su auto, éste saca su vieja grúa y se

³⁹⁷ Diálogo de *En medio de la nada*.

lleva a Claudia y a Ernesto, su hijo, quien ve a la joven con admiración, en el camino un diálogo entre ellos nos hace conocer sus pensamientos sobre el lugar: “a mí no me gusta vivir aquí pues no hay nada y nunca pasa nada”,³⁹⁸ pero para Claudia “a veces lugares como este son necesarios para esconderse y alejarse de todos”.³⁹⁹

Así, llegan a donde está el auto y Joaquín les dice a los hombres que no hay nada que hacer pues se desvioló, así que ofrece llevarse el motor para arreglarlo. Sin darse cuenta de que están armados los lleva hasta su propia casa en donde pronto los forajidos controlan la situación, pero teniendo el problema de que Raúl se agrava cada vez más.

En un intento desesperado y después de mantener como rehenes varias horas a la familia y a los amigos de ellos, Juan discute con Joaquín, quien despierta de ese marasmo en el que se había sumido desde la muerte de su amigo, al sentir que ahora tiene necesariamente algo porque luchar, lo que lo aparta aún sin querer de la cotidianeidad que todo lo abraza y lo retiene, así, se enfrenta a Juan y lo mata, también al salir Raúl malherido es asesinado por un policía, que seguía su rastro, quien se lleva presa a Claudia.

Después Joaquín, solo junto a su esposa comenta lo que han vivido. Llega la policía al restaurante, ven los cadáveres y los examinan, mientras la pareja sale a la puerta justo cuando una docena de patrullas rodea el lugar.

Podemos afirmar así que *En medio de la nada* es una interesante propuesta del cine mexicano más reciente, una apuesta por el efectismo, antes que por la fortaleza del argumento, una historia que narra una cotidianeidad que es tan frágil por esa falta de relaciones sociales entre hombres particulares que al menor soplo se resquebraja para hacer comprender a quien lleva este tipo de existencia que el contacto con la comunidad es el único lazo capaz de fortalecer a la sociedad, pues recuérdese que la urdimbre social entreteje relaciones que en su entramado se fortalece así misma y a su miembros, quienes tarde o temprano contemplan una vida cotidiana que se viene abajo sólo para dar paso a una cotidianeidad nueva que algún día también culminará

³⁹⁸ *Ibidem.*

³⁹⁹ *Idem.*

su ciclo.

En el periódico *El Nacional* apareció una nota con motivo del inicio de la filmación de *En medio de la nada*:

Rechazada por el Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica y eliminada en el concurso de óperas primas del Centro de Capacitación Cinematográfica *En medio de la nada*, encontró apoyo del Instituto Mexicano de Cinematografía y de la productora independiente Ladrón de besos, S.A. de C.V. y el 5 de octubre [1992] comenzará la filmación en un paraje de San Luis Potosí. Se trata del primer largometraje de Hugo Rodríguez, basado en un argumento y guión propios que se ubican en el llamado género del road-movie [...] *En medio de la nada* será narrada como thriller policiaco. Una historia de encuentros y desencuentros.⁴⁰⁰

Asimismo dentro de esta temática y con un tema muy parecido encontramos a Ignacio Ortiz con su ópera prima *La orilla de la tierra* (1993). Egresado de la Facultad de Medicina de la UNAM y de los cursos de guión y en general de estudios cinematográficos del Centro de Capacitación Cinematográfica en 1993. Desde 1987 participó en numerosas producciones cinematográficas como director, guionista, asistente de dirección y efectos especiales.

Destacó su participación como guionista en los cortometrajes *El último tren* (1987), *Saxofón* (1987) y *Solamente una vez* (1988), las tres de José Luis García Agraz, así como en *La otra orilla* (1988) de Antonio Diego, *La paloma azul* (1989) de Carlos Carrera y en los largometrajes *El secreto de Romelia* (1988) de Busi Cortés, *La mujer de Benjamin* (1990), *La vida conyugal* (1992), ambas de Luis Carlos Carrera y *Desiertos mares* (1993) de José Luis García Agraz. Como director destacan los cortometrajes (que además escribió): *La nueva tierra* (1989), *Luna tierna* (1990), *...Y viviremos felices* (1990) y *Yucanama* (1991).

De su ópera prima, *La orilla de la tierra*, se puede afirmar que es un retrato fiel de la vida cotidiana, de la existencia común y corriente de un pueblo con sus ambiciones, carencias, anhelos y sobre todo la sensación que ofrece de encontrarse en un lugar mágico e irreal, pero que es tan

⁴⁰⁰ Vera, José. "Ladrón de besos coproduce *En medio de la nada*". *El Nacional*, 1 de octubre de 1992, pág. 5.

verdadero sobre todo en un país como México. Se trata de una extraña fábula ubicada en un ámbito aparentemente realista, pero cuyas acciones apuntan hacia una historia fantástico-poética llena de símbolos y secuencias que parecen salidas directamente de un sueño

El director en ésta, su ópera prima, entreteje dos historias, dos anécdotas que corren en paralelo y que se encontrarán al final' del camino, justo en *La orilla de la tierra*, pues correspondientemente se narra la búsqueda de un tesoro majestuoso que sólo es visto en los sueños de dos buscadores de oro, Andrés y Gregorio, quienes se internan en medio de la sierra y del desierto buscando metales y dinero, para encontrar finalmente su destino y su sueño.

Al mismo tiempo se cuenta la historia de los habitantes de un pueblo enclavado entre áridas montañas, quienes se aburren porque nunca pasa nada. Un día el viento lleva hasta el lugar un trozo de periódico en el que se menciona la existencia de un sitio en la orilla de la tierra, donde abundan el dinero y las mujeres. Los hombres se entusiasman con la idea y cuando llega a la villa un camión que solicita braceros para trabajar en Estados Unidos, ofreciendo algo que suena como paraíso, los hombres no dudan en abandonarlo.

Así, en aquel caserío pasa el tiempo y las mujeres pierden la esperanza de que los hombres vuelvan, por lo que piden al santo patrono les conceda el milagro del amor, y son escuchadas, pues llegan otros hombres y las mujeres se van con ellos, con excepción de la joven Matilde, quien sueña que vendrá un príncipe por ella y espera pacientemente su llegada.

Lejos de ahí, en un cementerio, Gregorio y Andrés cavan profanando tumbas y sacando cráneos a los que les buscan algún diente de oro, sin encontrar nada, Gregorio decide retirarse, pero Andrés lo anima diciéndole que soñó que encontraban enormes cantidades de monedas, sin embargo al ver el lugar donde se encuentran, se despierta; Gregorio le cuenta que él conoce el lugar, pero no el rumbo, pero ninguno de los dos comparte su fragmento del sueño para ir en busca del tesoro por desconfianza.

Sin embargo y como ya se ha analizado anteriormente en grupos apartados y dispersos socialmente, la cotidianeidad se debilita por la falta de contactos entre sí, y es por ello que la joven Matilde al conocer a Andrés cree ver en él al príncipe azul, mientras éste llega ahí huyendo

de Gregorio para buscar el tesoro escondido.

Después ambos se encuentran y Andrés traiciona a Gregorio y lo mata en el altar de la Iglesia, donde supuestamente en el sueño se encuentra el dinero, sin embargo ahí mismo cumple su destino Andrés, quien muere asesinado por Matilde, después de que le dice que no se casará con ella, pues no la ama.

Se hace de mañana y el santo de la Iglesia se ilumina con los rayos del sol, Matilde talla los pisos que tienen la sangre de Andrés y acomoda la última piedra frente al altar, le pide perdón al santo y le suplica la ayude a vivir y echa su moneda a la alcancía que está hueca, la moneda cae a una bóveda en donde está una montaña de monedas, el tesoro tantas veces añorado, en donde yacen los cuerpos de Gregorio y Andrés.

Esta historia que hasta cierto punto parece fantástica nos muestra la asfixia de una cotidianidad de la que se huye, pero con la que se vive, es por ello que los hombres deben abandonar esa orilla de la tierra en la búsqueda de una vida mejor y las mujeres irán tras ellos, pues su vida ya no es completa sin la figura masculina; sin embargo no se dan cuenta que esa orilla del mundo está tan cerca, que hasta los buscadores de tesoros se confunden y en su afán de encontrar la riqueza y de salir de su rutinaria búsqueda encuentran la muerte.

Se puede afirmar que los protagonistas de la cinta son seres abandonados en medio del desierto, en un pueblo fantasmal donde el ladrido lejano de los perros, el viento que desgasta los adobes de las casas y las pasiones que se mueren en soledad constituyen el telón de fondo de la historia narrada.

Quizá es por ello que en el *affiche* de la película se leía una frase que sugiere toda esta idea de la cotidianidad rota, resquebrajada y la idea de comenzar de nuevo, de intentar crear una nueva vida: La obsesión era llegar.

Finalmente se puede considerar a *La orilla de la tierra* como un drama de ambición, amor y abandono donde la narración de corte costumbrista y rural recuerda los relatos de *El llano en llamas* de Juan Rulfo. Y es que la cinta se desarrolla en una tierra sin tiempo, en un espacio donde las cosas ocurren de manera extraña y en el cual las personas se comportan de acuerdo a patrones

de conducta poco comunes.

Ignacio Ortiz manifestó sobre su cinta, en una entrevista:

... es una película muy primitiva, de sentimientos muy básicos como el paisaje [son] absolutamente tristes, porque de entrada saben que van a buscar algo que no existe, pero es lo único que les permite vivir: la esperanza de encontrarlo [...] la idea no es original, sé que suenan absurdos los dos personajes que van a buscar su sueño porque cada uno tiene una parte que lo completa, pero es una leyenda viejísima. Los hombres del pueblo se van a buscar lo que tienen ahí; luego llegan los otros y dan con su sueño en el momento de su muerte.⁴⁰¹

Asimismo sobre ese realismo mágico de *La orilla de la tierra*, en el periódico *Novedades* apareció una nota:

... *La orilla de la tierra* es una obra oaxaqueña porque si uno anda por Oaxaca tiene la misma sensación: allí termina el planeta. Claro, el de Ortiz no es un documental, es un relato de ficción que estiliza, recurre a lo imaginario colectivo, recurre y de alguna manera reinventa lo imaginario cinematográfico, procede por metáforas, toma atajos, manipula poéticamente el tiempo (la magistral elipsis de los senos femeninos) [...] De aquí la importancia del final (narrativo), el príncipe no es el santo esperado y (bello final) el tesoro existe puesto que allí está, pero es como una ilusión, allí está en efecto y allí seguirá hasta la eternidad junto con quienes lo buscaban...⁴⁰²

Hasta aquí hemos visto el punto de vista rural en la cotidianidad, una vida rutilante, monótona, habitual, en la que los pueblos se desenvuelven o mejor aún en la que los pueblos se hunden y sobreviven. Sin embargo el cine mexicano en la visión de tres mujeres cineastas dan la otra parte de esta historia diaria, de la cotidianidad en la ciudad de la que forman parte, pues en estas óperas primas se da una inquietante aproximación a la sensibilidad femenina en su búsqueda personal, amorosa, siempre cercana a una realidad cotidiana, pues pareciera que la ausencia del

⁴⁰¹ Peguero, Raquel, "Para tener una historia debo creérla, pero antes inventarla", *La Jornada*, 22 de septiembre de 1998, pág. 29.

⁴⁰² Anónimo, "El tesoro del fin del mundo", *Novedades*, 30 de junio de 1996, pág. 7.

hombre pesa demasiado en el ánimo de las mujeres protagónicas de estas cintas, aunque en realidad es una carencia relativa que más bien alienta una fructífera definición de identidades. A veces establecida por bloques familiares de abuelas, madres e hijas.

En otras, el paso del tiempo o el medio ambiente, van configurando el carácter de estas mujeres, profesionistas la mayoría de ellas, que son, de algún modo, la propia imagen de las realizadoras. Se podría preguntar ¿cine feminista? no, más bien una afectuosa cercanía a situaciones que van de lo cotidiano a lo desmedido, del humor al amor en el abandono, para llegar finalmente al encuentro de una sexualidad glamorosa y honesta, pues

... centrar el estudio en la vida cotidiana de la mujeres [...] implica conocer el tiempo y ritmo de sus vidas dentro y fuera de la unidad doméstica, en el trabajo, el descanso, el ocio. Y aunque lo privado entre dentro de la consideración y resulte efectivamente privilegiado, también hay que tomar en cuenta aquellas actividades públicas que, como el trabajo remunerado, la participación social y política, la educación, etc. son realizadas a la vez o en lugar del trabajo doméstico.⁴⁰³

Así, se puede afirmar que son estas películas una visión genuina de las alegrías y tristezas, de las vinculaciones familiares de generación en generación y de los problemas que unen y separan líneas fraternas.

De esta forma, en estos filmes los vericuetos generacionales han dejado de mostrar la bondad de la enseñanza paterna como redentora de todo posible mal que conlleve a la fatídica rebeldía de los retoños. Por el contrario, los nuevos tiempos y el nuevo cine muestran a los hijos como los sujetos más propicios del desfase de épocas, a la deriva en el advenimiento del próximo milenio, entre el desastre ecológico y el derrumbamiento de las utopías paternas. Todo ello clarificado por el buen oficio y la originalidad de las realizadoras.

La primera cinta sobre la cotidianeidad citadina dirigida además por una mujer en este decenio es *Los pasos de Ana* (1990) de Marisa Sistach. Esta directora que se formó en el Centro

⁴⁰³ De Barbieri, Teresita, *Mujeres y vida cotidiana*, Edit. Fondo de Cultura Económica, México, 1984, pág. 26.

de Capacitación Cinematográfica cuenta en su haber con dos cortometrajes que fueron reconocidos internacionalmente: *Y si platicamos de agosto* (1981), el cual ganó el Ariel al mejor cortometraje y fue seleccionado para el *II Festival de Filmes de Femmes de Sceaux*, Francia y *Conozco a las tres* (1984), nominado al Ariel 1984 por el mejor cortometraje de ficción y seleccionado para el *Festival de Cine y Televisión de Río de Janeiro* de 1986. En 1990 dirige *Los pasos de Ana*, la cual fue seleccionada para el *Foro de Cine del Festival de Berlin*, 1991; el *Festival de festivales de Montreal*, 1991 y para el *London Latin American Filme*, 1991.

La historia nos cuenta la vida de Ana, quien habita un viejo departamento en la ciudad de México en compañía de sus dos hijos, ella treintañera divorciada vive una agitada existencia cotidiana con un solo hobby, pues de su ilusión de convertirse en directora de cine, Ana ha guardado la manía de filmar su vida con cámara de video y ha desarrollado un alternativo oficio como asistente de dirección.

En la gran disyuntiva de decidir a quien amar, son tres los prospectos de hombre que se escalonan en su vida en el par de meses en que transcurre la historia. Y de todo esto quedará testimonio en la efusión de un diario íntimo en video.

Sin embargo un aspecto interesante en esta cinta y que se verá después en las óperas primas de las otras mujeres realizadoras que tratan a la cotidianidad citadina es la denuncia de la marginación, de la pobreza y del abandono de que son objeto las mujeres en las grandes urbes.

Así es como Ana vive la vida cotidiana en la ciudad de México, cerca del Castillo de Chapultepec, en un viejo edificio en donde habita con sus dos hijos, una niña de cinco años llamada Paula y un niño de doce, de nombre José, tratando de subsistir al trabajar como asistente de dirección en la televisión.

Asimismo en esa vida cotidiana tiene que sobrevivir con sus hijos y mantener una constante lucha contra la soledad, la desesperación, la marginación, y hasta mantener la calma en las discusiones con su exmarido, con quien se reúne en Chapultepec y mientras los niños dan de comer a los patos en el lago, Ana y su exesposo discuten porque él quiere llevarse a Juan a estudiar la secundaria en Tijuana, pues según él necesita de una figura paterna y Ana tiene miedo

a quedarse sola, pero él argumenta que ahí “no puede salir y no puede vivir encerrado o terminará como él, a los veinticuatro años con miedo a las mujeres”,⁴⁰⁴ Ana le responde con una problemática real: “no es culpa mía que no salga, sino de la ciudad o del regente”,⁴⁰⁵ finalmente Ana acepta que se lo lleve si Juan quiere dejarla. Por eso en medio de esta vida cotidiana

... para los sectores excluidos del desarrollo, la inseguridad de la existencia es cosa de todos los días: inseguridad física en las grandes ciudades, inseguridad en el empleo, inseguridad respecto a los ingresos y de la promovida, pero frustrada movilidad social. Todos estos factores conllevan a una cotidianeidad donde la vida se toma cosa frágil.⁴⁰⁶

Ante la desesperación de perder a un hijo y enfrentar su soledad, le llama a un personaje común y cotidiano en una ciudad como la de México, Carlos, un homosexual que le consigue un trabajo, ella le comenta:

... en esta ciudad no hay perspectivas para nadie en estos tiempos, gracias, tú eres como mi ángel de la guarda, pues ya no tengo ni para comer porque me compre una video, así que a trabajar, pues en estos tiempos de crisis ya no se puede ser feminista.⁴⁰⁷

Es con diálogos como éste que Marisa Sistach sin tener que acusar, denuncia el pesar que le causa vivir una vida cotidiana en la gran metrópoli mexicana.

Asimismo es en una ciudad como ésta donde se puede conocer a toda clase de hombres como uno que sigue sus pasos, y que casualmente vive en el edificio de enfrente, él casi sin darse cuenta la sigue y ella lo descubre, él se presenta y ella apenas le invita a tomar un café. En su plática se dan cuenta de la soledad en que se puede vivir, incluso en medio de tanta gente.

Ana comienza un trabajo en el que nuevamente se denuncia la marginación y la humillación

⁴⁰⁴ Diálogo de *Los pasos de Ana*.

⁴⁰⁵ *Ibidem*.

⁴⁰⁶ Hopenhayn, Martín, *Ni apocalípticos ni integrados. aventuras de la modernidad en América Latina*, Edit. Fondo de Cultura Económica, Chile, 1994, pág. 24.

⁴⁰⁷ Diálogo de *Los pasos de Ana*.

de que es objeto una mujer en una labor (aunque poco cotidiana) como asistente de dirección, en donde es acosada por su jefe, además de tener que ajustar horarios para cuidar niños, hacer comida y trabajar.

Al ver la soledad en que vive, Carlos le aconseja se consiga un novio, convencional, que le brinde una seguridad económica y amorosa, sin embargo ella no entiende porque debe vivir con alguien a quien no quiere, pues “en estos tiempos el amor sólo es placer y la lujuria pornografía”,⁴⁰⁸ Carlos sonriente le responde “debes modernizarte porque sino te quedarás como Sara García o debes crear un personaje para el nuevo cine mexicano”,⁴⁰⁹ ella denuncia nuevamente “hace años que no veo una buena película mexicana”⁴¹⁰ y ambos ríen.

En su casa, Ana continua con su vida convencional, frente a su cámara de video recita cartas y todos aquellos aspectos que conforman su existencia, el baño de Paula, Juan estudiando, Paula comiendo, los niños viendo la televisión, las pequeñas cosas: los cochecitos del niño, las muñecas de la niña, etcétera.

Una noche Ana se arregla para ir a tomar un trago con Carlos y su pareja y encarga a Paula con Juan. En el bar platica con Carlos quien le dice que eso es la modernidad, “el amor en los tiempos modernos en donde se pueden vislumbrar cuatro sexos: femenino, masculino, bisexual y homosexual”,⁴¹¹ Ana se queda sola en la mesa y llega un hombre quien dice llamarse Luis y la invita a tomar, después ambos viven una aventura que culmina en el cuarto de un hotel.

Al día siguiente Ana empieza a filmar el despertar de Paula, monta su cámara en un tripie y hace experimentos y juegos de preguntas mientras los filma. Después sola, ya sin sus hijos que se han ido con su papá de vacaciones, busca la compañía de su vecino a quien le confía que le gustaría irse a otro lugar para siempre, ella empieza a beber y afirma “es difícil relacionarse en estos días”,⁴¹² pero para él “siempre hay alguien que te amará sin que te des cuenta”.⁴¹³

⁴⁰⁸ *Ibidem.*

⁴⁰⁹ *Idem.*

⁴¹⁰ *Ibid.*

⁴¹¹ *Ib.*

⁴¹² *Id.*

⁴¹³ *Ib.*

Después, en ese breve lapso de tiempo en que deambula buscando dentro de su vida algo porque vivir además de sus hijos, se enfrenta a la tentación de tener una aventura con su jefe, quien la hostiga constantemente, pero que al final cuando ella ha decidido que debe intentarlo de nuevo, él le confiesa que es casado y ama a su esposa.

Desesperada Ana trata de aferrarse a una vida que ya no siente suya y al darse cuenta del rompimiento de Carlos con su pareja, a quien amaba infinitamente, se percata de que a quien ama es a su vecino. Ana en ese momento va a buscarlo, pero el vecino se ha ido. Ana va por su cámara y filma cada rincón de aquel departamento, pues "cada quien se consuela como puede".⁴¹⁴

Después revisa las imágenes que ha filmado, ese diario en video en donde ve a Paula bañarse, a Juan comer, al gato, a ella misma y empieza a editar imágenes a las que les agrega frases, Ana observa melancólica lo que filmó, una vida cotidiana que pasa y seguirá pasando tal y como sucede en su vida real y que deja huellas, esos pasos de su protagonista, los pasos de Ana.

Esta película es por ello, una de las más cercanas a la denuncia de lo que es la diaria existencia para la mujer en la gran ciudad, en donde se enfrenta día con día a la soledad, aunque se encuentre inmersa en medio de cientos de seres humanos a su alrededor, a la desconfianza, a la lucha por conquistar espacios frente al hombre, pues

... la vida cotidiana se presenta como no filosófica, como universo auténtico en relación al arquetípico. Frente a la vida cotidiana, la vida filosófica se pretende superior y se descubre como vida abstracta y ausente, distanciada, separada. La filosofía intenta descifrar el enigma de lo real y en seguida diagnostica su propia falta de realidad; esta apreciación le es inherente.⁴¹⁵

Quizá es por ello que *Los pasos de Ana* parezca mostrarnos la filosofía de la vida, a través del video como diario íntimo en busca de una cotidianeidad irrecuperable, por lo que se nos muestran los pasos siempre a la deriva de una romántica postfeminista, en vías de extinción y no por gusto, sino por una realidad que se traduce en falta de trabajos; ilusiones rotas en un medio,

⁴¹⁴ *Id.*

⁴¹⁵ Lefebvre, Henri, *op. cit.*, pág. 22.

un país y un ambiente social-familiar dedicado a romper los sueños y expectativas .

