



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES
"ARAGÓN"

COMUNICACIÓN Y PERIODISMO

"LA CRÍTICA CINEMATOGRAFICA EN MÉXICO,
ANTECEDENTES, DESARROLLO; HASTA EL SEXENIO
ECHEVERRISTA, PROPUESTA DE UNA
METODOLOGÍA"

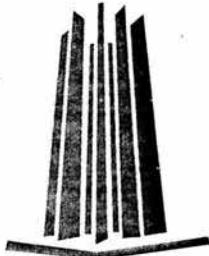
T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE :
LICENCIADO EN COMUNICACIÓN Y PERIODISMO
P R E S E N T A N:
JOSÉ LUIS GONZÁLEZ CARRILLO
RITA ANTONIA REFUGIO LUGO

ASESOR DE TESIS:
MTRO. RAFAEL DE JESÚS HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ

MÉXICO

2004.





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.

A LA MEMORIA DE MI PADRE:
ROMÁN GONZÁLEZ LUGO. A MI
MADRE: MARÍA MAGDALENA
CARRILLO GONZÁLEZ. A MIS
HERMANOS: MARÍA DE LA PAZ
GONZÁLEZ CARRILLO, ROMÁN
JESÚS GONZÁLEZ CARRILLO,
CLAUDIA PINEDA GONZÁLEZ
(GRACIAS POR EL EJEMPLO). A
LA MEMORIA DE EFRÉN MENDEZ
M. Y A LA UNAM POR LA
OPORTUNIDAD BRINDADA.

DEDICO ESTA TESIS A LA
MEMORIA (S) DE LAS CINÉFILAS
ALBERTA Y TERESA (MIS
ABUELAS). A LA JOCOSA SARA
(MI TÍA) POR SUS ANÉGDOTAS. A
LA PEQUEÑA ZARA (MI HIJA)
POR LA MOTIVACIÓN QUE ME
DIO SU ESPÍRITU. Y A LA UNAM
POR EL PRIVILEGIO DE FORMAR
PARTE DE ELLA.

Y A TODO A QUEL QUE AMA A
PESAR DE TODO AL CINE
MEXICANO.



CANON

MEMORIA DE UN RECHO VERGONZOSO

ÍNDICE

| | |
|---|----------|
| INTRODUCCIÓN. | 1 |
| 1 CRÍTICA DE CINE EN LA ÉPOCA MUDA | |
| 1.1 Predicciones de los escritores para un nuevo arte. | 2 |
| 1.1.1 Primera etapa del cine mexicano: el documental verista. | 4 |
| 1.1.2 Segunda etapa del cine mexicano: el cine de caudillo. | 9 |
| 1.1.3 Hacia el nacimiento de la censura en el cine mexicano. | 10 |
| 1.1.4 Aparición de la censura. | 11 |
| 1.1.5 Primeros críticos mexicanos. | 11 |
| 1.1.6 La crítica cinematográfica en México. | 13 |
| 1.1.7 Periodo de la reconstrucción (1917-1928). | 15 |
| 1.1.8 Hacia la madurez de la crítica cinematográfica. | 22 |
| 1.2 Cine Sonoro. | 24 |
| 1.2.1 La crítica en el cine sonoro. | 25 |
| 1.2.2 El caso Xavier Villaurrutia. | 29 |
| 1.2.3 Época de oro 1943-1950. | 33 |
| 1.2.4 La época de oro y su crítica. | 34 |
| 1.3 La década de los cincuenta. | 37 |
| 1.4 La crítica en la década de los sesenta. | 43 |
| 2 LA CRÍTICA CINEMATOGRAFICA EN EL PERIODO DE ECHEVERRÍA | |
| 2.1 Antecedentes. | 46 |

| | | |
|---|--|-----|
| 2.1.1 | Panorama cultural. | 46 |
| 2.1.2 | Panorama económico. | 52 |
| 2.1.3 | Panorama político. | 54 |
| 2.1.4 | Panorama social. | 55 |
| 2.1.5 | Panorama internacional. | 58 |
| 2.2 | Interés del Estado por el cine. | 59 |
| 2.2.1 | La fascinación por la imagen. | 59 |
| 2.2.2 | El poder del cine. | 60 |
| 2.2.3 | Política y cine. | 63 |
| 2.3 | Influencia de la Nueva Ola Francesa (<i>nouvelle vague</i>) en la crítica cinematográfica. | 66 |
| 2.3.1 | Antecedentes. | 66 |
| 2.3.2 | Otras propuestas teóricas. | 70 |
| 2.4 | La gestión echeverrista. | 74 |
| 2.4.1 | Los primeros años. | 79 |
| 2.4.2 | Panorama sobre la crítica cinematográfica. | 81 |
| 2.5 | El antiecheverrismo. | 98 |
| 2.6 | Críticas cinematográficas de las cintas representativas del sexenio echeverrista. | 103 |
| | | |
| 3 CARACTERÍSTICAS DE LA METODOLOGÍA DE CRÍTICAS CINEMATOGRAFICAS DEL SEXENIO ECHEVERRISTA. | | |
| 3.1 | Canoa. | 109 |
| 3.1.1 | Jorge Ayala Blanco. | 109 |
| 3.1.2 | Francisco Sánchez. | 116 |

| | | |
|-------|----------------------------------|-----|
| 3.2 | La pasión según Berenice. | 120 |
| 3.2.1 | Jorge Ayala Blanco. | 120 |
| 3.2.2 | Francisco Sánchez. | 123 |
| 3.2.3 | José De La Colina. | 125 |
| 3.3 | Tivoli. | 127 |
| 3.3.1 | Jorge Ayala Blanco. | 127 |
| 3.3.2 | Francisco Sánchez. | 131 |
| 3.4 | Hacia una propuesta metodológica | 138 |
| | CONCLUSIONES. | 142 |
| | BIBLIOGRAFÍA. | 144 |

INTRODUCCIÓN

Esta investigación es resultado de una serie de inquietudes surgidas durante el curso de *Apreciación cinematográfica* que nos fuera impartido durante el octavo semestre del ciclo 1994-2 de la licenciatura; ciertos vacíos teóricos nos motivaron a plantearnos la posibilidad de adentrarnos en el mundo de la crítica cinematográfica en México. Conocer su génesis y posterior desarrollo se volvió una cuestión a la que quisimos aportar con las limitaciones temporales que la investigación requirió: el sexenio echeverrista.

Al interior de la investigación el lector encontrará en el primer capítulo una breve historia de la crítica producida en México, que abarca de la época muda hasta el cine de los sesenta, durante el recorrido se podrán encontrar algunos primeros coqueteos con la crítica realizadas por personajes de la importancia de Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán, Xavier Villaurrutia por mencionar algunos, también aparecen nombres de periodistas que contribuyeron notablemente como Luz Alba o Francisco Pina. Estos personajes destacarían a pesar de vivir en un tiempo en el que la crítica no pasaba por su mejor momento.

En el segundo capítulo hablaremos de los antecedentes que propiciaron el desarrollo de la crítica durante el periodo echeverrista, el cómo las influencias culturales provenientes del extranjero serían de gran importancia tanto para el cine como para la crítica; sin olvidar, por supuesto, el momento político que vivía nuestro país.