Podemos afirmar también que pocas veces el cine nacional ha accedido a niveles de realismo íntimo y coloquial, asimismo, en raras ocasiones el cine mexicano ha podido conciliar el lirismo y la descripción casi documental, diseccionar a la mujer independiente y profesional sin caer en la obviedad machista ni en la misoginia feminista de manera sencilla, emotiva y melancólica.

Rafael Aviña en *Uno más uno* opinaba sobre el filme:

La vida a través de una betamovie [...] El video no se asocia a culpas, frustración, pérdidas o enajenación sino que cumple una función de enlace, un instrumento de placer y creatividad que contrarreste las crisis personales, sin caer en escapismos ilusorios. Cine de actos mínimos sobre el desencanto generacional, *Los pasos de Ana*, otro filme boicoteado por IMCINE y estrenado a la buena de Dios, es a su vez, un muestrario del comportamiento viril de los 90 [...] Con referencias nuevaoleras -el estupendo soundtrack jazzero y los travellings desde automóviles- y su gran capacidad para hacer creíbles y entrañables a sus personajes. *Los pasos de Ana* es el cine por el que debe apostar Marisa Sistach, una cineasta con un futuro promisorio.⁴¹⁶

Otra ópera prima que se manifiesta como denunciatoria de la vida cotidiana en la urbe de la ciudad de México es *Lola* (1990) de María Novaro, la cual además de ser dirigida por una mujer lleva en su título el nombre de otra mujer que también se consume en una vida cotidiana, tal y como le sucediera a Ana.

María Novaro es sin lugar a dudas, una de las cineastas más reconocidas en la filmografía mexicana de los años noventa. Originaria de la ciudad de México, estudió en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales la carrera de Sociología, y después se inició en el cine al participar con el Colectivo Cine-Mujer en la realización de los documentales *Es primera vez* (1981) y *Vida de ángel* (1982).

De 1980 a 1985 estudió cine en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, en

⁴¹⁶ Aviña, Rafael, "Los pasos de Ana, de Marisa Sistach", *Uno más uno*, 15 de marzo de 1993, pág. 29.

donde realizó varios cortometrajes en formato de 16 mm. como *7 a.m.* (1982), *Querida Carmen* (1983), *Pervertida* (1985) y *Una isla rodeada de agua* (1984) con el que obtuvo el Ariel 1985 al mejor cortometraje de ficción y Premio especial del jurado en el *Festival de Cortometraje de Clermont-Ferrand*, 1986.

Asimismo dirigió otros cortometrajes en 35 mm. como *Azul celeste* (1988), cuarto y último episodio del largometraje *Historias de ciudad*, producido por el Departamento de Actividades Cinematográficas de la UNAM y *Otoñal* (1993), basado en una idea del caricaturista Quino y guión de Dharma Reyes.

A principios de 1988, con el guión para su primer largometraje, *Lola*, ganó un concurso que la hizo becaria en el Taller de Realización de la Escuela Internacional de Cine y Televisión en San Antonio de los Baños, Cuba, el cual depende de la Fundación Nuevo Cine Latinoamericano que preside Gabriel García Márquez. Unos meses después fue seleccionada con el mismo guión para los talleres de guionismo y dirección de actores del Instituto Sundance que dirige Robert Redford en Utah, Estados Unidos.

Lola, su primer largometraje, una Coproducción Macondo Cine-video (México) y Televisión Española (España) ganó entre otros premios el Ariel a la mejor ópera prima en 1990; Ariel a la mejor coactuación femenina (Martha Navarro); Ariel a la mejor coactuación masculina (Roberto Sosa); Premio de la OCIC en el *Festival de Berlin*, 1991; Premio coral a la mejor ópera prima en el *Festival de la Habana*, 1989; Mano de bronce a la mejor ópera prima en el *Festival Latino de Nueva York*, 1990, y obtuvo también dos Heraldos y tres Diosas de plata de la prensa especializada en México.

La historia comienza con Lola y su hija de cinco años, Ana, quienes esperan a Omar en una noche navideña y solitaria. El no llega; también en esta ocasión anda de gira con su grupo de rock. La ruptura entre Lola y Omar es inminente aunque ellos quieran evadirla, sin embargo ocurre. La relación madre-hija se vuelve entonces más frágil; la dualidad amor-odio se intensifica. Lola esquivaba la responsabilidad materna, se llena de culpas e intenta asumirla solo para quebrarse y esquivarla de nuevo.

A solas con su niña, Lola intenta cambiar, enamorarse, sustituir, olvidar y no puede. El peso de la soledad la dobla y una noche decide dejar a Ana definitivamente bajo la custodia de la abuela Chelo. Esta la recibe con la pregunta en los ojos, no se atreve a formularla porque sabe que la relación con su hija es también muy frágil.

Y es como sustento de esta trama que la ciudad de México aparece como telón de fondo. Resquebrajada tras los sismos de 1985, se parece a sus habitantes: lastimados y vitales, duros y entrañables, rotos. Así son los amigos de Lola: el duende, Dora, el mudo, vendedores callejeros que se adueñan de la banqueta y que son arrancados de ella por policías vestidos de civil, pero día con día y en un continuo retorno a la vida cotidiana vuelven a la embestida tratando de ganar su derecho a la calle.

Y es precisamente con ellos que Lola emprende un viaje en el que aprenderá que no es tan débil como pensaba, pues ante un paisaje humano de bañistas pobres y llenos de un amor que ni siquiera perciben, recibimos junto con la protagonista una breve y profunda lección sentimental. El peso del amor vence a la soledad y Lola regresa por su hija. La vemos al final, sino distinta, al menos con una certeza en el corazón.

De esta forma, en *Lola* nuevamente la cotidianidad apresa a los hechos que hemos visto día tras día, estamos invitados a vivir lo que se sufre, se vive y todas aquellas cosas que la cineasta denuncia aún sin proponérselo. Es así como asistimos a la soledad en la que vive Lola y que comparte con su pequeña hija la noche de Navidad, lo que las orilla a caminar sin rumbo fijo, mientras en las bardas cercanas a una gran calzada se pueden leer las leyendas “México sigue en pie” y en una esquina se ilumina una farmacia *El Fénix* cerca de la estación del metro.

Asimismo, presenciemos escenas del todo cotidianas, pues Lola es vendedora ambulante de ropa en el Centro Histórico y vive a salto de mata cuidándose todo el tiempo y huyendo de la camioneta de la delegación, que llega a levantar puestos. Mientras tanto, Ana observa desde el pequeño balcón de su departamento cómo transcurre la vida, ve salir de un hotel a una pareja y después observa con su papá una película de Tin tán en la televisión a colores que acaban de comprar.

Sin embargo, Omar viaja continuamente y un buen día le avisa a Lola que iniciará una gira por algunos estados. Ella se encuentra cansada de esa relación lejana y molesta y le tira sus cosas por la ventana. Después Lola con Ana reinician su rutina y se van a vender al Centro, ahí ellas tienen buenos amigos como Toño que se desvive por atenderlas, un mudo que vende pilas de reloj descompuestas, Dora, una vendedora de ropa para muñecas y un hombre a quien apodan *El simpatías* que al ver a Lola la trata de abrazar.

También aquí y de la misma forma en que lo hiciera Sistach, María Novaro con los diálogos y el lenguaje nos acerca y envuelve en una cotidianeidad, que nos es cercana y hasta nos parece familiar, pues en una escena Lola encarga a Ana con su amiga Juana y le deja varias revistas de *La Familia Burrón* para que se entretenga mientras ella sale con su amigo Toño, pero Ana quiere que sea su madre quien se las lea y deja plantado al joven para quedarse con su hija.

Así transcurren los días con la lucha diaria por ganar la comida, huyendo, trabajando, corriendo, mientras la niña sale de la escuela y vaga por la calzada de Tlalpan, así pasan los días y los amaneceres en las calles de la ciudad de México que lucen con los edificios destruidos por los sismos de 1985, algunos en ruinas, otros a punto de caerse.

... La repetida aparición de edificios endeble, habitaciones destruidas y otros testimonios del sismo sufrido en 1985 en la ciudad de México dentro de esta película trata de demostrar que en esta gran urbe las relaciones humanas son más difíciles que en otros sitios y el ambiente que dejó el terremoto es el de la gran soledad [...] Pero también es una contraposición a la versión oficial de que "México sigue en pie".⁴¹⁷

Omar le enseña a Ana a andar en unos patines que le compró y recorren vecindades sucias, húmedas y viejas, y las calles cubiertas de escombros por el temblor. Después y como lo ha hecho por años, Omar invita a su grupo a ensayar en su casa y lo acondicionan con tapas de huevo para la acústica. Ana feliz imita a su papá, mientras que Lola y las mujeres de los otros integrantes preparan comida y platican. Omar canta canciones con letras urbanas que hablan del metro, la

⁴¹⁷ Riquelme Fernández, Ethel, "Lola de Novaro, una cinta que muestra la realidad urbana". *Últimas Noticias*, 30 de enero de 1991, pág. 9.

inflación, la marginación, los barrios, los amigos, después habla con Lola y le avisa que se irá por un año a Los Angeles para cumplir un contrato y le promete que le enviará dinero.

Lola sin embargo debe afrontar esa separación no sólo en lo sentimental sino también en lo económico, y en un minisuper compra algunas cosas y en su bolso roba otras, un guardia la observa y se la lleva al gerente ante quien saca todo lo que había robado, la niña también trae cosas robadas. Por la noche, Lola en un auto se le entrega al tendero como pago para no ir a la cárcel, mientras Ana en su casa ve una telenovela.

Hasta ahí Lola ha soportado todo, pero la separación de Omar esta vez es más larga y dolorosa, por lo que decide dejar a su hija con la única persona a quien se le confiaría un hijo, una madre. Así Lola recorre las calles con los grandes letreros de "México sigue en pie" y ve esa vida cotidiana que tanto daño le hace: los músicos ciegos que tocan en las esquinas, los tenis colgados en los cables de luz, las bardas pintadas, mientras ella avanza cargando a su hija para entregarla y deshacerse por lo menos por un tiempo de un peso que la ancla.

Después Lola decide huir y viaja hacia la playa con sus amigos, pero ahora es víctima de la nostalgia y del recuerdo de la pequeña Ana. Lola bebe y comenta que no regresará pues ya no tiene por qué mientras escucha su grabadora, después se levanta y se va a caminar.

Por la noche Ana se despierta llamando a su mamá y la abuela la abraza y le dice que pronto regresará. Mientras tanto, Lola observa desde la hamaca de un restaurante el espectáculo del mar, ve a unos niños que hacen castillos de arena, los vendedores de la playa, las niñas que se toman de la mano para meterse al agua y a un anciano que en medio de las olas se le cae el traje de baño, Lola lo observa todo melancólica y decide regresar.

Al llegar a la ciudad, Lola va por Ana, quien duerme y se la lleva ante los reproches de su madre. De regreso en la sala de su departamento decorada con un gran mural del mar y la playa, Lola le regala conchitas a Ana y juntas ven la televisión y comen papas.

Tiempo después Lola y Ana charlan sentadas en la playa y posteriormente caminan juntando conchitas, mientras en la grabadora, inseparable compañera de Lola se escucha una canción del Tri que en su letra narra la vida misma.

Una de las críticas aparecida en *El Sol de México* apuntaba sobre *Lola*:

... Esta película nos muestra el intento de una mujer joven, en el México actual, por salir adelante en su vida, junto con su pequeña hija con la cual sostiene una relación aparentemente distante, pero que en realidad representa la desmitificación de esos lazos entre madres e hijas, tan impregnadas de artificios, empalagos, obsesiones, culpas y enajenadas abnegaciones. Una mujer-madre, como ésta, es también un ser humano anhelante de sensualidad y amor, empeñada en mantener su relación de pareja sin chantajes ¿Qué sencillo verdad? Especialmente cuando esta lucha va a la par de la otra, la sobrevivencia económica tan de la mano de lo espiritual. Todo esto nos lo va narrando con suavidad y precisión mientras observamos en las escenas las imágenes de la vida urbana popular.⁴¹⁸

Finalmente otra ópera prima que trata esta temática de la cotidianidad es *En cualquier parte del mundo* de Alicia A. Violante, quien escribió el guión basado en un poema de Charles Baudelaire, pero sin hacer alusión a la condición de la mujer sino a la marginación de un joven en la ciudad de México.

La historia cuenta la vida monótona de Ramón, un adolescente que vive con su familia de clase media baja que tiene aspiraciones más imaginarias que reales de alcanzar una mejor posición económica. Ramón sostiene el peso de un discurso y un lugar en la dinámica familiar, tomando conciencia de esto por la presencia, el gesto y la palabra de su abuelo, hombre que le abrirá una hendidura en la búsqueda de sí mismo.

Y nuevamente la cotidianidad aparece llana y envolvente en una vieja vecindad en la ciudad de México donde vive don Ramón con su hija Mercedes, el esposo de ésta, Felipe y su nieto Ramón, un joven adolescente que sueña con conocer el mundo. Un día se lleva a cabo una fiesta con motivo del cumpleaños de don Ramón, quien es dueño de la vecindad, a la cual asiste Felipe, el hijo mayor de Mercedes quien estudió para ingeniero y se casó formando una familia con dos hijos.

⁴¹⁸ Martínez, Carmen, "Premios a *Lola*, de María Novaro", *El Sol de México*, 17 de marzo de 1991, pág. 10.

En la fiesta otras mujeres inquilinas comentan que con el temblor quedó muy mal la casa y se preguntan qué pasará cuando muera el dueño, también otros comentan sus negocios, y a Felipe le gusta presumir a su hijo mayor, quien montó un negocio de impresoras y le va muy bien, también a la fiesta llega un hombre que busca a Mercedes con una oferta para comprarle la casa. Ésta se niega, pero insiste en dejarle su tarjeta.

Ramón por las noches, y como para evadir la atmósfera asfixiante de su familia sube a la azotea de la vieja casona y desde ahí observa la vida afuera, ve a sus amigos beber y fumar en la calle, y hasta a una prostituta que se dirige a un hotel cercano. Al bajar a su cuarto se pierde entre sus sueños y se dedica a escribir, pero su padre lo regaña por desperdiciar la luz.

También a la vecindad asiste Chema, un chacharero que le vende refacciones y objetos raros a don Ramón, quien fabrica lámparas; después su hija Mercedes lo visita en su cuarto y le hace el aseo, mientras le critica la suciedad y desorden en que vive, además de su mal aspecto, y como ella para ayudarse en el gasto vende productos cosméticos le ofrece hacerle una limpieza facial.

Es así como Mercedes y su esposo día con día discuten su condición de vida y lo alto del costo de la misma, así como la posibilidad de irse de esa vecindad y comenzar una nueva existencia.

También día con día Ramón sueña despierto y todas las noches sube a la azotea y fuma un cigarro, desde el tragaluz escucha a sus papás discutiendo y visita a su abuelo que en su cuarto construye una nueva lámpara. Ramón toma unas llaves y le pregunta a su abuelo que hay en esa puerta que siempre está cerrada, el anciano la abre y le enseña unos vestidos que confeccionó su abuela para una película.

Después Ramón le cuenta a su abuelo que se irá a Estados Unidos a hacer dinero, don Ramón le platica de cuando era iluminador en los foros de películas y de ahí su gusto por las lámparas. Ramón curioseosa y encuentra una con la forma de la lámpara de Aladino y le pregunta por ella, para el viejo esa lámpara concede deseos y se la regala advirtiéndole que no funciona sin que sepa qué es lo que más desea en la vida.

Finalmente llega el día del cumpleaños de Ramón y se reúne con toda la familia, quienes le regalan un boleto de avión para viajar a Estados Unidos para que ahí se supere, Ramón emocionado los besa y va a visitar a su abuelo. Por la noche vaga por la azotea pensando y viendo la luna, baja y entra a su recámara, después abre la puerta sellada que guarda el abuelo y encuentra una habitación con equipo fotográfico, así como vestidos y restos de escenografías antiguas.

Pasan algunos días y don Ramón muere. En la cena sus padres nuevamente discuten y su hermano Felipe interviene en apoyo a su madre para que definitivamente vendan esa vieja casa y compren algo mejor, Ramón se niega pues la muerte de su abuelo es muy reciente, pero su papá está de acuerdo y le echan en cara que no tiene la mínima idea de lo que quiere en la vida.

Ramón esa noche prepara su maleta y su boleto de avión y echa dentro su lámpara de la suerte, ve el boleto y lo rompe, se va de su casa fumando un cigarrillo, su madre que lo ve alejarse le grita, él camina llevando en el hombro su maleta fuera de aquella casa y con el pensamiento que se manifiesta en el epígrafe final: "En cualquier parte fuera del mundo. Estaría bien en cualquier parte menos en donde estoy. Baudelaire".⁴¹⁹

De aquí se desprende que *En cualquier parte del mundo* sea una película de lo trivial, lo ordinario, una vida que asfixia y consume y de la que se tiene que huir irremediamente, pues la existencia humana es una y se vive bien o mal, ya que en lo cotidiano se gana o no la vida, en un doble sentido: no sobrevivir o sobrevivir, sobrevivir tan sólo o vivir plenamente, por ello donde se goza o se sufre es en lo cotidiano, en un aquí y ahora.

También por ello se puede concluir que en la vida cotidiana se nos presenta la magia de cada día: visión de la vida y visión de la muerte, visión del primitivo y del mundo moderno, en donde se confunden y mezclan sentimientos, deseos, temores, amistades y amor, quizá es por ello que baste considerar al amor como un sentimiento de proyección e identificación: identificación con el ser humano, sus alegrías y desgracias, y proyección de sueños, anhelos y esperanzas.

Asimismo, en el cine se presentan una gran multitud de papeles que se desarrollan en la vida

⁴¹⁹ Epígrafe final tomado del filme *En cualquier parte fuera del mundo*.

misma, no sólo con respecto al prójimo sino a nosotros mismos, el traje, el rostro, la conversación, los sentimientos que son tan cercanos e importantes, que se mantienen y reproducen en la vida corriente con un espectáculo que nos muestra a uno mismo y a los otros.

A MANERA DE EPÍLOGO

Para millones de personas en nuestros días el cine es algo habitual: creación artística, trabajo, negocio, distracción, recreación o entretenimiento. Es difícil pensar en la vida actual sin la imagen visual, y concretamente la cinematográfica que da la ilusión de realidad, que enseña, que sorprende y emociona.

Con el cine llegó la fascinación, la cultura, la industria cinematográfica, la pasión y los onirismos de miles de seres humanos que estallaron en blanco y negro, con muecas, cartelitos y música de fondo primero, hasta que llegó la voz y posteriormente el color. Por ello, el cine ha sido considerado prácticamente desde su nacimiento como el séptimo arte, el arte más joven y el arte que más horizonte tiene ante sí, de aquí que sin duda alguna sea el arte por excelencia del siglo XX.

Asimismo algunos críticos manifiestan que en el ámbito técnico y creativo ya se ha inventado prácticamente todo y que el cine ya no tiene nada nuevo que aportar, sin embargo otros más acertados y esperanzados afirman que está todavía en una fase experimental y que aún tiene mucho que dar y aportar a una sociedad tecnologizada, ya que quizás todavía ni sospechemos el

futuro que le espera al cine. Puede que sea realmente imposible de adivinar, pero lo que sí se puede afirmar es su papel en el presente y lo que ha hecho en el pasado.

Este es el caso del cine mexicano, que en su largo recorrido de cien años ha producido películas que se han constituido en memoria histórica, tal como si fueran monumentos, patrimonio tradicional y artístico, huellas del pasado colectivo y razón de ser del presente social. Una industria y un arte que explica la historia social, material y mental de la sociedad mexicana y su realidad en el último siglo.

Este trabajo titulado *El cine mexicano de fin de siglo: una búsqueda de alternativas (Análisis temático de óperas primas producidas por IMCINE de 1990 a 1997)* ha pretendido ser precisamente una reflexión sobre este cine mexicano que cumple un centenario, el cual en la actualidad ha sido marginado de su papel de medio de comunicación masivo dentro la sociedad mexicana, principalmente por el surgimiento de nuevas tecnologías para filmar y producir, así como en las formas de consumo de la obra cinematográfica, tales como el video, las antenas parabólicas, "cable" y la televisión de alta definición, pues ya se ha dicho que el cine tal como ha existido está a punto de sufrir una transformación radical.

En un principio se consideraba a la televisión como el principal enemigo del cine; sin embargo ahora con las innovaciones (el videocasete, la televisión por cable, la televisión de alta definición y las antenas parabólicas), el concepto de la visión del cine y de su producción misma está en los albores de un cambio profundo. A lo cual se suma la notoriedad de que el cine nacional es un objeto artesanal que vive en constantes crisis, que se produce escasamente, sin producciones de calidad y sin poder competir con otras filmografías, principalmente la producida por Hollywood o las cinematografías europeas.

De acuerdo con los argumentos teóricos que se tomaron como punto de partida de esta

investigación se puede reflexionar en torno al cine mexicano de los noventa como una industria cultural en desintegración, pues el cine nacional se ha conformado como un fenómeno particular de nuestra época y de nuestra cultura, lo cual se podría deducir simplemente de la influencia de la cinematografía en la vida cotidiana, pues este fenómeno ha hecho que las películas se incorporen a la cultura para bien o para mal, y así, de la misma manera que conviene leer, conviene ver cine, dado que las películas, anunciadas por los diarios, la radio y la televisión, están colaborando en la construcción de la imagen del hombre mexicano y de la cultura nacional del siglo XX, con sus valores y sus defectos.