En la última parte hacemos énfasis en las cuestiones teóricas que determinarán las características de la crítica durante el periodo echeverrista, asimismo presentamos ejemplos de aportaciones para los ejercicios críticos del momento. Concluimos con una visión crítica de los ejercicios de los autores que destacaron en la época mencionada con sustentos teórico metodológicos.

1 CRÍTICA DE CINE MEXICANO EN LA ÉPOCA MUDA

1.1 PREDICCIONES DE LOS ESCRITORES PARA UN NUEVO ARTE.

El 6 de agosto de 1896 marca la introducción del cinematógrafo Lumière en México, con una exhibición privada realizada en el Castillo de Chapultepec, función en honor al entonces presidente de la República, el General Porfirio Díaz y a sus familiares. Se proyectaron: “La comida del niño”, “Llegada de un tren a la estación de Lyon”, “El regador y el muchacho”, “Montañas rusas”, “Demolición de una pared”, “Jugadores de ecarté” (juego de cartas realizado entre dos personas, cada una con cinco cartas que se pueden combinar), “Salida de los talleres de los Lumière en Lyon” y “Los bañadores”. Los operadores que dan a conocer el cinematógrafo Lumière en México fueron C: J: Bon Bernard y Gabriel Vayre.

Porfirio Díaz siendo admirador de Francia quedó maravillado con el invento, permitiendo ser retratado tiempo después. Bernard y Vayre organizaron una segunda función exclusiva el día 14 del mismo mes, para periodistas y peritos científicos. Esta exhibición tuvo lugar en el entresuelo de la droguería Plateros - hoy calle Madero -, número 9. Esta proyección fue un éxito.

Expectación y sorpresa invadió la mente de propios y extraños. La magia del cine surtió efecto. El júbilo invadió a nuestro país, la prensa le otorgó su atención, la cual hasta nuestros días no se la niega en lo absoluto - con reseñas, artículos, notas o alguna que otra crítica -. Periodistas y escritores dieron su punto de vista; la crítica cinematográfica nace propiamente de la crítica literaria, ya que no se limitó a un simple comentario o reseña sobre el cinematógrafo, sino a sustentar el porqué el cine desde sus inicios es un nuevo arte. Sin embargo hubo de esperar un poco para que la crítica de cine empezara a ganar terreno.

Luis Gonzaga Urbina, escritor y crítico de literatura (1868-1934, “Ingenuas”, “Puestas de Sol”, “El poema del lago” y otros), publica un artículo en El Universal, sin firma, el 19 de agosto de 1896, en donde le da la bienvenida al cinematógrafo. Señala lo siguiente:

“Es indudable que a medida que nuestro público inteligente se vaya enterando del nuevo espectáculo, concurrirá a favorecerlo, siendo aquél un centro de reunión culto y elegante”. (González; 1995: 78)

Don Porfirio autorizó en 1896 a los enviados de Lumière la realización de 26 películas. éstos se dedicaron a filmar y con otras cintas traídas de su país organizaron dos nuevas exhibiciones paralelas: una en el Castillo de Chapultepec - para el presidente - y la otra en Plateros para el público en general, esto el 27 de agosto. En ambas funciones se proyectaron:

“El General Díaz paseando a Caballo en el Bosque de Chapultepec”, “Grupo en movimiento del General Díaz y algunas personas de su familia”, “Escena en el canal de la Viga”, “Escena en los baños Pane” y “Escena en el Colegio Militar”.

En algunos de sus artículos Luis G. Urbina señala la importancia del color y del sonido como complemento del cinematógrafo, recalca diciendo que quizás con el tiempo lo lograría. Sobre la sonorización Enrique Chavarri, en la sección “Charla de los domingos”, con el seudónimo Juvenal, en el diario *El Monitor Republicano*, el 6 de septiembre de 1896, comenta entre otras cosas:

“El día, figúrense ustedes, en que se pueda unir el Cinematógrafo con el Fonógrafo los muertos resucitan, pueden ser evocados como en las sesiones espiritistas, pueden ser llamados de la eternidad para obligarlos a hablar, a moverse, a volver a la vida, ellos que tan cómodos deben encontrarse en el país de los espectros. Cada hijo de vecino, o de vecina, puede tener a sus muertos queridos grabados en una película fotográfica, y de allí lanzarlos, por medio de la linterna mágica, a la blanca pantalla para verlos animarse, al propio tiempo que el fonógrafo habla con la voz misma de aquellos que fueron...”

El mundo marcha, no cabe duda; ya vamos camino de la inmortalidad, ya conservamos la memoria de los seres amados, no en estatuas yacentes, sino en sombras impalpables que hablan y se mueven, y nos miran y sonrien y amenazan ¡oh Dios! Dejar el lienzo en que se dibujan, para darnos un abrazo supremo del espectro que deja en torno nuestro el hálito de la eternidad”. (González, 1995, p. 85).

1.1.1 Primera etapa del cine mexicano: el documental verista.

Bernard y Vayre realizaron funciones diarias - gracias al éxito obtenido desde la primera - en la capital; el 9 de enero de 1897 fue su última función en la metrópoli, ya que llevaron el invento a provincia. Finalizando estas actividades los enviados de los Lumière debían viajar a Cuba para mostrar el cinematógrafo. Gracias a ellos se dejaron sentadas las bases para el cine mexicano: sus cintas provocaron que los cineastas empezaran a reflejar lo propio y lo representativo imitando el estilo temático de las cintas Lumière, que era, simplemente contemplar la cotidianidad. Otro aspecto importante fue la cuestión técnica: el equipo para filmar y revelar películas se pudo adquirir a través de Bernard y Vayre.

Dentro de las cintas Lumière se encuentra una que causó gran polémica: “Un duelo de pistola en el Bosque de Chapultepec”, que manejaba ficción, contradiciendo el verismo de sus demás filmes. Esta cinta mostró la reconstrucción de un hecho real.

Los enviados de los Lumière vendieron proyectores, entre los compradores se encuentran Ignacio Aguirre y Salvador Toscano; el primero con su cámara Lumière reinició las funciones en la ciudad de México, en la calle del Espíritu Santo, al poco tiempo filmó sus propias cintas como “Riña de hombres en el Zócalo”. El segundo abrió su propio salón en las calles de Jesús María número 17, más tarde se mudó a la esquina de Plateros y del Espíritu Santo - hoy Madero e Isabel la Católica -. Ingeniero de profesión Salvador Toscano comenzó a realizar algunos filmes; hoy parte de ese trabajo puede apreciarse en “Memorias de un mexicano”, recopilación realizada por su hija y que es un legado.