Asimismo, el cine se ha conceptualizado como una industria cultural contemporánea por representar una industria ligera, tanto por sus herramientas productoras, como por la mercancía elaborada: la cinta cinematográfica, la cual en el momento de su consumo se convierte en impalpable, por ser éste un consumo "psíquico y efímero", que emerge como producto elaborado en un modelo de producción económica.

También es cierto que el cine mexicano es una actividad comercial altamente integrada en la multiplicidad de sus crecientes funciones, encontrándose conformada por: una estructura vertical de producción, distribución, exhibición y promoción; una maquinaria de relaciones públicas y ventas, que coadyuva a la creación del sistema de estrellas para la publicitación de películas, y un modelo único de presentación de nuevas películas, desde los cines domésticos a las salas metropolitanas o a las cadenas de exhibición no metropolitanas vía salas cinematográficas o canales de televisión.

Es en medio de esta trama financiera que el cine mexicano manifiesta una clara jerarquización burocrática que corresponde a la misma concentración económica financiera, pues la organización burocrática filtra la idea creadora y la hace pasar múltiples exámenes antes de

llegar al productor. Éste, incluso, decide en función de la rentabilidad del tema o la oportunidad política, de aquí la tendencia a la despersonalización de la creación, a la preponderancia de la organización racional-eficientista de la producción sobre la invención y a la desintegración del poder cultural.

Sin embargo el cine mexicano concebido como la imagen de un pueblo y una posibilidad de reflexión social ha ido cambiando su papel de industria cultural, pues el país afronta cada vez más los embates de la penetración cultural de Estados Unidos, la cual se encarga de regular conductas, actitudes y juicios de valor -aún en los pequeños actos íntimos- que poco tienen que ver con lo mexicano, pues con el pretexto de una universalidad y una globalización, pretende regir no sólo en los aspectos económicos, sino también política, social y culturalmente.

Aquí, es interesante plantearse qué hubiera pasado sin el cine mexicano, pues la industria filmica mexicana interpretó, socializó y divulgó por todo el mundo la imagen popular de la cultura nacional (y todavía en escasas producciones lo sigue realizando), ya que muchas características de lo mexicano están incorporadas al cine, que reproduce situaciones, conductas, modos de hablar y aún imágenes históricas sin las cuales sería imposible pensar en tradiciones y valores culturales propios.

Sin embargo, en México, la ausencia de un marco jurídico que defina, regule y promueva la actividad cultural ha dado origen a grandes omisiones en la legislación cinematográfica vigente, que no considera en forma alguna el rescate patrimonial de la obra cinematográfica, bien cultural que la comunidad cinematográfica ha heredado a la nación.

Otra de las consideraciones que se desprenden de esta investigación con relación a su marco teórico es el que establece la concomitancia entre cine-historia, pues es precisamente a raíz de su desquebrajamiento como una industria cultural, que la cinematografía mexicana de los años

noventa se ha manifestado como un forcejeo sometido al conjunto de fuerzas sociales, las cuales mediatizan la relación entre el autor y su público, y es precisamente de este juego de fuerzas que depende la riqueza artística y humana de la obra producida, además de que se encuentra sujeta a los intereses, las pugnas y relaciones de poder, las negociaciones y las concertaciones, de quienes desde la perspectiva empresarial o política la controlan.

Es por ello que el cine mexicano actual a través de sus obras (óperas primas) se manifiesta como una posibilidad de historiar, por los vínculos existentes entre cine e historia y su dialéctica, pues en el México de hoy, el cine se ha consolidado como un agente creador de la historia cotidiana, de lo que se vive, se sufre y se disfruta, a través de la mirada "intelectualizada" de sus realizadores, pero al mismo tiempo se ha retomado a la historia como tema para ser visto y analizado por el cine.

Otro aspecto importante en el cual vale la pena razonar es precisamente en la consolidación del cine mexicano de los noventa como resultado de su misma historia, el cual puede ser planteado en dos vertientes primordiales: la conformación del "nuevo" cine mexicano y la industria cinematográfica contemporánea.

Con respecto al primer renglón, una consideración que debe ser tomada en cuenta, es que en la actualidad el cine nacional producido en el decenio (1990-1997) se le ha llamado "nuevo" cine mexicano, cuando en realidad este concepto fue utilizado en los años sesenta, a raíz de un movimiento intelectual, crítico y artístico que pretendió rescatar al cine nacional de un estancamiento y un grave periodo de crisis que arrastró desde los años cincuenta, teniendo como características: la búsqueda de una pantalla anhelada por mucho tiempo para plasmar la explosión de imágenes y sentimientos del país, un laboratorio de experimentación de ideas y también un taller de debates y de reflexión con un propósito común y un mismo sueño: hacer posible la

creación de un verdadero cine nacional.

Así, el llamado “nuevo” cine encontró su espacio natural en las imágenes que dieron consecución a una cinematografía, que descubrió realizadores, nuevos modos de hacer cine y también rescató a aquellos creadores de imágenes de su tiempo y cultura, todo ello contando con la influencia de tres corrientes y escuelas de realización cinematográfica: el Neorrealismo italiano, la Nueva ola francesa y el Nuevo cine latinoamericano.

Es por todo ello que en los años noventa, a raíz de un despunte en la producción de filmes “de calidad” entendiendo con ello el cine con preocupación por la estética, por el dominio de la técnica, siempre a la búsqueda de alternativas que no traicionen raíces, que no olviden los nobles propósitos que le dieron origen, asistiendo a la revolución del lenguaje y de las formas, con el surgimiento de obras que enriquecieron en adelante el arte cinematográfico, se habló en el decenio del nacimiento del “nuevo” cine mexicano, que no es más que un “resurgimiento” del concepto nuevo cine, el cual se vio manipulado principalmente por la crítica.

En cuanto al otro renglón primordial para comprender al cine mexicano de los noventa, la industria cinematográfica, cabe apuntar algunas reflexiones importantes, pues es a finales del sexenio de Miguel de la Madrid donde se pueden encontrar las raíces de la recuperación que ha experimentado el cine mexicano en los años recientes, debido entre otras cosas a la creación en 1983 del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), entidad pública encargada de encaminar al cine mexicano por la senda de la calidad.

Cinco años después, 1988, había sido considerado como uno de los grandes parteaguas en la historia política mexicana al ver nacer a un presidente que fue señalado como ilegítimo y que aún así se erigió como depositario del poder con una filosofía del cambio y la modernidad, política que marcó su periodo (1988-1994) en donde Carlos Salinas de Gortari, entre otras cosas

elaboró iniciativas de ley y dio órdenes en todos los ámbitos.

En 1989 IMCINE pasó a manos del nuevo Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA). El traslado del IMCINE a otra entidad gubernamental representó algo más que un simple cambio de domicilio dentro de la burocracia. Al trasladar el control del cine al CONACULTA, el gobierno de Carlos Salinas de Gortari estaba rompiendo con un esquema de más de cincuenta años de existencia en la relación cine-gobierno, pues al ser considerado al mismo nivel que la radio y la televisión, el control del cine ha sido, ante todo, de carácter político, aunque el paso del tiempo, y la complejidad de los medios audiovisuales de fin de siglo, han dejado claro que no es posible comparar medios de expresión de naturaleza distinta, pues la radio y la televisión son, en esencia, medios de transmisión de señales.

Sin embargo, la regulación de las comunicaciones siempre ha sido un aspecto de importancia primordial para cualquier nación. El cine, desde sus orígenes, ha sido un medio de proyección de imágenes para el entretenimiento social, por lo que la manera en que el público se expone al medio cinematográfico es radicalmente distinta a la que usa para exponerse a los medios electrónicos, pues asistir al cine es una actividad social que implica salir del hogar y exponerse conscientemente al medio, conformándose como una forma de expresión más libre en este sentido.

De esta forma, al trasladar la supervisión del cine de la Secretaría de Gobernación al nuevo organismo para la cultura, el gobierno mexicano actuó de manera congruente con la naturaleza del medio cinematográfico, pues el cine está más relacionado con las actividades propias de un ministerio de cultura, que con las de una secretaría política. Los objetivos que pretendía cumplir el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes para apoyar a la industria cinematográfica eran: crear circuitos alternos de exhibición para las películas mexicanas de calidad; apoyar el trabajo de

escuelas de cine; producir y coproducir una decena de películas al año y participar en festivales internacionales.

Entre los logros alcanzados por el CONACULTA en materia de apoyo al cine, sólo se encuentran el estreno de *La sombra del caudillo* (1960) de Julio Bracho, filme que sufría un no confesado veto militar, lo cual había impedido su exhibición; la autorización para exhibir *Rojo Amanecer* (1989) de Jorge Fons, filme que trata de manera directa los sucesos de Tlatelolco en Octubre de 1968 y que parecía sufrir el mismo destino del filme de Bracho; la coproducción de diversos filmes que han destacado por su calidad, y en 1992, la virtual liquidación de la Compañía Operadora de Teatros (COTSA), el monopolio público de la exhibición.

Así pues, se puede afirmar que en general en estos años, el cine mexicano experimentó un reencuentro con su público, pues la asistencia a las salas de cine para ver películas mexicanas aumentó considerablemente entre 1990 y 1992, y la renta de estas mismas películas en videocasete sobrepasó las expectativas de los distribuidores de películas en video.

Por ello, en muchos de los casos fue el video -tan criticado por muchos- el que sirvió como medio de difusión del cine mexicano de los noventa, ya que como la exhibición de estas películas todavía sufre la carencia de salas adecuadas, la videocasetera ha participado activamente en este proceso de recuperación de mercado.

Por otra parte, se ha mencionado que el cine como medio de expresión artística, refleja el estado de la sociedad que lo produce, y en este sentido el desconcierto y la desilusión han sido estados de ánimo recurrentes en la población mexicana durante los últimos años. Así, de la euforia del Salinismo y la supuesta modernización más importante de la segunda mitad del siglo, se pasó, en cuestión de días, al reencuentro con tormentosos fantasmas aparentemente exorcizados: pobreza, desempleo, inflación, retroceso, marginación e inseguridad, con lo que se

acababa el ingreso de México a un primer mundo soñado.

Con la llamada generación del cambio se habían puesto todas las esperanzas en el candidato priísta a la presidencia de la República, Luis Donaldo Colosio prometió reformas sociales y gubernamentales y anunció que el rumbo en otros renglones no variaría. Sólo unos meses antes se firmaba el Tratado de Libre Comercio con los vecinos del norte y sólo unos meses después estallaba en el sur, en Chiapas, un movimiento armado.

Después, los acontecimientos se desencadenarían rápidamente, el candidato del PRI a la presidencia es asesinado en Lomas Taurinas, Baja California. Con escasos meses de diferencia asesinan a otro político priísta prominente, José Francisco Ruiz Massieu, en la Ciudad de México, y quizá por ello Ernesto Zedillo, nuevo candidato presidencial priísta con una campaña breve, dominada por las circunstancias y la sombra de la muerte de Luis Donaldo Colosio ganaba las elecciones de 1996 y se entraba irremediabilmente en la época de la globalización.

El impacto de estos fenómenos sociales en la cinematografía mexicana aún no se perciben en toda su magnitud. Sin embargo, de 1994 a 1997, el cine nacional no sólo recuperó la confianza de su público, sino también la de los productores, distribuidores y exhibidores, quienes se atrevieron a apostar a favor de una industria frágil y relativamente poco rentable.

El éxito internacional de cineastas como Arturo Ripstein, Alfonso Arau, Alfonso Cuarón y María Novaro alentó la esperanza de que, por primera vez en la historia moderna, nuestra cinematografía pudiera sobrevivir dignamente a pesar de los embates de la crisis financiera. Sin embargo, la reducción del financiamiento al cine se ha extendido también a las entidades privadas que recientemente habían comenzado a variar sus esquemas de producción para apoyar filmes de buena calidad, tal es el caso de Televisión, que inició en 1994 una política destinada a producir cine de mejor factura, con mayores recursos, sin por ello eliminar los proyectos económicamente

rentables. De esta política surgieron títulos, los cuales alcanzaron éxito entre el público y la crítica. A pesar de lo anterior, Televisine ha cambiado recientemente la administración y es muy probable que esto afecte a las políticas establecidas anteriormente.

Sin embargo, el éxito internacional de las películas mexicanas se ha convertido paradójicamente en una "arma de dos filos" para el futuro de la cinematografía nacional, ejemplo de ello es que luego del enorme éxito internacional de una película mexicana, los cineastas nacionales inician de inmediato sus carreras en el extranjero, primordialmente en la industria hollywoodense.

Otro aspecto preocupante es la ausencia de nuevos rostros en el panorama cinematográfico mexicano, pues a pesar de la aparición de nuevos directores, el grueso de la producción nacional ha estado en manos de las generaciones surgidas en los setenta y ochenta. Asimismo los actores del cine son muy pocos y se repiten en casi todas las películas de manufactura nacional.

Hasta aquí hemos reflexionado sobre la industria cinematográfica mexicana en la actualidad y nos encontramos de lleno en el cine mexicano de los noventa. De aquí que este trabajo haya intentado mostrar que la cinematografía nacional (IMCINE) de fin de siglo es una búsqueda de alternativas permanente, en medio de una industria en constante crisis, en un periodo histórico convulsionado. Cuestionar lo anterior requirió el planteamiento de una hipótesis general: El cine mexicano de los noventa se manifiesta hoy como reflejo de la sociedad, pues el análisis de la temática que aborda el actual cine (en sus óperas primas) resulta un verdadero universo inhóspito, ya que aborda temas relacionados con su entorno (inflación, marginación, pobreza) o temas que nada tienen que ver con el ser mexicano (vampiros, vaqueros) para evadir a la realidad misma, por sentirla tal vez triste, dolorosa o demasiado cercana. Esa es la disyuntiva en que el cine mexicano se mueve.

Asimismo es necesario enfatizar que algunos obstáculos que han sido necesarios enfrentar parten del objeto mismo de la investigación, el cine, al cual ha sido imperioso rescatar de su condición de “séptimo arte” para agregar además su función creadora como germen del conocimiento, cultura y educación, en donde se refleja la sociedad; ya que la pantalla es un refugio para cientos de miles de hombres y mujeres, quienes evaden los problemas cotidianos o se hunden en la diversión eximidora de incertidumbres y pesares.

De aquí que los filmes y el cine mismo sean rescatados en esta investigación como fuente primaria de indagación, análisis e interpretación. Asimismo, fue esencial la utilización de fuentes secundarias para la investigación, por lo reciente de los acontecimientos, de aquí que se haya recurrido a la revisión de diarios y revistas enfocándose primordialmente a la crítica cinematográfica sobre los filmes, así como a la información en general que sirvió de base a la contextualización socio-histórica-política.

Finalmente hemos llegado a la reflexión sobre el análisis del conjunto de las 29 óperas primas producidas por IMCINE de 1990 a 1997, que da sustento a esta investigación, de las cuales se puede decir son filmes con una permanente expectativa renovada, no retórica ni declaratoria, sino plasmada en obras filmicas que año tras año resurgen como un quimérico fénix artístico, en medio de contextos tan adversos que ahogarían los ímpetus de cualquiera que no fuera un apasionado del cine mexicano.

Por ello, estas óperas primas hablan por sí solas de la fase por la que atraviesa el cine mexicano, la cual ha sido fruto de la creatividad, el entusiasmo y el esfuerzo de la comunidad cinematográfica, pues podemos decir que se han reunido un conjunto de películas, agrupadas según su perfil temático en donde las afinidades humanas y los contrastes de un mismo mundo son vistos a través de la óptica de varios realizadores, lo cual sirve para acceder a una visión

panorámica sobre las preocupaciones íntimas y las inquietudes sociales, situaciones que se manifiestan constantes, pero diversificadas en el discurso de esta serie de películas.

Asimismo tampoco escapa a estas consideraciones que el cine mexicano de hoy se ha conformado como un reflejo en estos años, más que en ningún otro período de su historia, de la realidad que lo circunda, pues el periodo de 1990 a 1997 en el cine tiene un carácter de confusión, ya que se forja en medio del reflejo de una realidad que lo asfixia y una necesidad de evadir esa verdad, por lo que todas y cada una de las temáticas responde a una necesidad del público mexicano.

Sin embargo hay que apuntar también que el cine de los cien años en México es como en todo el mundo un cine en crisis, en crisis sobre todo comercial, pero también temáticamente, pues ante la caída de los modelos filmicos establecidos (la Época de Oro, el cine independiente, la ficheras, los albures) el cine actual está obligado a inventarse sus propios parámetros o practicar una mezcla de géneros o estilos desde una perspectiva personal.

De aquí que se pueda afirmar después de revisar estas óperas primas que en ellas las superficies visuales reflejan la vastedad de lo nuevo, lo épico y lo íntimo: reflejan la superficie acústica, la música, fundiéndose todo en un ritmo filmico sabio. Es cine mexicano muy contemporáneo con esa esencia mexicana intemporal. Cine inteligente, profundo, cine intensamente bello, que con honra se incorpora a esos momentos estelares que ha tenido nuestro cine. Imágenes mágicas, rituales, pasionales y a la vez con la calculada y aterrante frialdad de cineastas que saben lo que están contando y sobre todo cómo quieren contarlo. Películas asombrosas por sus ritos, por su concisión, por su redondez, por sus singularidades estrictamente cinematográficas.

Por último cabe hacer un recuento en estas consideraciones sobre los temas mismos y sus

características. El primero es el cine *De ciencia ficción*, de suspenso. Un cine que piensa en ganarse rápido el interés del público por medio de aquellos recursos en los que todos los elementos están supeditados a atrapar al espectador. Acaso este cine sea el que tiene antecedentes más claros en el modelo estadounidense del relato que adopta la narración de aventuras tradicional. El cine de ciencia ficción consiste, al final, en la creación de un tiempo autónomo, forzar al lenguaje filmico para decir el género de realidades que sólo el cine puede decir.

Por ello, en torno a esta primer temática se puede reflexionar que es una aproximación deslumbrante a una visión vanguardista y original, que fragmenta la realidad y muestra su sentido de modernidad. En ella también es fuente de inspiración la atipicidad de los personajes que proyectados fuera de su contexto social inician una crítica caída, o que integrados a él inician un ascenso que, sabemos de antemano, conduce al fracaso.

Asimismo cabe apuntar que el cine mexicano de los noventa trató este tema a través de una sola realización, por cumplir quizá con una función de evasión de la realidad, pues se realiza en 1991, uno de los años más golpeados por la crisis en el Salinato, en donde el cine cumplió con su función de hacer vivir al espectador fantasías y sueños con una serie de implicaciones psicológicas, de evasión, de catarsis, de socialización y aculturación.

Después encontramos la temática denominada *Cine dentro del cine*, un tema que florece en el ámbito mundial y que en México también cobró auge, en ella, la realidad de la ficción se impone a la realidad misma gracias a las armas de la espectacularidad y la magia del arte cinematográfico. Un acercamiento luminoso a presencias ocultas.

Se puede decir de esta temática que la imagen real es la del recuerdo, pues en este rubro, el cine se convierte en metáfora de sí mismo. Cine del cine, veladora en el altar o ritual en donde las fracturas de la realidad son parte decisiva del propio discurso con reconstrucciones ambiguas,

originales, pues tratar de explicar lo inexplicable deja de ser aburrida tarea, ya que más bien el juego anima la motivación oscura de hablar del cine mismo, de anhelos, de pérdidas.

Así este juego se manifiesta cargado de ornamentación, de horror al vacío, pero también como la muestra de una austeridad sencilla y honesta, sin recargamientos. Porque todo esto pasa cuando el cine se filma a sí mismo. Asimismo esta temática se configura en un refugio ante la ausencia de parámetros establecidos, y se regresa a la tradición y al mito del cine dentro del cine, la recuperación de antecedentes filmicos viejos, pero capaces de ofrecer reglas estéticas manejables, pues el modelo del cine contemporáneo ya no es la literatura sino el *cómic* y esta evocación se da en los años noventa con el inicio del decenio que parecía abrir un abanico de posibilidades en todos los aspectos.

En la tercera temática *Viajes de búsqueda* queda demostrada la idea de que la mera acción de la búsqueda es más gratificante que el objetivo de la misma, pues divertidas veredas conducen a intrincados lugares de la imaginaria filmica. Viajar ¿para qué? es la pregunta que se trata de contestar en esta temática, en donde las posibles lecciones de geografía se convierten en sendas introspecciones de los personajes cuyas consecuencias varían del regocijo a la destrucción.

En este tema, el cine juega un importantísimo papel como caleidoscopio en un juego de imágenes en el que el paisaje va representando el estado de ánimo de estos viajeros esperanzados, cuyos itinerarios parecen no tener fin, ni razón válida o precisa. Asimismo, la extranjería es revelación y rebelión, por lo que conforme se avanza en terrenos ajenos se va cobrando conciencia de madurez, de alguna añeja tolerancia incomprensible a situaciones injustas, de nociones distintas de tiempo y lugar, con tímidos atisbos de nostalgia. Por ello, el mayor logro es la adaptabilidad camaleónica con el entorno.

Cabe señalar que esta es una de las temáticas que atraviesa los dos gobiernos que abarcan

esos años (1990-1997), como si la búsqueda fuera un juego perpetuo, permanente, una pesquisa incansable en la indagación de un no se sabe qué, en donde el medio de transporte no importa, pues la clave es no llegar.

De la cuarta temática *Prófugos, aventuras y marginación: facetas de la ciudad* podemos reflexionar en que el gratificante juego de “el escape” está presente en sus más variadas y emocionantes posibilidades que nos hacen preguntarnos una y otra vez ¿se conseguirá huir? ¿a qué extremos puede llegar un ser humano en su afán de fuga?. La ciudad tiene muchos rostros y cuando tiene como consecuencia la marginación, inmediatamente se piensa en la huida, se equiparan estratos sociales, educación y situación económica, sobreviviendo sólo la emoción vital de la fuga.