Amado Nervo (1870-1919), poeta modernista, apreció en el cinematógrafo una utilidad inusitada para la humanidad, la de ser un testigo fiel (en imagen y movimiento) de la historia; en la sección “La semana”, de *El Mundo*, el 20 de marzo de 1898, comenta:

“Este espectáculo me ha sugerido lo que será la historia en el futuro: no más libros; el fonógrafo guardará en su urna oscura las viejas voces extinguidas; el cinematógrafo reproducirá las vidas prestigiosas, y los reflectores eléctricos vestirán de nuevo las figuras heroicas con los colores que usaron en su jornada de luchas y de hazañas. Nuestros nietos verán a nuestros generales en la brega junto al cañón ignimovo, impassibles junto a la granada florecida de fuego; a los intelectuales en el proscenio, en la redacción, en la tribuna y en el Ateneo... ¡Oh, si a nosotros nos hubiese sido dado

reconstruir así todas las épocas, si merced a un mágico aparato pudiésemos ver el inmenso desfile de los siglos como desde una estrella, asistir a la marcha formidable de los mortales a través de los tiempos! ¡Cómo sorprenderíamos entonces el vasto plan del universo! ". (González; 1995: 90)

Tal vez y gracias a la importancia que le dieron los escritores al cinematógrafo –y como señala Manuel González Casanova- por eso en nuestro país se creó la primera filмотeca en el mundo: la Filмотeca Nacional, fundada por Elena Sánchez Valenzuela y Emilio Gómez Muriel, a principios de 1936, en la SEP. Desgraciadamente la desidia burocrática terminó por enterrarla en poco tiempo.

En 1899 el Ayuntamiento recibió 25 solicitudes para abrir nuevas salas, y el costo de las localidades se volvió popular. Dada la demanda y el atraso de adquirir nuevas vistas - que venían de Europa y de Estados Unidos -, la producción de cintas nacionales aumentó. A partir de este momento el cine se impuso como espectáculo y como medio informativo. La sociedad vio en el cinematógrafo un medio para ampliar sus conocimientos.

En ese año, y para ser exactos el 2 de abril en El Imparcial, cada domingo empezó a publicarse una sección titulada "La Semana Alegre", columna de comentarios, que en alguna y otra ocasión eran sobre el cinematógrafo; la cual era firmada con el seudónimo de Tick Tack por Angel Efrén de Campo y Valle. Esta sección se publicó casi sin interrupción hasta el 26 de enero de 1908.

Salvador Toscano viajó a los Estados Unidos y a Europa en el año 1899. En 1901, a su regreso a México dio a conocer películas de Edison y del francés Georges Méliès.

En 1901 "el cinematógrafo todavía no representaba mayor competencia para el teatro, éste se encontraba firmemente afianzado entre un público que asistía con entusiasmo y regularidad a presenciar el espectáculo de su predilección; dividiéndose ese público en 2 grandes corrientes: la culta y la populachera.

El primero asistía a la Opera, o a la representación de obras clásicas o contemporáneas, generalmente interpretadas por compañías extranjeras, principalmente italianos y ocasionalmente al estreno de alguna obra de autor mexicano. El segundo, aún cuando de vez en cuando podía acudir a la puesta en escena de una obra clásica, generalmente asistía a

obras del género chico, zarzuelas y zarzuelitas y a un espectáculo de variedades conocido como tandas, el cual gozaba de popularidad creciente.” (González; 1995: 26 -27)

Los Lumière influyeron notablemente a los cineastas mexicanos con su “modelo documental verista” (o testimonio social). Será en la primera década del siglo XX cuando se empieza a filmar cine de argumento, surgiendo los primeros títulos representativos. Es un cine con 2 características: de documento histórico y de reconstrucción histórica con intenciones didácticas. Se crearon los primeros locales destinados exclusivamente a la producción de películas, los primeros estudios y los primeros empresarios mexicanos -dedicados a la producción, distribución y exhibición - .

La dictadura de Don Porfirio Díaz (1877-1911) surge después de innumerables luchas internas y presiones del extranjero. Al principio de ella el país logra estabilizarse, pero dividió a las clases sociales, destruyó la vida democrática. Situación que provocó graves consecuencias en el período 1901-1909: luchas internas, rebeliones y represiones sangrientas.

El cine responde, ante este clima, al sueño porfirista de paz y tranquilidad. Este aislamiento de los problemas sociales, sólo ayudó en algo: a la búsqueda de un lenguaje, que en el futuro definiría al cine mudo mexicano.

En la etapa de 1901-1904 los empresarios se volvieron trashumantes, el motivo: el cierre de los salones en la capital, por el atraso en que se renovaban las cintas, por lo que el público se alejó temporalmente del cine. Así los empresarios tuvieron que llevar el cine a donde no era conocido, para poder continuar con su negocio, la consecuencia fue que muchas familias se convirtieron en trashumantes. De estos empresarios podemos citar a: Carlos Mongrand, Salvador Toscano, Enrique Rosas, Guillermo Becerril, Jorge Satahl y Gonzalo T. Cervantes. Algunos de ellos se convirtieron en grandes productores. En 1906 termina el auge de la trashumancia.

“El año de 1905 marca para la historia del cine en México el comienzo del auge, pues se estrenaron más de doscientos películas cortas en los dos o tres salones con que contaba la capital.” (Reyes; 1968: 25)

El 14 de octubre de 1906 Tick Tack hace su predicción sobre el cinematógrafo en El Imparcial:

“Va a comenzar la tanda”

“Si esa máquina se perfecciona, el escritor, el periodista, los secretarios de juzgados de lo correccional y de lo criminal, el reporte, el trovador de cacle, cuantos suplen con gacetillas cuadros de costumbre, actas y romances, los hechos que en el mundo acaecen quedarán relegados a las obras extravagantes de la acalorada fantasía.

Los gobiernos habrán de tener cinematógrafos oficiales destinados a la inquisición de las comisiones de seguridad, reseñas de fiesta cívicas y crónicas de acontecimientos para los archivos históricos. Estante á, cajón, 236, película 1392, tomada ante notario, debidamente timbrada y cancelada con sellos de luz.” (González; 1995: 99-103)

Ese futurismo es una posición que tenían en común casi todos los intelectuales mexicanos frente al cinematógrafo. “A fines de 1906 funcionaban permanentemente unos 16 salones, algunos bastante amplios, con 100 o más butacas. Los exhibidores ya no sólo compraban copias de las películas, como antes, también podían alquilarlos.” (García; 1985: 27)

Por el auge del cinematógrafo los intelectuales empezaron a creer que éste era el culpable de que el teatro tuviese, cada día, menos público. Un ejemplo, Luis G. Urbina muestra su menosprecio por el cinematógrafo; siendo que anteriormente le dio la bienvenida, en El Mundo Ilustrado apareció - el 9 de diciembre de 1906- el siguiente comentario:

“La vuelta del cinematógrafo”

“Las calles de San Francisco y Plateros se llenan de un gentío pobre y popular, de los “bajos fondos”, y en el que se van confundidos elementos de la burguesía humilde...

Sí, es el pueblo que sueña ante las maravillas de la pantalla; el alma colectiva que aduerme (sic) sus instintos y sus brutalidades, acariciada por la mano de la ilusión, de una ilusión infantil que la transporta y eleva por encima de las groseras impurezas de la vida. Aquel blanco cuadrilátero, encerrado en toscas espigas de madera, es para la masa popular la puerta del misterio, la boca del prodigio...

El spleen capitalista y el malhumor burgués sonríen con escepticismo al paso burdo de esta comitiva regocijada.

Ellos pagan sus espectáculos que no los divierten, o que los divierten muy poco porque, como saben estética, no encuentran jamás, sino alterada y falsificada, la realización de la belleza...” (González; 1995: 107)

De aquellos intelectuales que se pronunciaron admirados por el cinematógrafo se encuentran José Juan Tablada y Amado Nervo; el primero publicó en *El Imparcial – el 17 de marzo de 1907-* el siguiente texto:

“El asesinato de la tanda”

“... Las tandas se mueren; en torno del Teatro Principal flota un olor cadavérico formado de relentes de fenol y de un acre aroma de flores mortuorias que se pudren... Dispensen ustedes este símil cuaresmeño, pero todo el que sepa la Biblia tendrá que convenir en que el cinematógrafo, como un pequeño David, ha roto la frente del Goliat flamenco con la certera piedra de su honda. La tanda ha muerto; las veladas de México están iluminadas por la luz de los cinematógrafos, suave y misteriosa como un claro de luna. Por esos campos pasan algunas sombras enlutadas; son los últimos pésames de los tandófilos, unos cuantos zopilotes que revolotean mientras abajo se disgrega el cadáver.” (González;1995: 110)

Amado Nervo publicó el siguiente texto el 18 de marzo de 1907 en *El Imparcial*:

“El cinematógrafo”

“Voy a confesaros una modesta e ingenua predilección que no es sin duda propia de un hombre refinado: yo amo el cinematógrafo, el cine, como lo llaman en Madrid, el cinema, como lo llaman en París... ¡Cuánto nos ha enseñado el cinematógrafo! ¡Qué inmerso servicio presta a la ciencia y cómo va adquiriendo carta de ciudadanía en las aulas universitarias, en los salones de conferencias, en las escuelas primarias, donde quiera que se pretende ilustrar la inteligencia con la observación y con el espectáculo de la vida misma! ¡Qué felices serán nuestros nietos que van a contemplar nuestra existencia, nuestras conquistas y nuestras derrotas no en estampas de libros ni en páginas parciales o mentirosas, sino como en un espejo que tuviese incólume todas las imágenes que han desfilado frente a su cristal misterioso!” (González; 1995: 112-114)

El cinematógrafo pasó a transformarse en cine, de ser un simple registro de movimiento empezó hacer un lenguaje de gran riqueza expresiva. En el texto anterior Amado Nervo nos ilustra la influencia del cine en la formación del hombre moderno.

Antes de cerrar esta parte, y de dar comienzo propiamente con la crítica cinematográfica, Luis G. Urbina, en una forma agresiva, da su punto de vista sobre el cinematógrafo en un escrito publicado el 22 de octubre de 1904 en El Imparcial:

“Los ricos y los cinematográficos”

“... El moro, cándidos amigos míos, está en el Salón Rojo, en los bajos de una vieja célebre casa, cuyos macizos muros pintaron unos decoradores de pulquería, para ofensa de los ojos, con el más insolente y agresivo de los carmines...

Diversión honesta, cómoda, de muy poco costo: solaz que no exige estudio ni preparación culta, ni intelectualidad, ni sensibilidad, ni nada: el Cinematógrafo. Los ojos se enferman, aseguran los médicos; el Arte se muere, exclaman los críticos; el teatro se acaba, gritan los empresarios. No importa son voces que claman en el Desierto... Yo convengo en que el Cinematógrafo entretenga la curiosidad de las muchedumbres, en la azotea de la casa provisional de “El Buen Tono”, en la Avenida Juárez; la masa popular, inculta e infantil, experimenta, frente a la pantalla, llena de fotografías en movimiento, el encanto del niño a quien le cuenta la abuelita una historia de hadas; pero no puedo concebir cómo, noche por noche, un grupo de personas que tienen la obligación de ser civilizadas, se embohe en el Salón Rojo, o el Pathé, o el Montecarlo, con la incesante reproducción de vistas en las cuales, las aberraciones, los anacronismos, las inverosimilitudes, están hechas ad hoc (sic) para un público de infima calidad mental, desconocedor de las elementales nociones educativas. Este espectáculo que eleva a las clases inferiores, envilece y degenera a las superiores si a él sólo se entregan y consagran...”. (González; 1995: 120-122)

Luis G. Urbina es un caso contradictorio, siendo uno de los primeros en dar la bienvenida al cinematógrafo resulta, después, un contrincante de éste. Con la aceptación de buena parte de los intelectuales, la discusión sobre si el cine es o no arte empezaría a surgir.

1.1.2 Segunda etapa del cine mexicano: el cine de caudillos.

En 1910 estalla la Revolución la que marcaría una etapa importante en el desarrollo del cine. Contrariamente a la vocación de “testigo imparcial de la historia”, el cine se aleja de ésta y se dedica a mostrar el sueño porfirista de paz y tranquilidad. Aislamiento que sólo lo beneficiaría en la búsqueda y depuración de un lenguaje propio.

La Revolución no afectó al cinematógrafo en cuanto a la cuestión financiera, las emigraciones a la capital - tropas revolucionarias, familias de provincia en busca de seguridad - aumentaron las ganancias en el negocio cinematográfico; abriéndose también más salas.

Para 1911 el cine rompería con dejar de difundir el sueño porfirista, empezó a registrar la mayoría de los hechos revolucionarios. Los participantes del movimiento posaban para el cinematógrafo; ser partícipe de la historia era un orgullo y mostrarlo a través de la pantalla cinematográfica lo era más.

1.1.3 Hacia el nacimiento de la censura en el cine mexicano.

Durante 1911 - en el gobierno de Madero - el Ayuntamiento de la ciudad de México nombró inspectores para vigilar la higiene de los locales y la moralidad de las vistas. En la dictadura de Porfirio Díaz se permitió realizar funciones para hombres “solos” - esto de se “permitió” es un decir, ya que el Ayuntamiento no se dio por enterado -. Los inspectores deberían cuidar que los locales estuviesen limpios: evitando a los espectadores poco aseados, quienes junto con la obscuridad, favorecían la proliferación de pulgas; y que las vistas no atentaran con la moral y el orden social.

Se da aquí una contradicción interesante:

Díaz permitió la libertad en el quehacer cinematográfico; y Madero estableció para el cine una censura previa. Sin embargo, la censura –propiamente- surgiría en 1913. Dos aspectos marcarían el surgimiento de ella:

- * La llamada “Decena Trágica” (1913) y
- * La invasión estadounidense (1914).

Ambas situaciones afectarían a todos los niveles de la sociedad mexicana - económico, social, político y cultural -. En lo que respecta al cinematógrafo, este panorama afectó al prometedor desenvolvimiento del cine nacional, particularmente el del género testimonial.

Porfirio Díaz se dio cuenta de la importancia propagandística del cinematógrafo y por ello se dejó filmar. Pero fue Francisco Villa quién apreció en este invento una utilidad comercial: firmó contratos para filmar sus combates y sólo se exhibían si ganaba. Pancho Villa se convirtió en el primer astro del cine mexicano, sus vistas eran proyectadas a nivel internacional. El cine inmortalizó a Villa. Este ejemplo fue seguido por diversos personajes políticos, convirtiendo al cine en un instrumento propagandístico, dando pie a la segunda etapa del cine mexicano, el de caudillos.