Sin embargo para estos prófugos no todo es tan negro, y el escape puede con frecuencia convertirse en un beneficio personal, pasajero. No podría ser de otro modo cuando es difícil distinguir la idea y peso de la “justicia” dentro y fuera de unas rejas. Puede tratarse de una prisión literal, de la prisión del destierro, o de ser prisioneros de una dinámica delictiva, a veces hasta ociosa. Por ello es coherente que haya de fondo una descomposición familiar, social o una crisis de pareja.

De aquí que el espectador encontrará similar que el rostro del perseguidor no tenga una fisonomía clara, como propiciando, más bien, las fantasmagorías y demonios de estos parias. Asimismo en esta ficción, el tema de los prófugos, aventuras y marginación está dado por la adopción de un modelo de relato basado en la ordenación de los sucesos, dirigida casi exclusivamente a acorralar al espectador en problemáticas de la ciudad.

Cabe destacar que este es otro de los temas que abordan ambos periodos presidenciales, y uno de los modelos que cobró más auge entre los cineastas, como queriendo mostrar una realidad

lacerante, dolorosa, una realidad cercana al configurarse el cine como un reflejo fiel de lo que acontece día con día.

De la quinta temática que hace su aparición, *De amores y añoranzas* podemos decir que el sentimiento amoroso, tan viejo como la misma pareja, despierta de muchas maneras en la sensibilidad de personas de todas las latitudes del orbe, ya que memorables escenas de parejas en goce o en desdicha alimentan nuestras referencias filmicas. Imposible no suspirar por determinados rostros proyectados incesantemente en la memoria o evitar emocionarse con maravillosas escenas en donde el amor es el hilo conductor de destinos, vidas y sucesos.

En este tema encontramos pues la pérdida amorosa como la misma muerte. A veces sí y a veces sin tanta aflicción, o la ganancia amorosa como logro decisivo en sí mismo, prolongándose en variada cantidad de aventuras. Asimismo y no obstante la arrebatada modernidad en que se vive, hay lugares para la nostalgia, para la exploración inusitada del paisaje ficticio, real, o del sorprendente cuerpo del ser amado. Así, en esta temática, bofetones más o bofetones menos, los suspiros siguen ventilando enrarecidos tiempos de agitación, de desolación, de marginación, de desconfianza, de inseguridad, de desilusión.

Por otro lado, la tendencia al preciosismo, a la imaginación fotográfica perfecta, el montaje digno de un comercial de televisión, son consecuencia directa de la ausencia de parámetros estéticos en la que se debate el cine hoy y por la cual se privilegia el aspecto formal sobre cualquier otro, y en este sentido el tema *De amores y añoranzas* encaja perfectamente en el sentido estético de evocar tiempos idos, hermosos, ideales, filmados desde una preocupación realista como si de no-ficciones se tratara. Aquí también cabe apuntar que este modelo fue prolífico dentro de las óperas primas, pero sólo se circunscribe al periodo del Salinato.

Finalmente la temática *Lo cotidiano y su cotidianeidad* vincula cintas en donde se da una

muestra del resquebrajamiento de la cotidianeidad en sus más variadas y divertidas consecuencias presentándonos hechos y personajes tan cercanos a nosotros como la vida misma. En este tema, la inmovilidad hacia el exterior es una de sus constantes, pues todos los movimientos, sutiles o álgidos, se dan en el interior de los seres que habitan realidades diversas, sin tener la posibilidad de afectar o cambiar el curso de los acontecimientos, por lo que a veces en la ciudad y a veces en el campo, somos capaces de identificar situaciones que nos son cercanas, sea porque han sido vividas o porque se conocen de referencia real, o mejor aún, cinematográfica. Cotidianeidad que no deja de tener su encanto al mostrarnos su misma condición de inestabilidad; cómo y por qué sé trastabilla y cuáles son las posibilidades de volver a su dinámica de rutina.

Asimismo, dentro de esta temática sobresale de una manera inconsciente el trabajo de mujeres cineastas, quienes ofrecen una visión genuina de las alegrías y tristezas de las vinculaciones familiares, pues de generación en generación los problemas unen y separan líneas fraternas, ya que no todos los hijos tienen la capacidad afectiva de Norman Bates de *Psicosis*, ni todos los padres prodigan las cariñosas bofetadas como papá Fernando Soler en *La oveja negra*.

En las óperas primas de mujeres cineastas los vericuetos generacionales han dejado de mostrar la bondad de la enseñanza paterna como redentora de todo posible mal que conlleve a la fatídica rebeldía de los retoños, y por el contrario, los nuevos tiempos y el nuevo cine muestran a los hijos como los sujetos más propicios del desfasamiento de épocas, a la deriva en el advenimiento del próximo milenio, entre el desastre ecológico y el derrumbamiento de las utopías paternas. Así, los filmes incluidos en este ciclo dan fe de que el feto galáctico de *2001, odisea del espacio*, ha comenzado a tirar patadas de angustia.

Por ello quizá *Lo cotidiano y su cotidianeidad* sea el tema más exitoso del cine nacional contemporáneo y a lo mejor tal preferencia sea antes un dato sociológico que estético o temático

en el interés del espectador por las cintas que comparten el entorno inmediato.

Una reflexión final precisa ser establecida, pues con estos temas, a cien años, con todo y crisis, el cine mexicano es capaz de crear realidades apasionantes, esto es lo que se puede deducir de todas estas obras que son una emotiva evocación sobre el descubrimiento de la cámara como testigo del deterioro social y emocional de un país, y al mismo tiempo su memoria filmica, individual y colectiva que marca una transición entre lo mediocre y una permanente búsqueda de una realidad inventada con imágenes, casi inexistente si se quiere, pero las obras están ahí.

Por ello es que los temas del cine mexicano en los años noventa son la búsqueda de un futuro para el cine nacional, el cual se lanza a una batida por el impulso necesario para crear y afianzar una industria cinematográfica en una época en la que el país sufre los graves embates de la crisis en todos sus aspectos: económico, social, político, cultural e incluso ideológico y existencial, pero que al mismo tiempo encuentra esquemas en el cine mismo a través de modelos cinematográficos que emergieron en iguales situaciones y combatiendo las mismas problemáticas.

Es así como el cine mexicano de los años noventa indaga una senda a seguir dentro de la industria filmica, con la que se pueda al fin conformar un movimiento cinematográfico que sienta las bases para reflejar en el cine el sentir, las expresiones nacionales en boca del pueblo, así como la exploración de un público que se reconozca de inmediato como integrante activo de la nación. Por ello, podemos afirmar sin lugar a dudas que el cine mexicano de fin de siglo es un cine insólito, experimento filmico que se acerca a la materia prima de los sueños: onirismo palpable convertido en imágenes, pero que también ha conseguido abrir válvulas de escape para un cine idealista, pero totalmente antirromántico. Un cine nuevo, de búsqueda y permanente vocación experimental; imágenes anticonvencionales tanto en su temática como en sus propuestas visuales,

que consiguen perturbar e incluso emocionar, pues la historia del cine mexicano ha sido eso, una historia de adoración y veneración dilatada, fatigosa y apasionante. México amó y ama al cine porque ahí está la nación metamorfoseada en embeleso, hechicería, magia, la materia eterna y atemporal del cine mismo.

TERCERA PARTE
APÉNDICES

ANEXO I

LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA ACTUAL

**CUADRO 1. PELÍCULAS MEXICANAS DE LARGOMETRAJE
PRODUCIDAS EN EL DECENIO DE LOS OCHENTA**

<i>Año</i>	<i>Estado</i>	<i>Iniciativa Privada</i>	<i>Independientes</i>	<i>Total</i>
1980	4	89	6	99
1981	7	73	6	86
1982	9	63	10	82
1983	10	80	2	92
1984	9	58	7	74
1985	5	73	11	89
1986	4	70	2	76
1987	4	70	4	78
1988	3	97	2	102
1989	6	94	0	100

Fuente: Datos de Peliculas Nacionales, RTC, CANACINE, STIC y STPC.

**CUADRO 2. PELÍCULAS MEXICANAS DE LARGOMETRAJE
PRODUCIDAS EN EL DECENIO DE LOS NOVENTA**

<i>Tipo de Compañía</i>	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997
<i>Productora</i>								
Estado	6	3	0	2	1	0	1	0
Estado/I.P.	2	8	11	6	3	2	0	3
Estado/Prod. Ext.	1	0	0	3	2	1	4	2
Estado/sindicatos	0	4	0	0	0	0	0	0
Estado/I.P./Prod.Ext.	0	0	0	0	0	0	0	2
Iniciativa Privada (I.P.)	89	16	32	39	37	10	9	5
I.P./Prod. Ext.	0	1	2	1	1	0	2	1
Sociedad Cooperativa	0	0	0	2	2	1	0	0
Total	98	32	45	53	46	14	16	13

Fuente: Datos de IMCINE, CANACINE y Dirección General de Actividades Cinematográficas.

CUADRO 3. PELÍCULAS MEXICANAS ESTRENADAS EN LOS CINES DEL DISTRITO FEDERAL¹ POR COMPAÑÍAS DISTRIBUIDORAS² (1984-1991)

Compañía	1984	1985	1986	1987	1988	1989	1990	1991
Películas Nac.	44	44	61	71	63	72	66	53
Videocine	7	8	7	5	7	5	5	13
Continental/IMCINE	2	4	7	13	1	1	2	11
Artecinema	0	1	4	1	0	0	0	3
UNAM	0	0	1	0	0	0	0	0
Zafra	0	0	1	0	0	0	0	0
Dist. Corsa	0	0	0	1	1	0	0	0
Piscis	0	0	0	1	0	0	0	0
Mercury Films	0	0	0	0	0	0	0	5
Otras	2	1	0	1	3	3	1	9
Total mexicanas	55	58	81	93	75	81	74	94
Total estrenadas	293	293	350	360	338	312	342	323

Fuente: Información de Películas Nacionales y Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica.

¹ Sólo se consideran los estrenos comerciales, es decir aquellas cintas que se exhibieron por siete días en uno o varios cines. No se incluyen las películas que se exhibieron 1 o 2 días en alguna muestra o reseña.

² Estas compañías también distribuyen películas extranjeras, mismas que no están consideradas en este cuadro.

CUADRO 4. ESPECTADORES EN LA REPÚBLICA MEXICANA (1984-1989)

Año	1984	1985	1986	1987	1988	1989
No. de espectadores ¹	410.1	450.2	389.2	350.7	302.2	246.5
Público potencial ²	60.2	64.0	65.3	66.6	67.9	69.9
No. de veces que asiste al año un espectador	6.8	7.0	6.0	5.3	4.4	2.8

Fuente: Películas Nacionales e INEGI.

¹ Las cifras están en millones de personas.

² Se considera público potencial a las personas que cuentan entre 5 y 60 años de edad. Las cifras están en millones de personas.

CUADRO 5. RELACIÓN DEL PODER ADQUISITIVO, SALARIO MÍNIMO/
PRECIO DE ADMISIÓN EN LOS CINES DE LA REPÚBLICA MEXICANA¹

Año	1980	1981	1982	1983	1984	1985	1986	1987	1988	1989	1990
Precio boleto	20	24	33	56	90	140	265	548	1247	2243	2950
Salario mínimo	141	183	282	429	659	1023	1854	4225	7147	8063	10800
Boletos 1 día/sal	7	8	9	8	7	7	7	8	6	5	3.4

Fuente: Banco de México, Películas Nacionales y CANACINE.

¹ El precio del boleto se obtuvo mediante una muestra de 1200 cines. En algunos años el precio del boleto tuvo varios incrementos en el año. El precio anotado es el promedio (lo mismo sucedió con los salarios mínimos).

CUADRO 6. PELÍCULAS MEXICANAS ESTRENADAS EN LOS CINES DEL
DISTRITO FEDERAL POR COMPAÑÍA DISTRIBUIDORA¹ (1992-1996)

Compañía	1992	1993	1994	1995	1996	Promedio
Videocine	13	15	26	23	13	18
UIP	1	1	4	7	2	3
Continental/IMCINE	8	5	2	1	2	4
Artecinema	2	0	1	0	0	2
Dist. Corsa	6	0	0	0	0	1
Piscis	0	0	0	0	0	0
Mercury Films	-24	6	1	0	0	6
CMC	5	9	12	7	1	7
Otras	1	9	8	1	2	6
Total mexicanas	69	49	54	39	20	46
Total estrenadas	311	260	271	290	290	284

Fuente: Dirección de Cinematografía, Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica y Videocine.

¹ Sólo se consideran los estrenos comerciales, es decir aquellas cintas que se exhibieron por siete días en uno o varios cines. No se incluyen las películas que se exhibieron 1 o 2 días en alguna muestra o reseña.

**CUADRO 7. ESTRENOS EN LA CIUDAD DE MÉXICO POR
NACIONALIDAD
(1993-1997)**

<i>País</i>	1997	1996	1995	1994	1993	<i>Promedio</i>
México	16	20	39	54	49	36
E.U.	219	194	167	158	165	181
Italia	14	28	34	18	12	21
Inglaterra	6	7	4	4	5	6
España	4	6	5	6	7	6
Alemania	1	1	2	0	3	1
Canadá	0	1	1	2	2	1
Hong Kong	0	2	2	2	2	2
Venezuela	0	0	0	1	0	0
India	0	0	1	0	2	1
URSS	1	0	1	0	0	0
Australia	1	2	1	0	2	1
Japón	0	0	0	1	1	0
Francia	10	11	12	7	4	9
Brasil	0	0	0	1	1	1
Indefinida	0	0	0	0	2	0
Suecia	0	0	1	1	0	0
Holanda	0	0	0	1	2	0
Otras	6	4	1	2	2	3
Argentina	2	0	1	0	0	1
Coproduc.	40	14	17	13	0	17
Total	320	290	290	271	260	286

Fuente: CANACINE.

CUADRO 8. PELÍCULAS ESTRENADAS EN LOS CINES DE LA CIUDAD DE MÉXICO POR COMPAÑÍAS DISTRIBUIDORAS

Compañía	1997	1996	1995	1994	1993	1992	Promedio
UIP	41	68	61	49	51	40	52
Columbia	51	50	42	44	40	30	43
Videocine	46	39	48	51	38	37	43
Fox	24	11	16	16	27	25	20
Mercury Films	0	0	2	12	19	38	12
Películas América	0	0	0	0	11	2	2
Prod. Carlos Amador	0	1	9	7	10	18	7
Corp. Mex. de Cine	1	2	6	14	9	5	6
IMCINE	6	2	5	2	9	26	8
Cine del Mundo	5	10	4	2	8	9	6
Leaders Films	1	0	0	3	6	11	3
Cinematográfica Pozas	1	2	3	2	5	9	4
Cinematográfica Vicarsa	0	0	4	11	5	0	3
Hits Movie Video	0	3	6	4	3	3	3
Películas ATM	0	0	0	10	3	0	2
Películas Oropeza	3	2	0	5	1	0	2
Telefilms	0	0	0	0	0	2	0
Artecinema	3	0	2	5	1	27	7
Películas Corsa	0	0	0	0	0	6	1
Imperio Filmico	0	0	0	0	0	1	0
Indefilms	0	0	0	0	0	2	0
COTSA/Ecocinemas	56	45	0	ND	ND	ND	17
Piscis	0	3	0	ND	ND	ND	0
Cine Alternativo	2	7	0	ND	ND	ND	1
Cinematográfica Irvsa	0	1	0	ND	ND	ND	0
Cinemat. Latina	1	3	0	ND	ND	ND	1
Cinemat. Veracruz	0	3	0	ND	ND	ND	1
Cinemex	0	1	0	ND	ND	ND	0
Europa Films	2	5	0	ND	ND	ND	1
Goukine	0	1	0	ND	ND	ND	0
Películas Roma	11	13	0	ND	ND	ND	4
Películas Scorpio	7	3	0	ND	ND	ND	2
UNAM	9	8	0	ND	ND	ND	2
Celluloid Larvae	2	1	0	ND	ND	ND	0
Cosmopolitas	0	1	0	ND	ND	ND	0
MDC Films	13	2	0	ND	ND	ND	2
Producciones Alsa	0	1	0	ND	ND	ND	0
Tercer Milenio	0	1	0	ND	ND	ND	0
Quimera Films	20	0	0	ND	ND	ND	3
Otras	15	1	82	34	10	10	25
Total	320	290	290	271	260	311	290

Fuente: Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica.

**CUADRO 9. ESPECTADORES EN LA REPUBLICA MEXICANA
(1992-1997)**

Año	1992	1993	1994	1995	1996	1997
No. de espectadores ¹	134	103	82	73	72.3	87

Fuente: Películas Nacionales, INEGI y CANACINE.

¹Las cifras indicadas están en millones de personas.

**CUADRO 10. SALAS CINEMATOGRAFICAS EN LA REPUBLICA
MEXICANA (1993-1997)**

Características del Capital	1993	1994	1995	1996	1997
Estado	14	15	15	15	15
Iniciativa Privada	1,401	1,419	1,480	1,624	1,835
Total	1,415	1,434	1,495	1,639	1,850

Fuente: CANACINE.

**CUADRO 11. NÚMERO DE ESPECTADORES EN LOS CINES DEL
DISTRITO FEDERAL Y ÁREA METROPOLITANA
(1993-1997)**

Año	No. de salas	No. de espectadores	No. de espectadores de cine extranjero	Total
1992	262	8,168,571	29,550.137	37,718.708
1993	267	4,347,458	26,743.067	31,090,616
1994	313	2,365,109	27,697.111	30,062.220
1995	366	2,156,752	26,043.298	28,200.050
1996	380	1,251,504	32,972.534	34,223.897
1997	402	975,573	39,996.771	40,972.34

Fuente: INEGI y "taquillómetros" de la CANACINE.

ANEXO II

DEBUT DE DIRECTORES CINEMATOGRAFICOS EN IMCINE

(LARGOMETRAJE)

1990 - 1997

DEBUT DE DIRECTORES 1990 - 1997

1990

Novaro María (1990).

Mora Cattlet Juan (1990).

De la Riva Juan Antonio (1990).

Echevarría Nicolás (1990).

García Agraz Carlos (1990).

Cuarón Alfonso (1990).

Carrera Luis Carlos (1990).

Buil José (1990).

Sistach Marisa (1990).

1991

Athié Francisco (1991).

Del Toro Guillermo (1991).

Medina Ernesto (1991).

1992

Lara Gerardo (1992).

López-Sánchez Eva (1992).

Rimoch Ernesto (1992).

Rodríguez Hugo (1992).

Schyfter Guita (1992).

1 9 9 3

Ortíz Ignacio (1993).

Sneider Roberto (1993).

Sariñana Fernando (1993).

De Llaca Juan Carlos (1993).

Saca Víctor (1993).

Violante Alicia (1993).

1 9 9 4

Neumaier Erwin (1994).

Muñoz Sergio (1994).

1 9 9 5

Bolado Carlos (1995).

1 9 9 7

Villaseñor Juan Pablo (1997).

ANEXO III

DIRECTORES CINEMATOGRAFICOS DEBUTANTES (1990-1997)

Años de producción filmica (súper 8, cortometraje, mediometrage, video, documental)

AÑOS DE PRODUCCIÓN FÍLMICA

Athié Francisco (1985, 1987, 1991).

Bolado Carlos (1985, 1986, 1987, 1988, 1994, 1995).

Buil José (1977, 1978, 1979, 1981, 1990).

Carrera Luis Carlos (1984, 1988, 1989, 1990).

Cuarón Alfonso (1983, 1990).

De la Riva Juan Antonio (1979, 1984, 1985, 1990).

De Llaca Juan Carlos (1980, 1982, 1983, 1984, 1985, 1986, 1988, 1989, 1990, 1992, 1993).

Del Toro Guillermo (1985, 1987, 1989, 1990, 1991).

Echevarría Nicolás (1973, 1975, 1978, 1979, 1979, 1980-81, 1987, 1988, 1990).

García Agraz Carlos (1982, 1987, 1987, 1988, 1990).

Lara Gerardo (1982, 1983, 1984, 1987, 1990, 1992).

López-Sánchez Eva (1988, 1989, 1990, 1991, 1992).

Marcovich Carlos (1991, 1997).

Medina Ernesto (1984, 1990, 1991).

Mora Cattlet Juan (1967, 1970, 1971, 1972, 1974, 1975, 1976, 1983, 1984, 1986, 1987, 1990).

Muñoz Sergio (1985, 1988, 1991, 1993, 1994).

Neumaier Erwin (1989, 1994).

Novaro María (1982, 1983, 1984, 1985, 1988, 1990).

Ortíz Ignacio (1989, 1990, 1991, 1993).

Rimoch Ernesto (1976, 1977, 1981, 1987, 1989, 1992).

Rodríguez Hugo (1991, 1992).

Saca Victor (1979, 1980, 1981, 1983, 1984, 1993).

Sariñana Fernando (1987, 1990, 1993).

Schyfter Guita (1983, 1984, 1985, 1990, 1991, 1992).

Sistach Marisa (1981, 1984, 1990).

Sneider Roberto (1984, 1985, 1993).

Springall Alejandro (1997).

Villaseñor Juan Pablo (1987, 1997).

Violante Alicia (1993).

ANEXO IV

BIOFILMOGRAFÍA DE LOS DIRECTORES DEBUTANTES EN IMCINE 1990-1997

(Súper 8, cortometraje, mediometrage, video, documental, ópera prima)

BIOFILMOGRAFÍA DE DIRECTORES DEBUTANTES

❖ Athié Francisco.

Trazos en blanco (1985).

El cantante que quería ser como Janis Joplin (1987).

Lolo (1991).

❖ Bolado Carlos.

Laura (1985).

Acariciándome frente al espejo (1986).

Sentido contrario (1987).

Gilkobi (1988).

Ritos (1994).

Bajo California. El límite del tiempo (1995).

❖ Buil José.

Mis amigos desempleados (1977).

Apuntes para otras cosas (1978).

Endre en la ciudad (1979).

Adiós, adiós idolo mio (1981).

La leyenda de una máscara (1990).

❖ Carrera Luis Carlos.

El hijo pródigo (1984).

Amada (1988).

Un muy cortometraje (1988).

Mala yerba nunca muere (1988).

La paloma azul (1989).

Música para dos (1990).

Los mejores deseos (1992).

Un vestidito blanco como la leche nido (1989).

La mujer de Benjamin (1990).

❖ Cuarón Alfonso.

Cuarteto para el final del tiempo (1983).
Sólo con tu pareja (1990).

❖ De la Riva Juan Antonio.

Polvo vencedor del sol (1979).
Obdulia (1985).
Vidas errantes (1984).
Pueblo de madera (1990).

❖ De Llaca Juan Carlos.

Transparencias (1980).
A distancia (1982).
El visitante (1983).
Desde el cristal con que se mira (1984).
Suspiros II (1985).
Debutantes (1986).
Padre nuestro (1988).
El sol de Monterrey (1989).
Canastas en serie (1989).
Tres milenios (1990).
Monte Albán I muerte (1992).
Me voy a escapar (1992).
En el aire (1993).

❖ Del Toro Guillermo.

Doña Lupe (1985).
Geometría (1987).
Con todo para llevar (1989).
Caminos de ayer (1990).
Invasión (1990).
La invención de Cronos (1991).

❖ Echevarría Nicolás.

Judea, Semana Santa entre los Coras (1973).

Hikure Tame: la peregrinación del peyote entre los Huicholes (1975).
Flor y canto (1978).
María Sabina, mujer espíritu (1979).
Teshuinada, Semana Santa Tarahumara (1979).
Poetas campesinos (1980).
Niño Fidencio Taumaturgo de Espinazo (1980-81).
Las trampas de la fe (1987).
De la calle (1988).
De película (1988).
Los enemigos (1988).
Cabeza de Vaca (1990).

❖ García Agraz Carlos.

Bondarchuk en México (1982).
Fuego nuevo (1987).
Barrio de la cruz (1987).
Como cuates (1987).
Algunas nubes (1988).
Un espejo de dos lunas (1990).
Mi querido Tom Mix (1990).

❖ Lara Gerardo.

Paco Chera o el "Chuby" de Benito (1982).
El Sheik del Calvario (1983).
Diamante (1984).
Lili (1987).
Round de sombra (1990).
Un año perdido (1992).

❖ López-Sánchez Eva.

No se asombre sargento (1988).
La venganza (1989).
Yapo Galeana (1990).
Recuerdo de domingo (1990).
Objetos perdidos (1991).
Dama de noche (1992).

❖ Marcovich Carlos.

Blues (1991).
Boleto Julian Marley (1991).
¿Quién diablos es Juliette? (1997).

❖ Medina Ernesto.

Punto de vista (1984).
Dance (1990).
Gertrudis (1991).

❖ Mora Cattlet Juan.

Las sillas (1967).
El buzón (1970).
Tortas de crema (1970).
La muñeca (1971).
Las visitas (1972).
Otoño (1974).
El niño, la familia y la comunidad (1975).
The work of Elizabeth Catlett (1976).
Manuel Álvarez Bravo, fotógrafo (1983).
Recuerdos de Juan O'Gorman (1983).
Federico Gamboa (1984).
Martha Luna (1984).
Alejandro Luna (1984).
Roberto Cortázar (1984).
Los que hacen el canto (1984).
Antonio Zepeda (1984).
Un poema industrial, Diego Rivera (1986).
DCA Summer youth Festival (1987).
El hombre es su casa, su piedra (1987).
Retorno a Aztlán (1990).

❖ Muñoz Sergio.

Tatay (1985).
La pesca en México (1988).
La última luna (1991).
Paquime, la ciudad del desierto (1993).
Luces de la noche (1994).

❖ Neumaier Erwin.

Amor conservador (1989).
Un hilito de sangre (1994).

❖ Novaro María.

7 A.M. (1982).
Querida Carmen (1983).
Una isla rodeada de agua (1984).
Pervertida (1985).
Azul celeste (1988).
Lola (1990).

❖ Ortíz Ignacio.

La nueva tierra (1989).
Luna tierna (1990).
...Y viviremos felices (1990).
Yucunama (1991).
La orilla de la tierra (1993).

❖ Rimoch Ernesto.

Muerte súbita (1976).
Boceto (1977).
Mask (1981).
Un hombre como Julio (1987).
México los tres sismos (1989).
La línea (1992).

❖ Rodríguez Hugo.

Amor y venganza (1991).
Sonata de luna (1992).
En medio de la nada (1992).

❖ Saca Víctor.

Soy la morsa (1979).
Un día en el parque (1980).
Arte y cultura (1981).

Laudate pueri (1983).
Servicio a la carta (1984).
En el paraíso no existe el dolor (1993).

❖ Sariñana Fernando.

Roxane (1987).
Big city (1990).
Hasta morir (1993).

❖ Schyfter Guita.

Rufino Tamayo (1983).
Vicente Rojo (1983).
Luis Cardoza y Aragón (1984).
Cavernario Galindo (luchador rudo) (1984).
Héctor Mendoza (1984).
Descentralización (1985).
Desarrollo regional (1985).
Lago Texcoco (1985).
Xochimilco, historia de un paisaje (1990).
La fiesta y la sombra. Retrato de David Silveti (1991).
Tamayo a los 91 años (1991).
Novia que te vea (1992).

❖ Sistach Marisa.

Y si platicamos de agosto (1981).
Conozco a las tres (1984).
Los pasos de Ana (1990).

❖ Sneider Roberto.

Teiclata (1984).
Tejedores de tierra blanca (1985).
Dos crímenes (1993).

❖ Springall Alejandro.

Santitos (1997).

❖ Villaseñor Juan Pablo.

Y yo que la quiero tanto (1987).

Por si no te vuelvo a ver (1997).

❖ Violante Alicia.

En cualquier parte fuera del mundo (1993).

ÓPERAS PRIMAS Y PRODUCCIÓN

1990

Lola (1990).

Retorno a Aztlán (1990).

Pueblo de madera (1990).

Cabeza de Vaca (1990).

Mi querido Tom Mix (1990).

Sólo con tu pareja (1990).

La mujer de Benjamín (1990).

La leyenda de una máscara (1990).

Los pasos de Ana (1990).

1991

Lolo (1991).

La invención de Cronos (1991).

Gertrudis (1991).

1992

Un año perdido (1992).

Dama de noche (1992).

La línea (1992).

En medio de la nada (1992).

Novia que te vea (1992).

1993

La orilla de la tierra (1993).

Dos crímenes (1993).

Hasta morir (1993).

En el aire (1993).

En el paraíso no existe el dolor (1993).

En cualquier parte fuera del mundo (1993).

1994

Un hilito de sangre (1994).

Luces de la noche (1994).

1995

Bajo California. El límite del tiempo (1995).

1997

Por si no te vuelvo a ver (1997).

Santitos. (1997).

¿Quién diablos es Juliette? (1997).

ÓPERAS PRIMAS Y REALIZADORES

1990

María Novaro. *Lola* (1990).

Juan Mora Catlett. *Retorno a Aztlán* (1990).

Juan Antonio de la Riva. *Pueblo de madera* (1990).

Nicolás Echevarría. *Cabeza de Vaca* (1990).

Carlos García Agraz. *Mi querido Tom Mix* (1990).

Alfonso Cuarón. *Sólo con tu pareja* (1990).

Luis Carlos Carrera. *La mujer de Benjamín* (1990).

José Buil. *La leyenda de una máscara* (1990).

Marisa Sistach. *Los pasos de Ana* (1990).

1991

Francisco Athié. *Lolo* (1991).

Guillermo del Toro. *La invención de Cronos* (1991).

Ernesto Medina. *Gertrudis* (1991).

1992

Gerardo Lara. *Un año perdido* (1992).

Eva López Sánchez. *Dama de noche* (1992).

Ernesto Rimoch. *La línea* (1992).

Hugo Rodríguez. *En medio de la nada* (1992).

Guita Schyfter. *Novia que te vea* (1992).

1993

Ignacio Ortiz. *La orilla de la tierra* (1993).

Roberto Sneider. *Dos crímenes* (1993).

Fernando Sariñana. *Hasta morir* (1993).

Juan Carlos de Llaca. *En el aire* (1993).

Víctor Saca. *En el paraíso no existe el dolor* (1993).

Alicia Violante. *En cualquier parte fuera del mundo* (1993).

1994

Erwin Newmayer. *Un hilito de sangre* (1994).

Sergio Muñoz. *Luces de la noche* (1994).

1995

Carlos Bolado. *Bajo California. El límite del tiempo* (1995).

1997

Juan Pablo Villaseñor. *Por si no te vuelvo a ver* (1997).

Alejandro Springall. *Santitos* (1997).

Carlos Marcovich. *¿Quién diablos es Juliette?* (1997).

ORDEN ALFABÉTICO

Bajo California. El límite del tiempo (1995).

Cabeza de Vaca (1990).

Dama de noche (1992).

Dos crímenes (1993).

En cualquier parte fuera del mundo (1993).

En el aire (1993).

En el paraíso no existe el dolor (1993).

En medio de la nada (1992).

Gertrudis (1991).

Hasta morir (1993).

La invención de Cronos (1991).

La leyenda de una máscara (1990).

La línea (1992).

La mujer de Benjamín (1990).

La orilla de la tierra (1993).

Lola (1990).

Lolo (1991).

Los pasos de Ana (1990).

Luces de la noche (1994).

Mi querido Tom Mix (1990).

Novia que te vea (1992).
Por si no te vuelvo a ver (1997).
Pueblo de madera (1990).
¿Quién diablos es Juliette? (1997).
Retorno a Aztlán (1990).
Santitos (1997).
Sólo con tu pareja (1990).
Un año perdido (1992).
Un hilito de sangre (1994).

**ANEXO IX. ÓPERAS PRIMAS DE LARGOMETRAJE EN IMCINE
1990-1997**

(Ficha técnica y sinopsis argumental)

ÓPERAS PRIMAS

(Ficha técnica y Sinopsis argumental)

1990

❖ *Sólo con tu pareja* (1990).

Producción: Instituto Mexicano de Cinematografía, Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica y Sólo Películas S.A.; producción: Rosalía Salazar y Alfonso Cuarón; productor ejecutivo: Rosalía Salazar; supervisor de producción: Miguel Necochea; productor asociado: Ignacio Durán Loera.

Dirección: ALFONSO CUARÓN; asistentes: René Villarreal y Enrique Arroyo.

Argumento: Carlos Cuarón.

Fotografía: Emmanuel Lubezki.

Música: Carlos Warman; canciones: "Sin un amor", "Por un amor", "Despierta" y Sinfonías de Wolfgang Amadeus Mozart.

Sonido: José Antonio García.

Arte: Brigitte Broch.

Vestuario: María Estela Fernández.

Edición: Alfonso Cuarón y Luis Patlán.

Intérpretes: Daniel Giménez Cacho (Tomás Tomás), Claudia Ramírez (Clarissa Negrete), Luis de Icaza (doctor Mateo Mateos), Astrid Hadad (Teresa), Dobrina Luibomirova (Silvia Silva), Ricardo Dalmaci (Carlos), Claudia Fernández (Lucía), Luz María Jerez (Paola), Toshiro Alberto Hisaki (Takeshi), Carlos Nakasone (Koyi), Isabel Benet (Gloria), actuación especial: Arturo Ríos.

Duración: 94 minutos.

Formato: 35 mm., color.

SINOPSIS DEL ARGUMENTO Tomas Tomas tiene un problema: ama a todas las mujeres y todas las mujeres aman a Tomas Tomas. En una cornisa a cuatro pisos de altura experimenta un nuevo problema: se enamora por primera vez. Y los problemas no acaban. Vive en los tiempos

del DC-10, los hornos de microondas y el SIDA. Este don Juan contemporáneo tiene un último problema: se niega a usar condón.

❖ *La mujer de Benjamín* (1990).

Producción: Centro de Capacitación Cinematográfica, Instituto Mexicano de Cinematografía, Estudios Churubusco-Azteca; productor: Jorge Ramírez Suárez; productor ejecutivo: Gustavo Montiel.

Dirección: LUIS CARLOS CARRERA; asistente: Javier Fox Patrón.

Argumento: Luis Carlos Carrera e Ignacio Ortiz.

Fotografía: Xavier Pérez Grobet.

Música: José Amuzurrutia y Alejandro Giacoman; canciones: "Tosca", de Puccini, "Dile a tus ojos", de Guty Cárdenas, "Casi dentro de mi" de Zuannetti Rodríguez.

Sonido: Fernando Cámara.

Arte: Gloria Carrasco.

Escenografía y vestuario: Gloria Carrasco.

Edición: Sigfrido Barjau y Oscar Figueroa.

Intérpretes: Eduardo López Rojas (Benjamín), Malena Doria (Micaela), Arcelia Ramírez (Natividad), Eduardo Palomo (Leandro), Ana Bertha Espin (Cristina), Juan Carlos Colombo (Paulino), Farnesio de Bernal (Román), Rubén Márquez (Galdino), Enrique Gardiel (Eustacio), Luis Ignacio Franco (Nemesio).

Duración: 90 minutos.

Formato: 35 mm., color.

SINOPSIS DEL ARGUMENTO. A sus diecisiete años, Natividad se aburre en su casa y en su pueblo. Dividida entre la tensa relación que lleva con su madre y el jugueteo amoroso que inicia con Leandro, sueña con recorrer el mundo. Benjamín, un gordo cincuentón que vive bajo la tutela de su hermana Micaela y que es considerado como un tonto en el pueblo, se enamora de Natividad. Un día, azuzado por sus amigos, decide robársela. Benjamín encierra a Natividad en su casa con la esperanza de seducirla. La muchacha se habitúa a la situación, jugando hábilmente con el poder que le confiere la devoción de Benjamín y las condiciones de Micaela. Poco a poco Natividad comienza a dominar las actividades de la casa y la tienda, propiedad de los hermanos. La intervención de Leandro en el triángulo desata un episodio violento que determina el destino de Natividad y la restauración de la deteriorada imagen de Benjamín ante los ojos del pueblo.

❖ *La leyenda de una máscara* (1990).

Producción: Instituto Mexicano de Cinematografía, CONACINE.

Dirección: JOSE BUIL.

Argumento: Henner Hofmann.

Música: Oscar Reynoso.

Edición: Sigfrido García Case.

Intérpretes: Héctor Bonilla (el Angel enmascarado), Gina Moret (Lina), Damián Alcázar (Olmo Robles), María Rojo (primera esposa del Angel), Héctor Ortega (J. J. Luna), Pedro Armendáriz (jefe de Olmo).

Duración: 95 minutos.

Formato: 35 mm., color.

SINOPSIS DEL ARGUMENTO. Narrador: Romance, suspenso, este es un argumento barato, una historia sin reparo para chicos y grandes. La noche en que murió el ángel enmascarado, episodio 27, marzo del año en curso. Al morir El Angel Enmascarado (popular luchador y protagonista de locas aventuras en historietas y películas mexicanas), Olmo Robles, opaco reportero de una publicación deportiva, recibe la encomienda de averiguar cuál fue la verdadera personalidad del héroe, que siempre estuvo oculta tras la máscara. En su búsqueda impulsada por el alcohol, Robles recoge los testimonios de personajes clave en la vida del Angel (sus esposas, su argumentista y editor, el productor de sus películas) y descubre que el legendario enmascarado defendió con gran celo su doble identidad, aunque una oscura intriga, perpetrada por sus apasionados socios, ensombrece la verdad. Narrador: El ángel vivo o muerto, es acaso una perversión de J. Luna, no se pierdan el último episodio de esta electrizante serie. Nota: Todos los personajes y hechos son ficticios, cualquier parecido con la verdad es una mera coincidencia.

❖ *Los pasos de Ana* (1990).

Producción: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Mexicano de Cinematografía, Canario Rojo, Feeling, Tragaluz; producción: Coproducción nacional; producción ejecutiva: Eduardo Carrasco Zanini y Héctor Cervera.

Dirección: MARISA SISTACH.

Argumento: Marisa Sistach y José Buil.

Fotografía: Emmanuel Tacamba.

Dirección de arte: Germán Calderón.

Música: Alberto Delgado y Carlos Matute.

Vestuario: Valentina Leduc y Andrés Fonseca; maquillaje: Alejandro Guevara.

Sonido: Susana Garduño.

Edición: José Buil.

Intérpretes: Guadalupe Sánchez (Ana), Emilio Echevarría, Clementina Otero (Clementina), Roberto Cobo, Valdiri Durand, Andrés Fonseca, David Beuchot.

Formato: 35 mm., color.

SINOPSIS DEL ARGUMENTO. En compañía de sus dos hijos, Ana, una treintañera divorciada vive una agitada vida cotidiana. De su ilusión de convertirse en directora de cine, Ana ha

guardado la manía de filmar su vida con cámara de video y ha desarrollado un alternativo oficio como asistente de dirección. En la gran disyuntiva de decidir a quien amar, son tres los prospectos de pareja que se escalonan en su vida en el par de meses en que transcurre la historia. Y de todo esto quedará testimonio en la efusión de un diario íntimo en video.

❖ *Lola* (1990).

Producción: Instituto Mexicano de Cinematografía, Cooperativa José Revueltas, Macondo Cine-Video, CONACITE II y Televisión Española; producción: Jorge Sánchez; producción ejecutiva: Dulce Kuri.

Dirección: MARIA NOVARO.

Argumento: Beatriz Novaro y María Novaro.

Fotografía: Rodrigo García.

Música: Alberto Delgado y Octavio Cervantes.

Sonido: Carlos Aguilar.

Arte: Marisa Pecanins.

Edición: Sigfrido Barjau.

Intérpretes: Leticia Huijara (Lola), Alejandra Vargas (Ana), Martha Navarro, Roberto Sosa (Toño), Mauricio Rivera (Omar), Javier Zaragoza, Javier Torres, Cheli Godínez y Gerardo Martínez.

Duración: 90 minutos.

SINOPSIS DEL ARGUMENTO. Lola y su hija de cinco años, Ana, esperan a Omar en una noche navideña y solitaria. El no llega; también en esta ocasión anda de gira con su grupo de rock. La ruptura entre Lola y Omar es inminente aunque ellos quieran evadirla. Sin embargo, ocurre. La relación madre-hija se vuelve entonces más frágil; la dualidad amor-odio se intensifica. Lola esquivo la responsabilidad materna. Se llena de culpas e intenta asumirla, solo para quebrarse y esquivarla de nuevo. A solas con su niña Lola intenta cambiar, enamorarse, sustituir, olvidar, y no puede. El peso de la soledad la dobla y una noche decide dejar a Ana definitivamente, bajo la custodia de la abuela Chelo. Esta la recibe con la pregunta en los ojos. No se atreve a formularla porque sabe que la relación con su hija es también muy frágil. La Ciudad de México aparece como telón de fondo. Resquebrajada tras los sismos de 1985 se parece a sus habitantes: lastimados, vitales, duros y entrañables, rotos. Así son los amigos de Lola: el Duende, Dora, el Mudo. Vendedores callejeros que se adueñan de la banqueta y que son arrancados de ella por policías vestidos de civiles. Vuelven día con día a la embestida tratando de ganar su derecho a la calle. Con ellos, Lola emprende un viaje en el que aprenderá que no es tan débil como pensaba. Ante un paisaje de bañistas pobres y llenos de un amor que ni siquiera perciben, recibimos una breve y profunda lección sentimental. El peso del amor vence a la soledad y Lola regresa por su hija.

❖ *Retorno a Aztlán (Innecuepaliztli in Aztlan)* (1990).

Idioma: Nahuatl.

Producción: Instituto Mexicano de Cinematografía, Sociedad Cooperativa José Revueltas, Producciones Volcán, UNAM, FFCC, Juan Mora Catlett; productor: Jorge Prior.

Dirección: JUAN MORA CATLETT.

Argumento: Juan Mora Catlett.

Fotografía: Toni Kuhn.

Música: Antonio Zepeda.

Sonido: Ernesto Estrada.

Escenografía: Gabriel Pascal; maquillaje: Julián Piza.

Edición: Jorge Vargas.

Intérpretes: Rodrigo Puebla, Rafael Cortés, Socorro Avelar, Soledad Ruíz, Amado Zumaya, Marco Antonio Novelo, José Chávez, Martín Palomares.

Duración: 90 minutos.

Formato: 35 mm., color.

Locaciones: Estado de Hidalgo y Estado de México.

SINOPSIS DEL ARGUMENTO. Narrador: Hace muchos años México se encontraba dividido en señoríos, uno de ellos el mexica tenía predominio sobre los otros, su señor Moctecuzoma conquistó a los pueblos convirtiendo su reinado en un imperio. Cuenta la leyenda que el cielo se estancó y se apagó el sol cuatro veces, por ello los ancianos, los sabios y los grandes señores se reunieron frente a una hoguera, se preguntaban quién daría su cuerpo para que naciera un nuevo sol y los hombres no se extinguieran, cada uno de los presentes cuenta los leyenda de los soles, el primero, *sol de agua*, en él el cielo se cayó y lo arrasó todo, los hombres se convirtieron en peces, después el *sol de tigre*, la gente fue devorada por animales, después vino el *sol de viento* en donde los hombres se convirtieron en monos para sujetarse a los árboles, el último sol, es el *sol de fuego* en la que los hombres ardieron. Le piden a Moctecuzoma se eche al fuego para el nacimiento del quinto sol, éste no se atreve a hacerlo y Ollin, un hombre sucio y cansado que está agachado frente a los señores se acerca al fuego y se lanza a la hoguera, nació así el quinto sol, el *sol en movimiento*. 69 años antes de la conquista de los españoles presenta leyendas inmemoriales de un mundo que asalta la imaginación mediante las ruinas de las pirámides y magníficas obras de arte. Se narra pues el viaje mágico a Aztlán –lugar mítico de origen de los aztecas-, realizado por los emisarios del señor Motecuzoma y por un campesino humilde de nombre Ollin, con el objeto de acabar con una sequía terrible de cuatro años. Narrador: Ollin en la ceremonia con la máscara mortuoria de Moctecuzoma se para y va hacia el fuego, desnudo se lanza. Amanece un nuevo sol, el quinto sol, un *sol de movimiento* que terminará algún día en que los hombres perecerán con terremotos. Con eso basta. Te ixquich.