1.1.4 Aparición de la censura.

En este período, se abrieron más salas con mayor capacidad cada vez; exhibición, producción y casi toda la distribución seguía en manos mexicanas. El cine era el espectáculo principal y por eso debía ser controlado:

- Los empresarios no aprobaban mostrar cintas que despertaran el partidismo,
- Las autoridades promulgaron un decreto que prohibía las películas con escenas sobre delitos - sino existía un castigo de los culpables -, asuntos privados sin autorización de los interesados. El gobernador del Distrito y la persona que presidía las funciones en los cinematógrafos, tenían la facultad de suspender la exhibición de una cinta que atentara contra algún servidor público, religioso, con la moral y/o el orden público. La iglesia y el Partido Católico Nacional influenciaron en dicha disposición.

En 1914 “Sangre hermana” muestra con precisión el cambio de rumbo del cine nacional, porque rompió la tradición verista: una película que conjugaba las escenas documentales haciendo caso de la secuencia temporal y geográfica de los sucesos. Con esta cinta las imágenes de la revolución estaban dirigidas a satisfacer los intereses del régimen en turno. Se le atribuye a los hermanos Alva.

1.1.5 Primeros críticos mexicanos.

El iniciador de la crítica cinematográfica en lengua castellana fue Federico de Onís (1885-1966, España) quien con el seudónimo de “El espectador” publicaba sus críticas de cine en el semanario ESPAÑA, al ocupar él su cátedra en la Universidad de Oviedo dejó la sección, la que fue continuada en 1915 por los mexicanos Alfonso Reyes (1889-1959) y Martín Luis Guzmán (1887-1977) - quienes escribieron indistintamente -, ambos utilizaron el seudónimo de “Fósforo”. Su sección cinematográfica se tituló “Frente a la Pantalla”, varias de estas críticas se encuentran en el libro “Cuadernos de cine 6”, recopilación de Manuel González Casanova.

Alfonso Reyes comenta sobre la crítica cinematográfica en un texto publicado en el Seminario España (España), el 28 de octubre de 1915:

“...Una nueva literatura, una nueva crítica –la del cinematógrafo- son ya indispensables...”

...todo arte produce artículos de comercio, objetos de compraventa y el que paga es el público. A los intereses de éste conviene que el nuevo arte cinematográfico este vigilado de cerca por la crítica.

Hasta hoy, los comentarios periodísticos sobre el cine se resuelven –con rarísimas excepciones- en discursillos sentimentales, a que tanto se presta el drama cinematográfico...

Ensayemos una nueva interpretación del cine... Día llegará en que se aprecie la seriedad de nuestro empeño...”
(González; 1963: 8-9)

Alfonso Reyes anuncia –en el Seminario España, el 4 de noviembre de 1915- el nacimiento y la necesidad de una crítica ante un nuevo arte: el cinematógrafo. Para el surgimiento de una crítica de cine había que tener paciencia. Para él el cine necesita de tres principios para lograr una buena producción:

- 1º Un buen fotógrafo,
- 2º buenos actores y
- 3º buena literatura.

“... Es esencial el primero, indispensable el segundo y excelente el último. Porque sin literatura, o con muy poca literatura, puede darse una buena cinta; pero en cambio, si la literatura es mala todo se ha perdido. El espectador lucha entonces entre el atractivo de la buena fotografía o los buenos

*actores y la repulsión que el asunto le inspira..." (González;
1963:15)*

Reyes y Guzmán realizaron críticas - en especial- de cintas italianas, francesas y norteamericanas, en este semanario; desgraciadamente el cine nacional mexicano parece no haberles interesado, por lo menos, en este periodo.

1.1.6 La crítica cinematográfica en México.

En nuestro país la crítica cinematográfica la inició Rafael Pérez Taylor en marzo de 1917, quien publicaba en *El Universal* con el seudónimo Hipólito Seijas. El caso de este periodista surge en la etapa en la que el teatro y el cine provocaban polémica: la gente de teatro atacaba al cine, considerándolo una vulgaridad y aludían a la muerte del arte y la cultura por causa de él. El diario *El Universal* tuvo la idea de devolverle al cine su prestigio de “hijo pródigo de la ciencia”; por lo que le encargó a Rafael Pérez Taylor que escribiera una columna sobre cultura cinematográfica. Surge otra contradicción - recordemos el caso de Luis G. Urbina -, este periodista fue uno de los firmantes de una protesta teatral contra el cine; sin lugar a dudas, por ello empleó el seudónimo de Hipólito Seijas. Un ejemplo de su trabajo en la crítica cinematográfica –en donde recurre a las características esenciales de ésta- es la siguiente, publicada en *El Universal* el 28 de agosto de 1917:

LA TIGRESA

Tercera producción de la Azteca Film. Poema de dolor en ocho actos, original de la señora Farías de Isassi e interpretada por los artistas Sara Uhthoff, Etelevina Rodríguez, Fernando Navarro, Salvador Arnaldo, Juan Barba y Pedro de la Torre.

La Tigresa es el símbolo de la mujer pérfida y felina que en su cabeza loca, de eterna soñadora, siente las ansias continuas de ser la protagonista de un poema cruel y doloroso, no importándole destrozor corazones, ni agotar sentimientos, sino que su eterna inconformidad la arrastra hasta engañar a un pobre mancebo que no tiene más dicha que la de ser pobre y humilde.

Eva, la suprema mujer falaz (sic), fomenta la pasión de un obrero. Le hace consentir en ser su amada, lo provoca con sus ansias y lo hipnotiza con sus ojos. La Tigresa –y aquí recuerdo un admirable dibujo de Severo Amador en que representa a la mujer mitad fiera y mitad hembra- goza con dividir sus caricias.

Viene la fascinación. Eva atrae a Bruno, le otorga una cita en el jardín de su casa y a media noche, cuando ‘la luna se levanta como una hostia de plata’, Bruno estrecha

entre sus brazos el cuerpo voluptuoso de La Tigresa. Escondidos tras un cenador, Bruno jura fervientes promesas de cariño. Eva sonríe, le dice que pronto despertar  del sueño, porque tendrá que sufrir ya que el sufrimiento es amor; que ella no es buena ni mala, sino que todo este conglomerado de sensaciones es la manifestación amplia de su vida.

Surge el zarpazo. Eva se casa con Ernesto, joven de alcurnia, de su clase, no es como el humilde artista que dibuja paisajes en una fábrica de muebles, es el 'dandy', el príncipe esperado, el que dará comodidades en el hogar y nombre en la sociedad.

Bruno nota animación en la iglesia del buen Tono y espera. Desfilan los invitados, y cuando reconoce en la novia a su Eva, se vuelve loco de dolor: ha recibido el zarpazo de La Tigresa.

Termina la película con la garra. Recluido Bruno en el manicomio, en su celda siente la obsesión de ser perseguido por una tigresa. Eva es invitada a una kermesse que se efectuará en la institución benéfica. Desfilan los alienados y después visitan los concurrentes las celdas de los locos furiosos. El director del manicomio evita que Eva platique con Bruno; pero en un arranque de curiosidad, abre la ventanilla y contempla al infeliz que antes fuera su amor. Bruno la ve: estira los brazos y grita: - Es ella, la he reconocido, es La Tigresa. Hunde sus dedos fornidos en el cuello blanco de Eva y la estrangula. De esta manera, La tigresa ratificó sus soñadoras palabras: quisiera ser la heroína de un poema cruel... de un poema ardiente y doloroso.