❖ *Pueblo de madera* (1990).

Producción: Instituto Mexicano de Cinematografía, Televisión Española, CONACITE II.

Dirección: JUAN ANTONIO DE LA RIVA.

Argumento: Juan Antonio de la Riva y Francisco Sánchez. Banco de guiones cinematográficos de la SOGEM.

Fotografía: Leoncio Villarias.

Música: Antonio Avitia, Grupo Tránsito.

Edición: Oscar Figueroa.

Intérpretes: Gabriela Roel (Marina), Alonso Echánove (Aurelio), Jahir de Rubín (José Luis), Angélica Aragón (tendera), Dolores Heredia (Irene), Clementina Rocha (Ana), Uriel Chávez (Martín), Ignacio Guadalupe (Nino), Lolo Navarro (doña Luz).

Duración: 98 minutos.

Formato: 35 mm., color.

SINOPSIS DEL ARGUMENTO. La acción transcurre en el pueblo maderero de San Miguel de Cruces, en la sierra norte de México. José Luis y Juan José terminan sus estudios en la escuela primaria del lugar. Durante sus últimas vacaciones, antes de separarse, a través de ellos se muestra la vida del pueblo: las duras jornadas de trabajo, la diversión en el viejo cine y los bailes, los jóvenes con sus sueños y desencantos, los amores y las querencias. Todo aquello que da vida a un pueblo tan pequeño que cabe en el corazón.

❖ *Cabeza de Vaca* (1990).

Producción: Producciones Iguana, Instituto Mexicano de Cinematografía, Televisión Española, Sociedad Estatal del Quinto Centenario, Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, Sociedad Estatal para la Ejecución de Programas del Quinto Centenario, American Playhouse, Grupo Alica, Cooperativa José Revueltas, Channel Four Television, Gobierno del Estado de Nayarit, Gobierno del Estado de Coahuila; productor: Rafael Cruz, Jorge Sánchez, Julio Solórzano Foppa; productor ejecutivo: Bertha Navarro.

Dirección: NICOLAS ECHEVARRIA.

Argumento: Guillermo Sheridan y Nicolás Echevarría, inspirado en la vida de Alvar Nuñez Cabeza de Vaca.

Fotografía: Guillermo Navarro.

Música: Mario Lavista.

Sonido: Carlos Aguilar.

Arte: José Luis Aguilar.

Edición: Rafael Castañedo.

Intérpretes: Juan Diego (Alvar Nuñez Cabeza de Vaca), Daniel Giménez Cacho (capitán español), Roberto Sosa (joven indígena), Carlos Castañón (Capitán Narváez), Gerardo Villarreal, Roberto Cobo, José Flores, Elí Machuca "Chupadera", Farnesio de Bernal, Josefina Echánove, Max Kerlow, Oscar Yoldi, Ramón Barragán.

Duración: 115 minutos.

Formato: 35 mm., color.

SINOPSIS DEL ARGUMENTO. Alvar Nuñez Cabeza de Vaca se embarca en 1528 a la Florida en la fatídica expedición bajo el mando de Pánfilo de Narváez con más de 500 hombres. El hambre, la enfermedad y la muerte merman la expedición que finalmente llega a la costa de Louisiana. Después de un ataque indígena, únicamente sobreviven un puñado de hombres. Alvar es capturado por los indígenas y termina como esclavo de un chamán; con el paso del tiempo él aprende las artes mágicas y curativas de su amo que le hace ganar su libertad. Inesperadamente Alvar encuentra a sus compañeros prisioneros de una tribu; consiguen escapar y continúan su viaje a través del norte de México, hasta Sonora. Los poderes curativos de Alvar ganan la admiración de los indios que lo siguen, mientras que sus compatriotas lo condenan. Después de ocho años se encuentra con un grupo de soldados al mando de Nuño de Guzmán, donde Alvar enfrenta la crueldad de la conquista.

❖ *Mi querido Tom Mix* (1990).

Producción: Instituto Mexicano de Cinematografía, Producciones Amaranta, Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, Gobierno del estado de Zacatecas; **producción:** Jorge Sánchez; **productor ejecutivo:** Laura Imperiale; **productores asociados:** Francisco Murguía y Miguel Necochea.

Dirección: CARLOS GARCIA AGRAZ.

Argumento: Consuelo Garrido, Taller de guiones Gabriel García Márquez.

Fotografía: Rodrigo García.

Música: Alberto Núñez Palacios.

Sonido: Nerio Barberis.

Arte: Tere Pecanins.

Edición: Tlacateotl Mata.

Intérpretes: Ana Ofelia Murguía (Joaquina), Federico Luppi (forastero), Manuel Ojeda (doctor Evaristo), Damián García Vázquez (Felipe), Mercedes Olea (Antonia), Jorge Fegan, Carlos Chávez, Eduardo Casab, Zan Zhi Guo, René Pereira, Angelina Peláez, Eduardo Palomo (Tom Mix).

Duración: 120 minutos.

Formato: 35 mm., color.

SINOPSIS DEL ARGUMENTO. En los años treinta en Ocotito, pueblo típico del norte de México vive Joaquina, mujer de sesenta años con su sobrino Evaristo, médico del pueblo y su esposa Antonia. Joaquina escapa constantemente de su casa para ver las películas del legendario personaje Tom Mix y aprovecha cualquier oportunidad para enviarle cartas donde le declara su admiración y le da consejos para llevar a buen término sus aventuras. Felipe, sobrino nieto de Joaquina llega a Ocotito a pasar sus vacaciones. Días después entre en el pueblo Pancho El Largo con su banda de asaltantes provocando terribles destrozos. Domingo fuereño sesentón, domador de caballos, trotamundos y vaquero, enfrenta y vence a los malechores. Finalmente, Joaquina y Domingo, después de vivir la más intensa aventura, se encontrarán para compartir lo que han

buscado toda su vida: un amor para siempre.

1991

❖ *Lolo* (1991).

Producción: Centro de Capacitación Cinematográfica A.C., Instituto Mexicano de Cinematografía y Estudios Churubusco-Azteca; producción: Gustavo Montiel; productor ejecutivo: Erwin Neumaier; productores asociados: Ignacio Durán Loera y Marco Julio Linares.

Dirección: FRANCISCO ATHIE; asistentes: Tlacateotl Mata y Rafael Cuervo.

Argumento: Francisco Athié; script: Alicia Carbajal.

Fotografía: Jorge Medina.

Música: Juan Cristóbal Pérez Grobet; canciones: "Luto bizarro" de Grupo Bandar Log, "Luna, lunita" de Trío Cantú y música de organillo: "Chapultepec" y "Cartas de amor".

Sonido: Antonio Diego.

Escenografía: Bernardino Morales; vestuario: Mónica Neumaier; maquillaje: Eduardo Gómez; ambientación: Marisa Pecanins.

Edición: Tlacateotl Mata .

Intérpretes: Roberto Sosa (Dolores, alias el Lolo), Lucha Villa (doña Rosario), Damián Alcázar (Marcelino), Alonso Echánove (el alambrista), Alicia Montoya (doña Luz), Teresa Mondragón (doña Martha), Artemisa Flores (Olimpia), Esperanza Mozo (Sonia), Leonardo Hernández (el Bobo), Lorena Caballero (Isis), Angeles Marín (Juliana), René Pereyra (reportero), Lolo Navarro (mamá de Bobo), Miguel Flores (supervisor), el grupo de teatro "La Banda".

Duración: 88 minutos.

Formato: 35 mm., color.

Locaciones: Delegaciones Cuauhtemoc, Tlalpan y Gustavo A. Madero, Fundidora Anahuac, Cocoder, Colonia Tepetongo.

SINOPSIS DEL ARGUMENTO. Dolores Chimal, conocido como el Lolo habita en un barrio de la periferia de la ciudad de México. Un día es asaltado al salir de la fábrica donde trabaja como obrero, y este episodio lo marcará de manera definitiva, hasta el punto de perder la noción del bien y el mal. En su afán por sobrevivir, se ve involucrado en una serie de eventos violentos que lo harán ser representante del sentimiento de culpa y vergüenza de una ciudad que los ha olvidado.

❖ *Cronos* (1991).

Producción: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Mexicano de Cinematografía, Universidad de Guadalajara, Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, Grupo del Toro, Guillermo Springall, Arturo Whaley, Servicios Filmicos AHC, Larson Jound Center; producción: Producciones Iguana en asociación con Ventana Films.

Dirección: GUILLERMO DEL TORO; asistente: Sebastián Silva.

Argumento: Guillermo del Toro.

Fotografía: Guillermo Navarro.

Música: Javier Allena; canciones: "Die schone millern" de Franz Schubert, "Caminemos" de Alfredo Gil y Heberto Martínez, "Prisionero del amor", de Luis Alcaraz y Ernesto Cortazar, "Pelancha", de Guillermo del Toro y "Eloísa" de Javier Alvarez.

Sonido: Fernando Carrera.

Arte: Brigitte Broch.

Escenografía: vestuario: Genoveva Petit Pierce; maquillaje: Necropia.

Edición: Raúl Dávalos y Paul O'Brian.

Intérpretes: Federico Luppi (Jesús Gris), Ron Perlman (Angel), Claudio Brook (De la Guardia), Margarita Isabel (Mercedes), Tamara Shanath (Aurora), Daniel Giménez Cacho (Tino), Mario Iván Martínez (alquimista), Farnesio de Bernal (Manuelito), Juan Carlos Colart (administrador de la funeraria), Jorge Martínez de Hoyos (narrador), Luis Rodríguez (comprador).

Duración: 95 minutos.

Formato: 35 mm., color.

SINOPSIS DEL ARGUMENTO. La invención de Cronos, es un objeto extraordinario. Fue construido en 1535 por un alquimista que buscaba un mecanismo con el cual conseguir la vida eterna. Su estuche es una filigrana grabada de 24 kilates y combina la forma de un huevo de Fabergé con la de un reloj de antaño. El interior alberga una compleja estructura de engranes, tubos capilares, el cristal más fino y un ser vivo, una especie de ácaro. El alquimista también creó un detallado manual para el uso de esta invención. En nuestros tiempos el manual llega a manos de un próspero comerciante europeo. La promesa de la inmortalidad lo obsesiona a tal grado que obtener la invención de Cronos se vuelve indispensable. En un viejo bazar de la ciudad de México se encuentra la ignorada maquinaria.

❖ *Gertrudis* (1991).

Producción: Instituto Mexicano de Cinematografía, CineMedina S.A., Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica; producción: Ofelia Medina; productor ejecutivo: Catalina Zepeda.

Dirección: ERNESTO MEDINA.

Argumento: Eduardo Casar y Ofelia Medina.

Fotografía: Tomomi Kamata.

Música: Leonardo Velázquez.

Sonido: Miguel Sandoval.

Arte: Eduardo Garduño.

Edición: John Lilly, Nelson Rodríguez.

Intérpretes: Ofelia Medina (Gertrudis Bocanegra Lazo de la Vega), Angélica Aragón (doña Pilar), Fernando Balzaretto (capitán Miguel Alzate), Eduardo Palomo (Esteban Díaz), Mónica Miguel (nana), César Evora (alférez, Pedro), Sergio Acosta.

Duración: 100 minutos.

Formato: 35 mm., color.

SINOPSIS DEL ARGUMENTO. Gertrudis Bocanegra Lazo de la Vega, criolla de la alta sociedad del estado de Michoacán recuerda su vida desde su celda en el pueblo de Pátzcuaro. Recuerda a su padre, rico comerciante, a su nana indígena purépecha, que le enseña su idioma y la injusticia que padecían los indios. Recuerda a Esteban Díaz, amigo de infancia quien le presenta al cura Miguel Hidalgo, descubriendo así que comparten ideas liberales. Gertrudis forma una familia con Pedro Advíncula, militar con quien tiene dos hijos. Al desatarse la guerra de Independencia, el padre y la hija de Gertrudis van a España, en tanto que Pedro y su hijo Manuel se integran a las fuerzas insurgentes. Al morir estos dos, Gertrudis decide unirse al ejército libertador y tiempo después es hecha prisionera por el capitán Miguel Alzate, quien a cambio de su libertad, propone a Gertrudis denuncie a los conspiradores, esta se niega y es fusilada el 10 de octubre de 1817.

1992

❖ *Un año perdido* (1992).

Producción: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Mexicano de Cinematografía, Cooperativa Conexión con el apoyo del licenciado Ignacio Pichardo Pagaza, gobernador del Estado de México, Universidad Autónoma del Estado de México, Producciones Rancho Grande; productor ejecutivo: Dulce Kuri.

Dirección: GERARDO LARA; asistentes: Alfonso Herrera.

Argumento: Gerardo Lara.

Fotografía: Luis Manuel Serrano.

Música: Alejandro Lora y el Tri; canciones: "Un año perdido", "Adicto al rock and roll", "Todo tiene una razón", "La gitana" y "Perdidos" de Alejandro Lora.

Sonido: Gabriela Espinoza.

Arte: Esvon Gamaliel, Cony Jaimes, Vicente González.

Vestuario: Xóchitl López; maquillaje: Regina Durrat y Sergio Espinoza.

Edición: Jorge Vargas Hernández.

Intérpretes: Vanesa Bauche (Matilde), Tiare Scanda (Yolanda), Marco Muñoz (José Antonio), Ada Carrasco (doña Emma), Javier Zaragoza (Ramón), Juan Carlos Lara (Roque), Antonio Zimbrón (don Cruz), Bruno Bichir (Pedro), Rocío Rodríguez, Miguel Rodate, Alicia del Lago, Edith Kleiman.

Duración: 102 minutos.

Formato: 35 mm., color.

SINOPSIS DEL ARGUMENTO. En el año de 1976, dos jóvenes provincianas se conocen en la ciudad de Toluca, cuando por diferentes circunstancias llegan a esa ciudad a estudiar preparatoria. Matilde, la joven pueblerina de Tejupilco, con ansias de convertirse en dentista y Yolanda de Mazatlán, que anhela ser cantante. Ambas enfrentan a la autoridad paterna que contradice sus respectivas ambiciones, ellas sienten que no quieren ser como las mujeres que las rodean, sin más perspectivas que la vida de hogar. Juntas viven la conversión de adolescentes en mujeres y comparten el despertar del sexo, el desafío a la autoridad, el conocimiento de la droga y la conciencia política. Un año convulsivo que significa para ellas un encuentro capital que transforma sus vidas.

❖ *Dama de noche* (1992).

Producción: Instituto Mexicano de Cinematografía, Centro de Capacitación Cinematográfica A.C., Estudios Churubusco-Azteca S.A., Institut de Formation et d'Enseignement pour les Metiers de L'Image et du Son; producción: Gustavo Montiel; productor ejecutivo: Germán Méndez y Hubert Barrero.

Dirección: EVA LOPEZ SANCHEZ.

Argumento: Eva López Sánchez, basado en la novela homónima de David Martín del Campo.

Fotografía: Rodrigo Prieto.

Música: José Elorza.

Sonido: Beatrice Pilorge.

Arte: Carlos Gutiérrez.

Edición: Hubert Barrero y Eva López Sánchez.

Intérpretes: Rafael Sánchez Navarro (Bruno), Cecilia Toussaint (Sofía), Miguel Córcega (Rolando Matute), Regina Orozco (Salomé), Abel Woolrich, Salvador Sánchez, Boris Peguero.

Duración: 100 minutos.

Formato: 35 mm., color.

SINOPSIS DEL ARGUMENTO. Ante la muerte accidental de Rolando Matute. Sofía la amante de éste, llama por teléfono a Bruno pidiéndole ayuda. Bruno, un escritor sin suerte que alguna vez fue su mejor amor y su más fiel amigo, abandona la ciudad de México y parte de inmediato a Veracruz al rescate de Sofía. La lucha por la vida y contra la muerte, revive en ellos las pasiones

y las tentaciones del amor. Sin embargo, la propia vida conduciría a Sofia y a Bruno, irremediamente a un callejón sin salida: la trampa de la muerte.

❖ *La línea* (1992).

Producción: Instituto Mexicano de Cinematografía, I.N.A. (Francia) y Ultra Films.

Dirección: ERNESTO RIMOCH.

Argumento: Ernesto Rimoch y Eva Saraga.

Fotografía: Maurice Perrimond.

Música: Annette Fradera.

Edición: I.N.A.H.

Intérpretes: Abel Woolrich.

Duración: 100 minutos.

Formato: súper 16 mm., color.

SINOPSIS DEL ARGUMENTO. La fricción entre ambos mundos, el Norte y el Sur es uno de los problemas de mayor interés y trascendencia de nuestra época. Las relaciones Norte-Sur se dan a lo largo de la frontera entre México y Estados Unidos. Allí se concentran las contradicciones entre el desarrollo intensivo y el subdesarrollo. Los hechos obsesionan a cada ser humano, piedra, bar, estación de gasolina, fábrica, cada hogar de ambos lados de esa línea de 3,200 kilómetros que se extiende de un lado a otro del océano.

❖ *En medio de la nada* (1992).

Producción: Instituto Mexicano de Cinematografía, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y Ladrón de Besos S.A.

Dirección: HUGO RODRIGUEZ.

Argumento: Marina Stavenhagen y Hugo Rodríguez.

Fotografía: Guillermo Granillo.

Música: Eduardo Gamboa.

Sonido: Carlos Prieto y Nerio Barberis.

Arte: Gloria Carrasco.

Edición: Hugo Rodríguez.

Intérpretes: Manuel Ojeda (Joaquín), Blanca Guerra (Susana), Gabriela Roel (Claudia), Guillermo García Cantú (Raúl), Juan Ibarra, Emilio Cortés, Alonso Echánove (Ramón), Ignacio Guadalupe, Dario T. Pie, Daniel Jiménez Cacho (Miguel), Jorge Russek.

Duración: 90 minutos.

Formato: 35 mm., color.

SINOPSIS DEL ARGUMENTO. Una historia de amor a manera de thriller. Una historia de encuentros y desencuentros en donde la irrupción de un episodio violento en la cotidianidad de los personajes les obliga a hacer frente a su pasado. Joaquín es un hombre de edad madura, solitario y resentido por un pasado de sindicalista minero que lo atormenta. Vive con Susana y Ernesto (esposa e hijo) en La Victoria, una fonda solitaria a la orilla de la carretera en una zona desértica del norte de México. La vida monótona de la pequeña familia transcurre sin problemas, apenas alterada por la amistad solitaria, pero perturbadora de Ramón. Sin embargo, pronto se verá interrumpida con la llegada a la fonda de tres fugitivos armados.

❖ *Novia que te vea* (1992).

Producción: Instituto Mexicano de Cinematografía, Producciones Arte Nuevo, Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica; productor ejecutivo: Tito Lombardo; productor asociado: Miguel Necoechea

Dirección: GUITA SCHYFTER; asistentes: Manuel Hinojosa, Iván Avila y David Grinberg.

Argumento: Guita Schyfter, Rosa Nissan y Hugo Hiriart, basado en una novela de Rosa Nissan; colaboración en el guión: Raquel Lubesky, David Grinberg y Judith Bokser de Liwerant.

Fotografía: Toni Kuhn.

Música: Joaquín Gutiérrez Heras; canciones: "Cuarteto de cuerdas de Moscú" grabado por Joan Switalsky, "Anna" de R. Vatro y F. Giordano, "El día que te fuiste" de Luis María Ameneiro, "Duro con él" de Carlos Puebla, "Concierto para dos violines" de Joan Sebastian Bach, "Mary Lou" de Jacobo Lieberman, "La rosa blanca" de Francisco Barbachano y Pablo Neruda, voz viva de la Filmoteca de la UNAM.

Sonido: Salvador de la Fuente.

Arte: Tere Pecanins.

Vestuario: María Estela Fernández.

Edición: Carlos Bolado.

Intérpretes: Claudette Maillé (Oshi Mataraso), Maya Mishalska (Rifke Groman), Angélica Aragón (Sarica Mataraso), Ernesto Laguardia (Eduardo Saavedra), Mercedes Pascual (abuela Sol), Verónica Langer (Raquel Groman), Miguel Couturier (Samuel Mataraso), Nathan Grinberg (Jaime Groman), actuaciones especiales Martha Verduzco (señora Saavedra), Emilio Echevarría (maestro), Juan Felipe Preciado (licenciado Saavedra), Ari Telch (Jacobo), Norma del Rivero (Fortunita), María Sarfati (tía Zafira), Miriam Moscona (señora Alegre), Alicia Levy (Mati), Leslie Hoffman (tío Meyer), Daniel Gruener (Ari), los niños Tamara Shanath y Shari Nudel y el ballet Anajnu Veatem (danza judía en México).

Duración: 114 minutos.

Formato: 35 mm., color.

SINOPSIS DEL ARGUMENTO. Enmarca las aventuras y sufrimientos, los amores y trabajos, los destinos minuciosamente tramados de dos muchachas judías mexicanas al inicio de los turbulentos años sesenta. Por primera vez, el cine mexicano toca el tema de cómo vive la minoría

cultural judía dentro de la pluralidad social de nuestro país. Una de ellas Oshinica Mataraso, es de origen sefaradita, la familia de Rifke Groman es de origen centroeuropeo.

1993

❖ *La orilla de la tierra* (1993).

Producción: Centro de Capacitación Cinematográfica, Instituto Mexicano de Cinematografía, Instituto Oaxaqueño de Culturas, Estudios Churubusco-Azteca S.A.; producción: Gustavo Montiel; gerente de producción: Javier Patrón; productor ejecutivo: Andrea Gentile; productores asociados: Georgina Balzaretta, Margarita Dalton, Diego López.

Dirección: IGNACIO ORTIZ; asistentes: Rafael Illescas .

Argumento: Ignacio Ortiz Cruz.

Fotografía: Federico Barbarosa.

Música: Erando González; canciones: "Sin título", letra de William Shakespeare e Ignacio Ortiz y música interpretada por músicos caminantes y "Ante la tumba de mi madre" del dominio público.

Sonido: Juan Carlos Prieto.

Arte: Gloria Carrasco.

Vestuario: Jessica Fletcher; maquillaje: Claudia Cendalli.

Edición: Menahem Peña.

Intérpretes: Luis Felipe Tovar (Andrés), Jesús Ochoa (Gregorio), Alejandra Prado (Matilde), Zoraida Gómez (Matilde, niña), Herminio Carrasco (Samuel), Verónica Langer (Lola), Gina Moret (señora gorda), Abel Woolrich (Taico), Román Valenzuela (Julián), Gabriela Reynoso (Amparo), Gastón Melo (hombre del estandarte), Rubén Herrera (jugador), Alicia del Lado (viejita), Félix de Pablos (arriero), Jesús Araujo Valle (conductor del camión), Mario Uribe (Antonio), David Alejandro Escárraga (Luis), Iván Castellanos (Juan), Alvaro Guerrero (hombre del camino), Graciela Moreno Méndez, Alejandra Cotiño, Luisa Sánchez, Nelly Castillejo, Haribe Jiménez, María Teresa Pérez Manzano, Beatriz Jiménez, Fernando Hernández Mata, Juan Felipe Martínez, Enrique Monroy, Marco Antonio Rivera, Pedro Mendoza, Gilberto Rivera.

Duración: 122 minutos.

Formato: 35 mm., color.

SINOPSIS DEL ARGUMENTO. En un pueblo enclavado entre áridas montañas , los habitantes se aburren porque nunca pasa nada. Un día, el viento lleva hasta el pueblo un trozo de periódico

en el que se menciona la existencia de un lugar en la orilla de la tierra, donde abundan el dinero y las mujeres. Los hombres se entusiasman con la idea de cuando llega al pueblo un camión que solicita braceros para trabajar en Estados Unidos, ofreciendo algo que suena como paraíso, los hombres no dudan en abandonarlo. En el pueblo pasa el tiempo y las mujeres pierden la esperanza de que los hombres vuelvan, por lo que piden a la Virgen les conceda el milagro del amor, lo cual ocurre, pues llegan otros hombres y las mujeres se van con ellos. Mientras en otro sitio dos hombres buscan un tesoro con el que habían soñado y que los demás hombres fueron a buscar.

❖ *Dos crímenes* (1993).

Producción: Instituto Mexicano de Cinematografía, Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica y Cuevano Films.

Dirección: ROBERTO SNEIDER.

Argumento: Roberto Sneider, basado en una novela de Jorge Ibargüengoitia.

Fotografía: Carlos Marcovich.

Música: Arturo Márquez.

Sonido: Salvador de la Fuente.

Arte: Marisa Pecanins.

Edición: Oscar Figueroa.

Intérpretes: Damián Alcázar (Marcos), José Carlos Ruiz (Ramón), Pedro Armendáriz (Alfonso), Dolores Heredia (Lucero), Margarita Isabel (Amalia), Leticia Huijara (Carmen), David Demon (Jim), Jesús Ochoa (Fernando).

Duración: 112 minutos.

Formato: 35 mm., color.

SINOPSIS DEL ARGUMENTO. Marcos, ingeniero minero de 32 años y su novia, la socióloga Carmen, son injustamente acusados de un asesinato ocurrido en la dependencia oficial donde trabajan. Las evidencias en su contra son contundentes, por lo que deciden huir, cada uno por su lado. Marcos se refugia en un pueblo llamado Muérdago, donde es recibido por su tío Ramón, el hombre más rico de la comarca, a quien no veía desde hacía mucho tiempo. Enfermo y sin hijos, el viejo se muestra complacido con la visita inesperada de su sobrino. Sin embargo, los parientes que ambicionan la herencia no están dispuestos a perderla.

❖ *Hasta morir* (1993).

Producción: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Mexicano de Cinematografía, Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, Estudios Churubusco-Azteca S.A., Universidad de Guadalajara, Ocimex Producciones S.A. de C.V., Vida Films S.A. de C.V.; producción: Fernando Sariñana; productor ejecutivo: Jorge Ramírez Suárez; productor asociado: Miguel

Necoechea.

Dirección: FERNANDO SARIÑANA.

Argumento: Marcela Fernández Berain.

Fotografía: Guillermo Granillo.

Música: Enrique Quezadas; canciones: "Arrecifes", "Alientos", "No te la vas a acabar", "Robando luz al sol", "Gira la rueda", "Espíritus y demonios", "Chola-loca", "Presencia de mi cuerpo", "Ciudad de perros", "Danza hindú" y "Hasta morir", de Caifanes.

Sonido: Miguel Sandoval.

Arte: Gloria Carrasco.

Vestuario: Jessica Fletcher.

Edición: Carlos Bolado.

Intérpretes: Demián Bichir (Mauricio), Juan Manuel Bernal (el Boy), Verónica Merchant (Victoria), Vanesa Bauche (Esther), Dolores Beristain (Chelita), Montserrat Ontiveros (Adela), Alfredo Sevilla, Dino García, Octavio Galindo, Luisa Huertas, Ximena Sariñana, Martha Papadimitriou.

Duración: 100 minutos.

Formato: 35 mm., color.

SINOPSIS DEL ARGUMENTO. Mauricio y "el boy" son entrañables amigos desde hace varios años. Ambos se dedican al asalto a mano armada. Mauricio es un joven de Tijuana y ejerce un gran atractivo sobre "el boy", quien imita hasta el más mínimo de sus gestos. Ellos viven en el Distrito Federal con Chenta, la tía del "boy", una mujer enferma que delira y requiere de los constantes cuidados de ambos muchachos. Ellos están ahorrando para llevar a cabo un plan: el secuestro de un magnate empresarial en Tijuana y con el dinero obtenido, viajar a Los Angeles para crear una escuela de entrenamiento para perros de pelea. El último gran golpe para no delinquir más. Todo va bien para los amigos hasta que "el boy" asesina a un policía. Esto hará cambiar todos los planes.

❖ *En el aire* (1993).

Producción: Instituto Mexicano de Cinematografía, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, C/Producciones; productor ejecutivo: Gonzalo Infante.

Dirección: JUAN CARLOS DE LLACA.

Argumento: Juan Carlos de Llaca y Alicia García Bergua.

Fotografía: Claudio Rocha.

Música: Alejandro Giacomani.

Sonido: Antonio Diego.

Arte: Carmen Giménez Cacho.

Edición: Carlos Bolado.

Intérpretes: Daniel Giménez Cacho (Alberto, maduro), Plutarco Haza (Alberto, joven), Angélica Aragón (madre de Alberto), Dolores Heredia (Laura), Alberto Estrella (Juan), Alfredo Sevilla, Marta Aura, Daniel Alcazar, Angelina Peláez, Benny Ibarra.

Duración: 100 minutos.
Formato: 35 mm., color.

SINOPSIS DEL ARGUMENTO. El día de su cumpleaños número cuarenta, Alberto tiene que afrontar el fracaso de su relación de pareja y el cierre de su estación de radio. Durante la última transmisión realiza una reflexión generacional y un viaje introspectivo tratando de explicarse las razones por las que se ha rehusado a crecer. Sus recuerdos transitan entre los años sesenta, con su primera relación amorosa sacrificada por la opresión familiar. Los setenta en una comuna empeñada a reinventar las formas de relacionarse entre hombres y mujeres. Y la época actual, donde impera el individualismo, el escepticismo y la soledad.

❖ *En el paraíso no existe el dolor* (1993).

Producción: Instituto Mexicano de Cinematografía, Producciones Estambul, Subsecretaría de Cultura del Estado de Nuevo León; productor ejecutivo: Georgina Teja Cunningham.

Dirección: VÍCTOR SACA.

Argumento: Víctor Saca.

Fotografía: Jorge Medina.

Música: Miguel Lawrence, Hernán Palma y Rodolfo Fernández.

Sonido: Antonio Diego.

Edición: Víctor Saca y Menahem Peña.

Intérpretes: Miguel Angel Ferriz (Marcos), Fernando Leal (Manuel), Evangelina Elizondo (doña Carlota), Claudia Frias, Magdalena Hidalgo, Enrique Páez, Luis Martín, Fuensanta Zertuche.

Duración: 100 minutos.

Formato: 35 mm., color.

SINOPSIS DEL ARGUMENTO. En el transcurso de una noche, la vida de Manuel cambia por completo. Es un hombre de 35 años, aparentemente triunfador, que debe enfrentar la muerte a causa del Sida de su querido amigo Juan. En una carta póstuma, Juan le pide a Manuel cumpla su última voluntad. Al hacerlo, Manuel se involucra en un asesinato que lo llevará a vivir una noche siniestra, poblada de misteriosos personajes, encuentros inesperados y soluciones insospechadas: Manuel descubrirá que, a pesar de todo, la vida continúa su curso en un mundo convulsionado y angustiante.

❖ *En cualquier parte fuera del mundo* (1993).

Producción: Instituto Mexicano de Cinematografía, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, UNAM.

Dirección: ALICIA A. FERNANDEZ VIOLANTE.

Argumento: Alicia A. Fernández Violante, basado en un poema de Charles Baudelaire.

Fotografía: Carlos Marco Pérez.

Música: Marcelo Lara.

Edición: Angélica Godínez y Alicia Violante.

Intérpretes: Juan Manuel Bernal (Ramón), Angélica Aragón (madre de Ramón), Patricio Castillo (don Ramón), Fernando Torre Lapham, Juan Carlos Vives.

Duración: 90 minutos.

Formato: 35 mm., color.

SINOPSIS DEL ARGUMENTO. Ramón es un adolescente que vive con su familia. Una familia de clase media baja que tiene aspiraciones más imaginarias que reales de alcanzar una mejor posición económica. Ramón sostiene el peso de un discurso y un lugar en la dinámica familiar, tomando conciencia de esto por la presencia, el gesto, la palabra de su abuelo, hombre intrigante que le abrirá una hendidura en la búsqueda de sí mismo.

1 9 9 4

❖ *Un hilito de sangre* (1994).

Producción: Centro de Capacitación Cinematográfica, Instituto Mexicano de Cinematografía, Estudios Churubusco-Azteca S.A, Tabasco Films; **producción:** Gustavo Montiel; **productor ejecutivo:** Carolina Amador.

Dirección: ERWIN NEUMAIER; **asistentes:** Bruno Madariaga y Luciana Kaflan.

Argumento: Alejandro Lubeski, basado en la novela *Un hilito de sangre* de Eusebio Ruvalcaba.

Fotografía: Guillermo Granillo.

Música: Claudio Moglia.

Sonido: Antonio Diego y Samuel Larson.

Arte: Felipe Fernández.

Vestuario: Mónica Neumaier y Jessica Fletcher; **maquillaje:** Regina Reyes.

Edición: Fernando Pardo.

Intérpretes: Diego Luna (León), Jorge Martínez de Hoyos (viejo), Ana Castro (Osbelia), Antonio Serrano (Rogelio), Naoto Matsumoto (Kung Fu), Claudette Maillé (Hortensia), Guillermo Gil (don Néstor), Isabel Benet (Carmen), Yuriria Rodríguez (Magdita), Matias Rada (Miguel Angel),

Nail Rosselline (Carmelita), Emiliano Fernández (Chava), Rogelio Kwok (mafioso chino), Arianne Pellicer (Isabel), Montserrat Ontiveros (mamá de Osbelia), Alfredo Joskowick, Luis de Tavira, José Caballero, Francisco Athié, Fernando Torre Lashair, Francisco Bravo, Francisco de Hugos, Manuel Sarmiento, Angel Sarriento, Alejandro Revina, Dolores Heredia, Mónica Drome, María Servio, Lorena Herrera, Beatriz Canfield, Malena de la Riva, Tlacateotl Mata, Roberto Ríos, Lucero Trejo, Juan Carlos Martínez, Román Valenzuela, Felipe García, Benito Kashimeshi, Juan Chiu, Jesús Caballero, Rosario Rovinson.

Duración: 90 minutos.

Formato: 35 mm., color.

SINOPSIS DEL ARGUMENTO. León un soñador adolescente de catorce años, está obsesionado por Osbelia, una bella joven de aspecto angelical. Tras la partida de su amada, que viaja a Guadalajara en plan vacacional. León en constante desacuerdo con su padre, roba dinero y huye de su casa para salir en busca de Osbelia. El camino se convierte en una travesía llena de aventuras, en las que León se relaciona con diversos personajes que le permitirán crecer. Enriquecido por las experiencias, podrá cruzar el último umbral de la niñez para convertirse en un verdadero adolescente.

❖ *Luces de la noche* (1994).

Producción: Instituto Mexicano de Cinematografía, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Bandidos Films, Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica; producción: Luis Estrada; productor ejecutivo: Sandra Solares.

Dirección: SERGIO MUÑOZ.

Argumento: Xavier Robles.

Fotografía: Jorge Medina.

Música: María Granillo.

Sonido: Antonio Diego.

Edición: Tlacateotl Mata.

Intérpretes: Héctor Bonilla (Eduardo, maduro), Demián Bichir (Eduardo, joven), Helena Rojo (Tina, madura), Dobrina Luibomirova (Tina, joven), Manuel Ojeda (Gustavo Arjona), Ana Bertha Espin (Bertha), Ana Ofelia Murguía (Mari), Fernando Balzaretto (Esteban Ramírez), Guillermo Gil.

Duración: 90 minutos.

Formato: 35 mm., color.

SINOPSIS DEL ARGUMENTO. Eduardo y Tina se conocen siendo jóvenes viviendo una intensa historia de amor que se ve truncada cuando ella desaparece sin dejar ratos. Pasan muchos años Eduardo se convierte en magistrado y un día hojeando un libro encuentra la fotografía de Tina y decide desentrañar el misterio que existe alrededor de ella. Ambos al reencontrarse vivirán una nueva aventura, pero el amor se vuelve un afán irrecuperable.

1 9 9 5

❖ *Bajo California. El limite del tiempo* (1995).

Producción: Instituto Mexicano de Cinematografía, C/ Producciones; producción: Gonzalo Infante; productores asociados: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Fernando Sariñana y Justine Shapiro; producción ejecutiva: Pablo Gómez-Saenz y Jorge Reygadas.

Dirección: CARLOS BOLADO; asistente: Manuel Hinojosa.

Argumento: Ariel García, Carlos Bolado, Federico Campbell y Justine Shapiro.

Fotografía: Rafael Ortega y Claudio Rocha.

Música: Antonio Fernández Ros.

Sonido: San Pedro Post.

Edición: Manuel Hinojosa y Gabriela García-Correa.

Colaboración: Carmen Gaitán, Jorge Amao, María de la Luz Gutiérrez, Alejandro Martínez, Fermín Reygadas.

Intérpretes: Damián Alcázar, Jesús Ochoa, Gabriel Retes, Claudette Maillé, Fernando Torre Lapham, Angel Norzagaray.

Formato: 35 mm., color.

SINOPSIS DEL ARGUMENTO. Damián es un hombre atormentado por el recuerdo de un accidente automovilístico en donde supuestamente arrolla a una mujer embarazada. En su huida búsqueda de sí mismo Damian decide viajar a Baja California a un pueblecito en la sierra donde se encuentra la tumba de su abuela. En este viaje es acompañado sólo por su conciencia y los paisajes desolados.

1 9 9 7

❖ *Por si no te vuelvo a ver* (1997).

Producción: Centro de Capacitación Cinematográfica, Instituto Mexicano de Cinematografía, Estudios Churubusco-Azteca; producción: Gustavo Montiel y Andrea Gentile; gerente de producción: Iania Velasco; producción ejecutiva: Rosario Vergara.

Dirección: JUAN PABLO VILLASEÑOR; asistente: Pierre Tatarka.

Argumento: Juan Pablo Villaseñor.

Fotografía: Janusz Polom.

Música: Tito Enriquez; canciones: "Los caminos de la vida" de la Tropa Ballenata, "Llévame", "Tú", "Viajera", "Hilos de plata", "Vagabundo", "Frenesi", "Donde estás corazón", "Negra consentida", "Un madrigal" y "Teléfono a distancia".

Sonido: Antonio Isordia.

Arte: Rocío Ramírez.

Vestuario: Verónica Telch; maquillaje y peinados: Diana Sivie.

Edición: Miguel Lavandeira.

Intérpretes: Jorge Galván (Bruno), Ignacio Retes (Poncho), Justo Martínez (Oscar), Max Kerlow (Gonzalo), Rodolfo Vélez (Fabián), Leticia Huijara (Margarita), Zaide Silvia Gutiérrez (Silvia), Angelina Peláez (Diana), Ana Bertha Espin (directora del asilo), José Carlos Rodríguez (Eduardo), Alfredo Alonso (Alfredo), Oscar Castañeda (Miranda), José Díaz Estévez (Pollo), Aurora Cortés (Ofelia), Lucero Trejo (hija de Oscar), Javier Zaragoza (portero), Melquiades Sánchez (locutor), Valentina Tinel, Greta Yajayna, Gilberto Pérez Gallardo y la actuación especial de Blanca Torres (Rosita).

Duración: 104 minutos.

Formato: 35 mm., color.

SINOPSIS DEL ARGUMENTO. Cinco ancianos que han formado un grupo musical escapan del asilo con la ilusión de tener una presentación en público. Así es como se enfrenta a la gran ciudad, perseguidos por las autoridades del asilo, buscados por sus familiares, por la policía y por todos aquellos que tratan de destruir su sueño, el cual logra convertirse en realidad cuando consiguen ser contratados para acompañar a la nudistas de un cabaret de segunda.

❖ *¿Quién diablos es Juliette?* (1997).

Producción: El Error de Diciembre S.A., Cooperativa José Revueltas, Instituto Mexicano de Cinematografía.

Dirección: CARLOS MARCOVICH.

Fotografía: Carlos Marcovich.

Música: Popular cubana.

Arte: Vestuario: maquillaje y peinados:

Intérpretes: Yuliet Ortega (Juliette), Fabiola Quiroz (Fabiola), Salma Hayek (Rosario), Benny Ibarra (el mismo), Oneida Ramírez.

Duración: 104 minutos.

Formato: 35 mm. video, súper ocho y 16 mm., color.

SINOPSIS DEL ARGUMENTO. El enigma comienza con la pregunta ¿quién es Juliette?. Dos jóvenes una en Cuba, Yuliet Ortega y la otra en Manhattan, Fabiola Quiroz comparten algo más que el parecido físico, una historia de desamor y lucha por sobrevivir.

❖ *Santitos* (1997).

Producción: Springall Pictures, Instituto Mexicano de Cinematografía, Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad, Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica.

Dirección: ALEJANDRO SPRINGALL.

Argumento: Claudia Florescano; guión: María Amparo Escandón.

Fotografía: Xavier Pérez Grobet.

Sonido: David Basht.

Arte: Carol Dussinser; maquillaje y peinados: Mónica Neumaier.

Intérpretes: Dolores Heredia (Esperanza), Demián Bichir (el Cacomixtle), Alberto Estrella (el Angel justiciero, Angel Galván), Ana Bertha Espin (Soledad), Luis Felipe Tovar (Doroteo), Fernando Torre Lapham (padre Salvador), Darío T. (César), Edwarda Gurrola (Paloma), Roberto Cobo (Doña Trini), Roger Cudney (Diego Scott Haines), Regina Orozco (Vicenta).

Duración: 115 minutos.

Formato: 35 mm.

SINOPSIS DEL ARGUMENTO. En el pueblo de Tlacotalpan Veracruz muere Blanca, la pequeña hija de Esperanza por causas desconocidas. Días después Esperanza cree ver en el cochambre del horno de su estufa a San Judas Tadeo, quien le aconseja busque a su hija. Esperanza cree que ésta ha sido raptada e inducida a la prostitución. Su búsqueda la llevará a un largo viaje donde se descubrirá a sí misma y al amor.

FUENTES DE LA INVESTIGACIÓN

A. FILMOGRAFÍA

- María Novaro. *Lola*. (1990).
- Juan Mora Catlett. *Retorno a Aztlán*. (1990).
- Juan Antonio de la Riva. *Pueblo de madera*. (1990).
- Nicolás Echevarría. *Cabeza de Vaca*. (1990).
- Carlos García Agraz. *Mi querido Tom Mix* (1990).
- Alfonso Cuarón. *Sólo con tu pareja* (1990).
- Luis Carlos Carrera. *La mujer de Benjamin*. (1990).
- José Buil. *La leyenda de una máscara*. (1990).
- Marisa Sistach. *Los pasos de Ana* (1990).
- Francisco Athié. *Lolo*.(1991).
- Guillermo del Toro. *La invención de Cronos*. (1991).
- Ernesto Medina. *Gertrudis*. (1991).
- Gerardo Lara. *Un año perdido*. (1992).
- Eva López Sánchez. *Dama de noche*. (1992).
- Ernesto Rímoch. *La línea*. (1992).
- Hugo Rodríguez. *En medio de la nada* (1992).
- Guita Schyfter. *Novia que te vea* (1992).
- Ignacio Ortiz. *La orilla de la tierra*. (1993).
- Roberto Sneider. *Dos crímenes*. (1993).
- Fernando Sariñana. *Hasta morir*. (1993).

- Juan Carlos de Llaca. *En el aire*. (1993).
- Victor Saca. *En el paraíso no existe el dolor*. (1993).
- Alicia Violante. *En cualquier parte fuera del mundo*. (1993).
- Erwin Newmayer. *Un hilito de sangre*. (1994).
- Sergio Muñoz. *Luces de la noche*. (1994).
- Carlos Bolado. *El límite del tiempo*. (1995).
- Juan Pablo Villaseñor. *Por si no te vuelvo a ver*. (1997).
- Alejandro Springall. *Santitos*. (1997).
- Carlos Marcovich. *¿Quién diablos es Juliette?*. (1997).

B. HEMEROGRAFÍA

Actualidad. Publicación quincenal, México, 1987-1990.

Afición, La. Publicación diaria, México, 1994.

Anuario de la producción cinematográfica mexicana de 1970 a 1977, Edit. Procinemex, México, 1979.

Artes de México. Revista bimestral, Edit. Artes de México, México, 1990.

Cine. Revista mensual, México, 1982-1990.

Cine en Video. Revista quincenal, México, 1992.