Interpretación

Sara Uthoff est  elegante en su papel. Es cierto que no tiene las contorsiones hiperest sicas de una Menichelli; pero esos arranques geniales los suple, haciendo gala de notable naturalidad.

Fernando Navarro, es el héroe de la tigresa. Su gesto es vibrante, siente el papel, lo vive, algo genial flota en sus ademanes, sobre todo cuando éstos llegan a los extremos; o bien por el sentimiento que produce la pasión llevando melancolía al rostro, o bien, sintiendo la ira, el odio y el coraje, que llevan a los músculos faciales las contracciones intensas de dolor.

A Etelvina Rodríguez no la comprende el público haciendo papeles serios y trágicos. Cuando llora la muerte de su adorada hija, el público ríe... ríe, y es porque se acuerda de la Etelvina de 'La verbena de la paloma'.

Arnaldo, Barba y Pedro de la Torre, discretos en sus respectivos papeles.

La Fotografía

La parte artística en la fotografía es excelente, nada más que el operador debe, de cuando en cuando, de (sic) acercar su aparato a las figuras a efecto de que éstas no pierdan, por la distancia, el gesto (sic) de su expresión. Anoté un bello detalle en Chapultepec, cuando Eva y Ernesto en 'plena luna de miel' se besan guareciéndose del sol bajo la sombra de opulento arbolillo. La fotografía, en general, es clara, y no desmerece de las películas anteriores.

La parte del manicomio, en donde desfilan los locos, y que causó cierta impresión de amargura en los espectadores, en la segunda exhibición quedó suprimida, así como un desfile en que dos o tres hijos del pueblo lucen sus enormes chambergos de petate.

La película, en general fue otro triunfo de Rosas - Derba. (González; 1992:137-139).

--- o ---

La primera Guerra Mundial (1914-1918) influyó para que el cine mudo mexicano tuviese su mejor época. La causa: la disminución de la producción europea y la negación de los exportados norteamericanos a comerciar con México. Como dato, el cine estadounidense manejaba el estereotipo de que los mexicanos eran enemigos de su cultura.

1.1.7 Periodo de reconstrucción (1917 – 1928).

1916 es el año clave para el surgimiento de este período: la Convención se disolvió y Venustiano Carranza quedó como único jefe del nuevo gobierno; posteriormente ocupó la presidencia por elección (1917-1920). Este y los siguientes gobiernos –aún después de este período- prosiguieron la obra iniciada por la revolución (Reforma Agraria, el impulso a la enseñanza, la industrialización del país y el desarrollo de la red de caminos); los regímenes presidenciales correspondientes a esta etapa de reconstrucción son: el interinato de Adolfo de la Huerta (mayo a noviembre de 1920), el de Álvaro Obregón (1920-1924) y el de Plutarco Elías Calles (1924-1928). Estos regímenes presidenciales

señalaron los caminos por los que habrían de conducirse el país en el futuro. En esta etapa no podemos olvidar la promulgación de una nueva Constitución –sin dejar a un lado que una cosa es que existan leyes y otra cumplirlas -. Esta transformación del país terminó por destruir los sueños porfiristas.

El cambio social afectó notablemente al cine; los cineastas quisieron competir con las cinematografías mundiales, con un cine que reflejara lo propio y hermoso de México; la realidad era un sueño, competir con ella debido a la renovación del país, ya que la creación de la ‘nueva sociedad’ reflejaba diversas contradicciones. Así, el cine tuvo que empezar desde cero, la experiencia anterior fue ignorada; se copiaban modelos extranjeros:

- La influencia italiana –el cine de divas -,
- La influencia estadounidense – la ampliación de su mercado, cuyo objetivo fue eliminar la competencia europea. En México, manejaron directamente sus negocios de distribución -.

Moisés Viñas señala el surgimiento de cuando menos tres corrientes cinematográficas nuevas en este período:

“una que intentó competir con el cine italiano mediante la imitación, otra más consecuente con los principios ideológicos nacionalistas, comenzó a buscar sus temas en la historia y las costumbres nacionales. La última fue la corriente promovida por Venustiano Carranza, una corriente que, hereda en cierto modo de la tradición y del cine de los caudillos, se convertiría en el documental propagandístico oficial. ”. (Viñas; 1987: 48)

Este período fue la cuna para la creación de los géneros de ficción que perdurarían en toda la historia del cine mexicano.

Fue muy poca la atención de la prensa durante 1917 a 1920 a la producción nacional, se le dio preferencia a cintas extranjeras, en especial a las hollywoodenses. El cine nacional se consideraba inútil y poco visto. Así, la mayoría de los intelectuales mexicanos compartía la idea de que el cine era un producto vulgar norteamericano - por lo del *star system* - sin tradición cultural.

Por otra parte, el cine de Hollywood en 1918 reflejó un violento antimexicanismo (anteriormente, como se ha comentado, ya lo hacía) más marcado. Por lo que el gobierno decretó una censura a películas extranjeras que se refirieran a México.

En el año de 1919 se produce la película más famosa de la época: el serial de doce episodios “El automóvil gris”. Dirigida por Enrique Rosas, la que sería su última cinta ya que falleció en 1920. En el film se incluyó una escena real, la del fusilamiento de seis de los integrantes de la famosa banda de asaltantes. Una crítica de la época sobre esta cinta, aparecida en *El Universal el 13 de diciembre de 1919*, escrita por Silvestre Bonnard - Carlos Noriega Hope -:

EL AUTOMOVIL GRIS

El caso de “El automóvil gris” deberá llamar la atención de los alquiladores y empresarios, porque hasta ayer se ha podido medir, matemáticamente, el resultado de una gran campaña de publicidad... Naturalmente, ayer fue una gran tarde de toros. Había romerías en los barrios y caravanas en las calles céntricas que se dirigían, anhelantes, a contemplar el sangriento “Automóvil”, en los pórticos de los salones se hacía cola esperando la apertura... Siguiendo las frases de cajón necesito decir que la película tiene una espléndida fotografía, en realidad esta afirmación no debe tomarse como un elogio, pues sería tanto como suponer, bochornosamente, que en México aún se producen, en las postrimerías del año, películas de buena y mala fotografía. El eficiente manejo de la cámara es ahora una necesidad natural y sencilla en el cinematógrafo... Los intérpretes desmerecen, en cambio. La principal figura de la trama estuvo a cargo del señor don Juan Canales de Holms, director artístico de la admirada película TABARE y apreciable actor de larga práctica. Solamente que en este caso el señor Canales de Holms dio a su papel un tinte de distinción, de elegancia, de galantería y de finos modales que me temo no sean apegados a la verdad histórica. Yo siempre creí en la recia catadura del jefe de la tenebrosa banda, me imaginé, que este engendro del mal sería un bandido tinto en sangre, cuyas pupilas relampagueasen mientras las espesas e hirsutas cejas subrayaban todo el horror de la mirada. Suponía, en fin, que ese horrible criminal no tenía idea de la existencia de Carreño y, menos aún, del amable libro sobre los buenos modales que tal señor escribiera, y confieso paladinamente que me hallaba absoluta y fundamentalmente equivocado... Cuando la policía pone cerco a los criminales, no pude vislumbrar un endemoniado asesino; por desgracia la imagen que vino a mi memoria fue la del señor De Condé peleando