Cine Informe General. Publicación anual, Edit. RTC, México, 1976.

Cine Libre. Revista mensual, Buenos Aires, 1983.

Cine Mundial. Publicación diaria, México, 1992.

CONAPO Informe. Edit. Consejo Nacional de Población, México, 1999.

Consejo Consultivo del Programa Nacional de Solidaridad. Edit. Programa Nacional de Solidaridad, México, 1990.

Crónica de Hoy, La. Publicación diaria, México, 1999.

Diario Oficial de la Federación. Publicación diaria, México, 1992.

Día, El. Publicación diaria, México, 1991-1992.

Dicine. Revista mensual, México, 1993.

Economista, El. Publicación diaria, México, 1991-1992.

Época. Revista mensual, Edit. Epoca de México, México, 1991-1997.

Estudios Cinematográficos. Publicación trimestral del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, UNAM, México, 1997.

Excélsior. Publicación diaria, México, 1991-1995.

Filmoteca. Publicación mensual, Edit. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1978.

Financiero, El. Publicación diaria, México, 1993-1999.

Intermedios. Revista trimestral, Edit. RTC, México, 1993-1994.

Jornada, La. Publicación diaria, México, 1990, 1993, 1997, 1998.

Macrópolis. Publicación mensual, México, 1992-1994.

Memoria de papel. Revista mensual, México, 1990, 1992.

México Hoy, Revista mensual, México, 1998.

Nacional, El. Publicación diaria, México, 1990, 1992, 1994.

Novedades. Publicación diaria, México, 1992, 1993, 1995, 1996.

Nuevo Cine. Publicación mensual, México, 1962.

Nuevo Cine Mexicano. Edit. Clío. México, 1997.

Orquesta La. Publicación trimestral, México, 1986.

Ovaciones. Publicación diaria, México, 1992, 1995.

Proceso. Publicación semanal, Edit. Editorial Esfuerzo, México, 1993-1994.

Punto y aparte. Publicación quincenal, Jalapa, Veracruz, 1993.

Reforma. Publicación diaria, México, 1995-1999.

Revista de revistas. Publicación semanal, México, 1991-1995.

Sol de México, El. Publicación diaria, México, 1991-1992.

Somos. Publicación mensual, Edit. Televisa, México, 1994.

Tiempo Libre. Publicación semanal, Edit. El Universal, México, 1991, 1992, 1997.

Últimas Noticias. Publicación diaria, México, 1991.

Universal, El. Publicación diaria, México, 1990, 1991, 1993, 1998, 1999.

Uno Más Uno. Publicación diaria, México, 1991, 1993-1998.

C. BIBLIOGRAFÍA

Abruzzese, Alberto, *La imagen fílmica*, Edit. Gustavo Gili, Barcelona, 1978, 277 págs.

Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas A.C. y Cineteca Nacional, *Premio Ariel*, Edit. Instituto Mexicano de Cinematografía y Cineteca Nacional, México, 1987, 90 págs.

Adorno, Theodor, *et al.*, *Discursos interrumpidos*, Edit. Taurus, Madrid, 1979, 2 Tomos, 458 págs.

_____, *Crítica cultural y sociedad*, Edit. Sarpe, España, 1984, 248 págs.

_____, *Sociedad y comunicación de masas*, Edit. Fondo de Cultura Económica, México, 1981, 354 págs.

Alsina Thevenet, Homero, *Fuentes y documentos del cine*, Edit. Gustavo Gili, Barcelona, 1980, 295 págs.

Almoína Fidalgo, Helena, *Bibliografía del cine mexicano*, Edit. UNAM, México, 1960, 75 págs.

_____, *Hacia una bibliografía en castellano del cine*, Edit. SEP, INBA, UNAM, Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas, México, 1988, 207 págs. (Séptimo Arte; 2).

Amador María Luisa, *et al.*, *80 años de cine en México*, Edit. UNAM Filmoteca, México, 1977, 142 págs.

_____, *El cine mexicano en documentos: realizadores, filmografía (1909-1929), cartelera (1940-1969), argumentos y testimonios*, Edit. Centro de Capacitación Cinematográfica, México, 1981, 10 Tomos.

Anduiza Valdelamar, Virgilio, *Legislación cinematográfica mexicana*, Edit. Filmoteca de la UNAM, México, 1983, (Documentos de Filmoteca), 358 págs.

Arnheim, Rudolf, *El cine como arte*, Edit. Paidós, México, 1986, 180 págs.

Ariel Rivera, Virgilio, *La Composición dramática (Estructuras y cánones)*, Edit. UNAM, México, 1989. 310 págs.

Armes, Robin, *Panorama histórico del cine*, Edit. Fundamentos, Madrid, 1976, 67 págs.

Aumont, Jacques y Marie Michele, *Análisis del film*, Edit. Paidós, Barcelona, 1990, 196 págs.

Ayala Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano 1931-1967*, Edit. Posada, México, 1985, 452 págs.

_____, *La búsqueda del cine mexicano 1968-1972*, Edit. UNAM, México, 1974, 2 Tomos.

_____, *La condición del cine mexicano 1973-1985*, Edit. Posada, México, 1986, 663 págs.

_____, *La disolvencia del cine mexicano*, Edit. Grijalbo, México, 1991, 548 págs.

_____, *La eficacia del cine mexicano*, Edit. Grijalbo, México, 1996, 424 págs.

_____, *Falaces fenómenos fílmicos*, Edit. Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1981, 2 Tomos, 345 págs.

Bachelard, Gaston, *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación en movimiento*, Edit. Fondo de Cultura Económica, México, 1989, 526 págs.

Barthes, Roland, *Fragmentos de un discurso amoroso*, Edit. Siglo XXI, México, 1996, 254 págs.

Baudrillard, Jean, *Cultura y simulacro*, Edit. Kairos, Barcelona, 1978, 100 págs.

Bazin, André, *What is Cinema?*, Edit. UCLA, Los Angeles, 1972, 2 Volúmenes, 128 págs.

Bisbal, Marcelino y J. M. Aguirre, *La ideología como mensaje y masaje*, Edit. Monte

Avila, Caracas, 1981, 236 págs.

Bunge, Mario, *La ciencia, su método y su filosofía*, Edit. Siglo XX, Buenos Aires, 1980, 110 págs.

Calderón Eligio, *et al.*, *Los mundos del nuevo mundo. El descubrimiento, la conquista, la colonización y la independencia de los países americanos, desde Alaska a la Patagonia, a través de la mirada cinematográfica*, Edit. Cineteca Nacional/Imcine, México, 1994, 174 págs.

Calvo, José María, *México en la historia*, Edit. Trillas, México, 1991, 345 págs.

Capanna, Pablo, *El mundo de la ciencia ficción*, Edit. Letra Buena, Argentina, 1992, 194 págs.

Carmona, Ramón, *Cómo se comenta un texto fílmico*, Edit. Cátedra, México, 1993, 156 págs.

Caropreso Ponce, Luis, *et al.*, *Historia del cine*, Edit. Unión tipográfica editorial hispanoamericana, San Sebastián, España, (Biblioteca Temática), 1980, IV Vols.

Carr, H. Edward, *¿Qué es la historia?*, Edit. Planeta, México, 1988, 218 págs.

Carro, Nelson, *El cine de luchadores*, Edit. Filmoteca de la UNAM, México, 88 págs.

Cosío Villegas, Daniel, *El estilo personal de gobernar*, Edit. Joaquín Mortiz, México, 1974, 235 págs.

_____, *Historia de México en el contexto mundial (1920- 1985)*, Edit. Quinto Sol, México, 1990, 2 Tomos.

Costa, Paola, *La "apertura" cinematográfica*, Edit. Universidad Autónoma de Puebla, Colec. difusión cultural, Serie cine, México, 1988, 205 págs.

Dávalos Orozco, Federico y Esperanza Vázquez Bernal, *Filmografía general del cine mexicano (1906-1931)*, Edit. Universidad Autónoma de Puebla, México, 1985, 128 págs.

Dávalos Orozco, Federico, *Summa fílmica mexicana, 1916-1920*, Edit. Universidad Autónoma de Puebla, México, 1980, 96 págs.

_____, *Notas sobre las condiciones actuales de la industria cinematográfica mexicana*. Inédito, 20 págs. Ponencia, 28 de septiembre de 1995.

De Barbieri, Teresita, *Mujeres y vida cotidiana*, Edit. Fondo de Cultura Económica, México, 1984, 284 págs.

De Gortari, Eli, *El método dialéctico*, Edit. Grijalbo, México, 1970, 190 págs.

De la Peña, Sergio, *Trabajadores y sociedades en el siglo XX*, Edit. Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM y Siglo XXI, Colección La clase obrera en la historia de México, México, 1984, 256 págs.

De la Torre Villar, Ernesto, *Metodología de la investigación*, Edit. Mc Graw Hill, México, 1987, 132 págs.

De los Reyes, Aurelio, *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*, Edit. SEP/80, Fondo de Cultura Económica, México, 1983, 248 págs.

_____, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, Edit. Trillas, México, 1987, 196 págs.

De Miguel, Armando, *Introducción a la sociología de la vida cotidiana*, Edit. Edicusa, Madrid, 1969, 102 págs.

De Moragas Spa, Miguel, *Sociología de la comunicación de masas*, Edit. Gustavo Gili, Barcelona, 1985, 616 págs.

De Orellana, Margarita, *et al., Imágenes del pasado. El cine y la historia: una antología*, Edit. La red de Jonás premia editora, México, 298 págs.

Dudley, J. Andrew, *Las principales teorías cinematográficas*, Edit. Gustavo Gili S.A., Barcelona, 1978, 326 págs.

Ferro, Marc, *Cine e historia*, Edit. Gustavo Gili, Colección punto y línea, España, 1980, 320 págs.

Freud, Sigmund, *Normalidad y patología del niño*, Edit. Paidós, México, 1970, 188 págs.

Fromm, Erich, *El arte de amar. Una investigación sobre la naturaleza del amor*, Edit. Paidós, México, 1990, 128 págs.

_____, *El miedo a la libertad*, Edit. Paidós, México, 1984, 288 págs.

García Escudero, José María, *Cine social*, Edit. Taurus, Madrid, 1958, 358 págs.

García Espinosa, Julio, *Una imagen recorre el mundo*, Edit. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1982, 159 págs.

_____, *Por un cine imperfecto*, Edit. Planeta, México, 127 págs.

García Fernández, Emilio, *et al.*, *Guía histórica del cine 1895-1996*, Edit. Film Ideal, España, 1997, 528 págs.

García, Gustavo, *El cine mudo mexicano*, Edit. Cultura/Secretaría de Educación Pública, México, 1982, Tomo IX, Colección Memoria y olvido: Imágenes de México, 128 págs.

García Riera, Emilio, *El cine mexicano*, Edit. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1963, 114 págs.

_____, *Historia documental del cine mexicano de 1926 a 1966*, Edit. Era, 1963, 9 Tomos.

García Tsao, Leonardo, *Cómo acercarse al cine*, Edit. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México 1997, 134 págs.

Gattégno, Jean, *La ciencia ficción*, Edit. Fondo de Cultura Económica, México, 1985, 138 págs.

Geertz, Clifford, *La interpretación de culturas*, Edit. Gedisa, Barcelona, 1992, 390 págs.

Gelmis, Joseph, *El director es la estrella*, Edit. Anagrama, Barcelona, 1970, 234 págs.

Gellner, Ernest, *Naciones y nacionalismo*, Edit. Conaculta/Alianza, México, 1988, 190 págs.

Getino, Octavio, *Cine latinoamericano, economía y nuevas tecnologías*, Edit. Trillas, México, 1990, 244 págs.

Godard, Jean-Luc, *Jean-Luc Godard por Jean-Luc Godard*, Edit. Seix Barral, Barcelona, 1971, 317 págs.

Gomezjara Francisco y Martínez Merling R., *Praxis cinematográfica. Teoría y práctica*, Edit. Universidad Autónoma de Querétaro, Mexico, 1988, 259 págs.

_____, *Sociología del cine*, Edit. Sepsetentas-Diana, México, 1981, 182 págs.

González Casanova, Pablo, *La democracia en México*, Edit. Era, México, 1984, 458 págs.

González Morantes, Carlos, *et al., Introducción al lenguaje audiovisual*, Edit. Universidad Autónoma de Tlaxcala/SEP/SESIC, México, 1991, 2 Tomos.

González Pedrero, Enrique, *La riqueza de la pobreza*, Edit. Joaquín Mortiz, México, 1985, 167 págs.

Guarner, José Luis, *Roberto Rosellini*, Edit. Fundamentos, Madrid, 1973, 249 págs.

- Gubern, Roman, *Historia del cine*, Edit. Lumen, México, 1985, 286 págs.
- Gurméndez, Carlos, *Estudios sobre el amor*, Edit. Anthropos, Colombia, 1994, 224 págs.
- Gutiérrez Alea, Tomás, *Dialéctica del espectador*, Edit. Mimeo, La Habana, 1978, 150 págs.
- Heller, Ágnes, *Sociología de la vida cotidiana*, Edit. Península, México, 1977, 420 págs.
- _____, *La revolución de la vida cotidiana*, Edit. Península, Barcelona, 1982, 204 págs.
- Hever, F., *La industria cinematográfica mexicana*, Edit. Novaro, México, 1964, 433 págs.
- Homs, Ricardo, *Quererse... ¡No es suficiente! Tratado sobre el amor y el desamor*, Edit. Edamex, México, 1996, 128 págs.
- Hopenhayn, Martín, *Ni apocalípticos ni integrados. aventuras de la modernidad en América Latina*, Edit. Fondo de Cultura Económica, Chile, 1994, 282 págs.
- Ibañez, Jesús, *Por una sociología de la vida cotidiana*, Edit. Siglo XXI, España, 1991, 306 págs.
- Jackson Inc.W.M., *El nuevo tesoro de la juventud*, Edit. Groliere International Inc., México, 1975, 20 Tomos.

Jacobs, Lewis, *The emergence of film art. The evolution and development of the motion picture as an art, from 1900 to the present*, Edit. Hpkinson and Blake, New York, 1969, 258 págs.

Jung, Carl Gustav, *Recuerdos, sueños, pensamientos*, Edit. Seix Barral, España, 1996, 422 págs.

Lefebvre, Henri, *La vida cotidiana en el mundo moderno*, Edit. Alianza, México, 1972, 178 págs.

León Frías, Isaac, *Los años de la conmoción. 1967-1973. Entrevistas con realizadores sudamericanos*, Edit. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1979, 166 págs.

Liotard, Jean Francois, *La condición posmoderna*, Edit. Cátedra, Madrid, 1984, 134 págs.

_____, *La posmodernidad*, Edit. Gedisa, Barcelona, 1987, 123 págs.

Lombardo Toledano, V. *Cine, arte y sociedad*, Comp., Sel. de textos y coordinadora Marcela Lombardo, Edit. Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección de Actividades Cinematográficas, México, 1987, 97 págs. (Documentos de Filmoteca; 10).

Maffesoli, Michel, *El conocimiento ordinario. Compendio de sociología*, Edit. Fondo de Cultura Económica, México, 1985, 214 págs.

Malinowski, Bronislaw, *Magia, ciencia y religión*, Edit. Planeta, México, 1981, 234 págs.

Manfred, A. Z. *Historia Universal*, Edit. Progreso, Moscú, 1976, 2 Tomos.

Martin, Marcel, *La estética de la expresión cinematográfica*, Edit. Rialp, México, 1979, 256 págs.

Martínez Torres, A. y Pérez, M., *Nuevo cine latinoamericano*, Edit. Anagrama, Barcelona, 1973, 182 págs.

McConnell, Frank D., *El cine y la imaginación romántica*, Edit. Gustavo Gili S. A., Barcelona, 1975, 204 págs.

McLeish, John, *La teoría del cambio social*, Edit. Fondo de Cultura Económica, México, 1984, 174 págs.

Mattelart, A., *Multinacionales y sistemas de comunicación*, Edit. Siglo XXI, México, 1989, 263 págs.

Mattelart, A. y Y. Stourdze, *Tecnología, cultura y comunicación*, Edit. Mitre, España, 1984, 270 págs.

Mattelart, A., *et al.*, *Industria cultural y sociedad de masas*, Edit. Monte Ávila Editores, Venezuela, 1969, 232 págs.

_____, *¿La cultura contra la democracia? Lo audiovisual en la época transnacional*, Edit. Mitre, España, 1984, 208 págs.

Michel, Manuel, *El cine francés*, Edit. Filmoteca de la UNAM, México, 1964, (Cuadernos

de cine), 222 págs.

Michel, Guillermo, *Para leer los medios*, Edit. Trillas, México, 1995, 248 págs.

Milner, Max, *La fantasmagoría*, Edit. Fondo de Cultura Económica, México, 1990, 208 págs.

Miranda, Alvaro, *La poética del espacio. Estudios críticos sobre ciencia ficción*, Edit. Editores Asociados, Uruguay, 1994, 250 págs.

Mitry, Jean, *Estética y psicología del cine*, Edit. Siglo XXI, España, 1978, 1057 págs.

Morin, Edgar, *El espíritu del tiempo*, Edit. Taurus, España, 1962, 248 págs.

_____, *El cine o el hombre imaginario*, Edit. Seix Barral, España, 1972, 292 págs.

_____, *Las estrellas de cine*, Edit. EUDEBA, México, 1957, 189 págs.

Odile Marion, Marie, *Entre anhelos y recuerdos*, Edit. Plaza y Valdés, México, 1997, 176 págs.

Pérez Castro, Ana, *La identidad: imaginación, recuerdo y olvido*, Edit. UNAM, México, 1995, 142 págs.

Posada, P. H., *Apreciación de Cine*, Edit. Alhambra, México, 1976, 362 págs.

Ramos, Samuel, *El perfil del hombre y la cultura en México*, Edit. Imprenta Mundial,

México, 1955, 128 págs.

Rebetez, René, *La ciencia ficción. Breve antología del género*, Edit. SEP/Cuadernos de lectura popular, México, 1976, 164 págs.

Reyes de la Maza, Luis, *El cine sonoro en México*, Edit. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1973, 271 págs.

Rivera, Jorge B. *Postales electrónicas (ensayos sobre medios, cultura y sociedad)*, Edit. Atuel, Buenos Aires, 1994, 250 págs.

Rodriguez Araujo, Octavio, *México: Estabilidad y lucha por la democracia (1900-1982)*, Edit. El Caballito, CIDE, México, 1988, 456 págs.

Rodriguez López, José, *et al., Hojas de cine: Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, Edit. SEP/UAM/FMC, México, 1988, Colección Cultura Universitaria, Serie ensayo, México, 1988, 3 Tomos.

Rojas Soriano, Raúl, *Guía para realizar investigaciones sociales*, Edit. Plaza y Valdés, México, 1987, 286 págs.

_____, *El proceso de la investigación científica*, Edit. Trillas, México, 1989, 152 págs.

Sadoul, Georges, *Las maravillas del cine*, Edit. Fondo de Cultura Económica, México, 1984, 406 págs.

_____, *Historia del cine mundial. Desde los orígenes hasta nuestros días*, Edit. Siglo XXI, México, 2 Tomos.

Salvat, Juan, *et al.*, *Enciclopedia Cultural Junior*, Edit. Salvat, España, 1980, 20 Tomos.

Sanjines, Jorge y Grupo Ukamau, *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, Edit. Siglo XXI, México, 1979, 279 págs.

Schickel, Richard, *Cine y cultura de masas*, Trad. Jorge Piatigorsky, Edit. Paidós, Buenos Aires, 1970, 300 págs.

Schiller, H., *et al.*, *Industrias culturales: el futuro de la cultura en juego*, Edit. FCE/UNESCO, México, 1982, 302 págs.

Seco Ellauni, Oscar y Baridon, Pedro, *Historia Universal (Epoca contemporánea)*, Edit. Kapeluz, Argentina, 1972, 2 Tomos.

Shulgovsky Anatoli, *México en la encrucijada de su historia*, Edit. Ediciones de cultura popular, México, 1977.

Sorlin, Pierre, *Sociología del cine*, Edit. Fondo de Cultura Económica, México, 1985, 345 págs.

Taibo, Paco Ignácio I, *Los asombrosos itinerarios del cine*, Edit. Universidad Autónoma de Puebla, México, 1987, 158 págs.

Tarkovski, Andrey, *Esculpir el tiempo*, Edit. Universidad Nacional Autónoma de México,

México, 1993, 435 págs.

Tassinari, Héctor, *Hablemos de amor*, Edit. Plaza y Jánés, México, 1989, 68 págs.

Toledo, Teresa, *et al.*, *10 años de nuevo cine latinoamericano*, Edit. Verdoux S.L., Cinemateca de Cuba, Cuba, 1990, 850 págs.

Tudor, A., *Cine y comunicación social*, Edit. Gustavo Gili S.A., Colección Comunicación social, Barcelona, 1982, 234 págs.

Vázquez Rangel, Gloria, *et al.*, *Marginación y pobreza en México*, Edit. Ariel, México, 1995, 388 págs.

Verdone, Mario, *El neorrealismo*, Edit. Universidad Nacional Autónoma de México, 1979, 132 págs.

Vollegas López, Manuel, *El cine, magia y aventura del séptimo arte*, Edit. Atlantida, Buenos Aires, 1989, 156 págs.

Viñas, Moisés, *Historia del cine mexicano*, Edit. UNAM-UNESCO, México, Documentos de Filmoteca, 1987, 311 págs.

_____, *Índice cronológico del cine mexicano 1896-1992*, Edit. Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Actividades Cinematográficas, México, 1992, 752 págs.

Weinrichter, Antonio, *Wim Wenders*, Edit. J.C., México, 1986, 128 págs.

Williams, Raymond, *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*, Edit. Paidós, Barcelona, 1981, 228 págs.

Wolf, Mauro, *La investigación de la comunicación de masas. Crítica y perspectivas*, Edit. Paidós, Méxioco, 1985, 318 págs.

Zea, Leopoldo, *Discurso sobre la marginación y la barbarie*, Edit. Fondo de Cultura Económica, México, 1990, 258 págs.