heroicamente a las puertas de París. Y luego, cuando la banda retorna ahíta de sangre a su guarida, no surgieron en la pantalla las rudas barraganadas de los criminales, sino que apenas pasó la silueta de la señorita de Montpensier, sosteniendo en sus brazos, torneados y blancos, la brava testa del vencedor de Rocroi... Doy, pues, la más sinceras gracias a don Juan Canales de Holms por haber logrado con su fino arte escénico, trocar una ruda escena de sangre, lodo y podredumbre, en un perfumado episodio, acaecido en pleno siglo XVI... Indudablemente, la mejor escena de la obra, aquella que palpita y refleja la realidad de la vida, es el momento en que Rubio Navarrete es alcanzado por una bala, cayendo al suelo moribundo. Aquí el señor Catalauba se reveló un gran actor cinematográfico. ¡Lástima que la escena del hospital estropee la gran labor de ese joven artista! Todo lo que fue natural en la escena anterior vuélvese extraordinariamente ficticio y se nos antoja una defunción granguñolesca... La película, en fin, merece un gran aplauso. Es un esfuerzo indudable en la cinematografía nacional y con todos sus defectos y todas sus bellezas atraerá público y gustará mucho por la misma fuerza de la trama. El señor editor debe estar orgulloso de su tenacidad, casi incomprensible en nuestro raquíptico medio cinematográfico. Esperamos algo definitivo de este señor Rosas, que es un profesor de energía... (González; 1992: 159-161)

En este año Carranza autorizó a la Dirección General de Bellas Artes para que se comprara un aparato cinematográfico y varias películas; además se instalan las primeras sucursales de distribuidoras estadounidenses.

El 1º de octubre de 1919 en el Diario Oficial se especificaba que la censura se ejercía sobre todo en contra del cine de ficción y restringía el trabajo de cineastas norteamericanos que trabajaran en México. Este reglamento obtuvo diversas modificaciones a través de la ley cinematográfica de 1949.

Georges D. Wright marca la excepción de la regla, ya que en sus trabajos sobre México, en 1918, mostraba las bellezas típicas, costumbres y el desarrollo industrial de nuestro país; en la cinta "Escenas maravillosas de México".

Carlos Noriega Hope periodista cinematográfico de la época –quien pretendía difundir los valores de la crítica estadounidense -, en el siguiente texto publicado el 17 de febrero de 1920 en El Universal, expresa su opinión sobre la censura:

LA CENSURA DE LAS PELICULAS
CINEMATOGRAFICAS

¡ES NECESARIO HACER ALGO!

("Crónica de Los Angeles, California")

El Departamento de Censura Cinematográfica en México, de la misma manera que todas las instituciones similares en el extranjero, tiene por misión velar por los intereses sociales sin pedir que el decoro nacional quede estrecho en cualquier cinta de gelatina. Ahora bien, en este artículo no voy, ciertamente, a ocuparme de la primera cuestión. La moralidad o inmoralidad de una película debe ser calificada por personas de un amplio criterio y de una sólida cultura y espero que el Departamento de Censura en México cuente con un personal competente, formado por literatos, artistas y profesionales de indiscutible calidad, si no es así, las labores de este Departamento serán infructuosas y ridículas, ya que la falta de hombres cultos significará, simplemente, el entronizamiento de la intolerancia, pues por sabido se calla que el miope de espíritu gusta aferrarse, a veces, de los manoseados dogmas de la moral para disfrazar su falta de meollo. El Departamento de Censura sólo podrá velar por el decoro de México extendiendo su jurisdicción hasta los Estados Unidos y para ello sólo necesita obrar indirectamente, exhibiendo películas que muestren al verdadero México. He aquí un sistema elocuente de ejercer la censura, oponiendo verdades a las mentiras y vigorizando la buena opinión que los americanos de buena fe tienen cerca de México... El Departamento de censura debe, imperiosamente, principiar una vigorosa campaña en todo el mundo, de la misma manera que lo hacen hoy todos los países de la tierra... Todavía hoy es tiempo, quizás más tarde todo sea inútil y es imperioso señalar el peligro. Ahora el Departamento de censura, si acaso se decide a dejar en paz el escote de la Bertini o las contorsiones inmorales de la Menichelli, tiene la palabra...
(González; 1992: 169-171)

Con esta intervención el Estado empezó a regular la producción y exhibición del cine; surge el "Plan de agua Prieta" donde se desconoce a Carranza, éste abandona la capital y se instala en Veracruz, donde es asesinado el 21 de mayo de 1920 en la provincia de Tlascalalongo. Adolfo de la Huerta ocupó provisionalmente la presidencia del 24 de

mayo hasta el 30 de noviembre, cuando tomó el poder el presidente electo Álvaro Obregón. Durante este período el decreto carrancista de censura cambió de sede: de la Secretaría de Gobernación pasó a ejercerla el ayuntamiento. Con esta medida el presidente se ganó el apoyo de exhibidores y distribuidores.

Un aspecto importante en 1920 es el fin de una revista dedicada al cine nacional: Cine Revista México, revista semanal que producía la Compañía Mexicana Manufacturera de Películas aparecida en 1919; ésta llegó al número cuarenta, Aurelio de los Reyes señala que debe haber tenido una subvención del gobierno de Carranza. En 1922 se crearon los estudios Chapultepec –después serían la Nacional Productora de Películas, S.A. – de Jesús H. Abitia, antiguo fotógrafo de las campañas del presidente.

Alvaro Obregón nombró a José Vasconcelos como secretario de educación, gracias a él el nacionalismo cultural obtuvo un gran impulso. El cine estuvo contemplado al sistema de alfabetización creado por Vasconcelos pero no tuvo gran apoyo.

En 1923, con motivo del estreno de “La Parcela”, Blas Hernán, un crítico de la época, publicó en Revista de Revistas el 25 de febrero de 1923 su siguiente trabajo:

“Los procedimientos modernos en cinematografía, que requieren para una buena película una continuidad escénica perfecta, es decir, que la escena que precede a la anterior vaya en todo y por todo de acuerdo, sin salirse del argumento ni del ambiente lo que haría notoria la discrepancia en la acción, han sido aplicados con toda propiedad en esta película lo que demuestra a la clara que la dirección artística se basa ya en conocimientos más efectivos. El argumento tomado de escenas de la novela del Lic. José López Portillo y Rojas... es un asunto débil del que el director Vollrath ha sacado un gran partido. (...) La fotografía es insuperable, tanto la de Félix Shoedrack como la de nuestro compatriota Enrique Solís. La de los interiores, debida a este último es una fotografía detallista y hecha a conciencia, que no deja nada que desear... (González, 1989; 47-48).

En este régimen bajo la producción cinematográfica y siguió en los siguientes, como podrá comprobarse en el siguiente cuadro de películas mudas de largometraje filmadas en México:

PRODUCCIÓN DE CINTAS MUDAS EN 1921-1930*

| AÑO | PELÍCULAS DE | | | | TOTALES A NIVEL NACIONAL |
|---------|--------------|-----------|--------------|-----------|--------------------------------|
| | FICCIÓN | | DOCUMENTALES | | |
| | CAPITAL | PROVINCIA | CAPITAL | PROVINCIA | |
| 1921 | 14 | 1 | 5 | 2 | 22 |
| 1922 | 10 | 2 | 1 | - | 13 |
| 1923 | 5 | 1 | - | - | 6 |
| 1924 | 2 | 1 | - | 1 | 4 |
| 1925 | 4 | 3 | 4 | 2 | 13 |
| 1926 | 7 | 1 | 1 | 1 | 10 |
| 1927 | 4 | 4 | - | 1 | 9 |
| 1928 | 2 | 2 | - | - | 4 |
| 1929 | 2 | - | - | - | 2 |
| 1930 | - | 2 | - | - | 2 |
| Totales | 50 | 17 | 11 | 7 | 85 |

*Fuente: (García; 1985:53)

Este cuadro nos muestra el colapso del cine mexicano en la década de los años 20. Hollywood domino el mercado internacional sucediendo al cine francés e italiano, por esto su influencia comenzó a ejercerse.

El 13 de enero de 1924 Blas Hernán comenta sobre “Atavismo” (de Gustavo Saénz de Sicilia) en Revista de Revistas, lo siguiente:

...es un drama que se basa, como su nombre lo indica, en los horrores de la degeneración hereditaria... La psicología propia de un dipsómano está bien llevada y mucho mejor interpretada (por el caricaturista Ernesto García Cabral), lo que hace de esta producción y para nuestro raquítico ambiente cinematográfico, uno de las mejores películas (...). La fotografía es de Ezequiel Carrasco... habiendo hecho en este film grandes proezas fotográficas, lamentamos sinceramente que esta película, por el ambiente en que se desarrolla no tenga nada de mexicano, a no ser las calles del

correo; todas las escenas interiores bien pueden ser de la Legación de México en China, como de los círculos sociales de Petrogrado, necesitamos mexicanizarnos. (González; 1989:50)

1.1.8 Hacia la madurez de la crítica cinematográfica mexicana.

Jaime Torres Bodet publicó en Revista de Revista de agosto de 1925 a septiembre de 1926, una sección llamada “Cinta de plata” bajo el seudónimo de “Celuloide”; su labor es de suma importancia para la crítica cinematográfica en México ya que él le asignó calidad literaria, una publicación semanal y un carácter de género cultural. Su influencia sería notable para el surgimiento de nuevos críticos de cine, tales como Efraín Huerta y Xavier Villarrutia. Una recopilación de sus críticas integran el libro “La Cinta de Plata”, publicado en 1986. Dentro de ellas son escasas las referentes a la cinematografía mexicana –para variar: la mayoría giran alrededor del quehacer filmográfico extranjero -. En un texto de esa época (30 de mayo de 1926) señala la necesidad de fundar una filмотeca (sin olvidar, por supuesto, la opinión de Amado Nervo).

Hemos de insistir, hasta fatigar los oídos de los empresarios y de los dueños de casa alquiladoras de películas en México ¿Por qué, en lugar de exhibir semana a semana malos “estrenos” no se deciden a establecer durante algunos días del mes lo que pudiéramos llamar desde ahora sesiones de programas retrospectivos? El cinematógrafo ha evolucionado enormemente desde 1912. Es ya una actividad organizada –sino un arte perfecto -. Tiene historia a diferencia de las naciones felices y de las mujeres que no lo son ¿por qué, entonces, no instalar algún salón dedicado exclusivamente a poner historia al alcance de los aficionados que desconfían de la buena calidad de su memoria? ¿Por qué no hacer de este salón posible la indispensable biblioteca que el cinematógrafo merece y reclama... El público que asistiera a estas exhibiciones del pasado sería al público en general, como una especie de élite, una voluntad de selección... ” (TORRES; 1986: 10)

Dos aspectos importantes sobre este texto:

- Es notable el desprecio al cine mexicano, si bien es cierto que no son muchas las vistas sin calidad artística, también es cierto que son escasas las que contienen un punto interesante (ya sea temático ó técnico), pero existen. Un ejemplo en esta época: “Enigma” de Angel E. Alvarez (1925) que reivindica a los indígenas, o “México industrial” (1923) que marca la segunda etapa del documental

mexicano; quizás era cuestión de buscar algo interesante entre tanta insipidez. Aunque también hay que entender los problemas de exhibición.

- Darle importancia especial a lo que hoy conocemos como “cinéfilo”. Torres Bodet, como es justo, lo considera dentro de una especie de élite.

En 1925 hay una incorporación de algunos actores y técnicos mexicanos a la industria de Hollywood; Guillermo Calles, Armida Vendrell, Dolores Asúnsolo de Martínez del Río (Dolores del Río), Luis Alonso, Ramón Novarro y Carmen Blasco son algunos de los nombres que suenan en este año en esa industria.

La crítica cinematográfica siguiente, corresponde a una cinta de 1917: “La Luz” de Ezequiel Carrasco, este film “...narraba el amanecer, el cenit y el ocaso de un amor, es decir, la relación de dos amantes que tras conocerse y pasarla bien durante un buen rato se separan cuando la mujer inicia otro amorío, pero con tan mala suerte que el primer amante muere de melancolía. Se inspiraba en la cinta ‘Il fouco’ (1915), de Piero Fosco...” (Viñas, 1987, p. 52). Esta cinta contiene escenas en Coyoacán y Xochimilco. Torres Bodet comenta:

“Tener un cinematógrafo propio y situarlo súbitamente en el terreno auténtico del arte, ha sido la constante preocupación de varios espíritus diligentes, entre nosotros. Los esfuerzos no son de hoy. Hace más de ocho años que Pina Menichelli halló en Emma Padilla una discípula. El fuego cambió de sexo y se convirtió en La luz: el paisaje de Italia, con sus altos jardines coronados de cipreses, los pinos latinos de Rubén Darío, los cementerios napolitanos a la orilla del más azul de los mares azules, todo eso se fue trocando en un cuadro de más pálida entonación, en el paisaje de nuestra altiplanicie, recortado con una línea neta sobre el fondo de las montañas. La fotografía, la dirección escénica estaban completamente divorciadas del propósito de estas primeras películas. Se anunciaban como obras de una cinematografía incipiente, pero eran en verdad, simples novelas románticas ilustradas a trechos por escenas mudas y por placas sin movimiento...” (TORRES; 1986: 151).

Este crítico sugería que al cine le faltaba crecer y madurar. Para él la esencia de una cinta es la dirección, la calidad artística se logra con ella. Debe existir un equilibrio en sus partes, dejando a un lado la cuestión ostentosa financiera. Torres Bodet atacó en sus

críticas el vedetismo, la mediocridad, la cursilería, la estupidez y la improvisación. Apoyó a aquellos directores y actores (por ejemplo a Elena Sánchez Valenzuela) que él consideraba importantes para fortalecer un cine con arte. “No hay arte que viva en la facilidad, como no hay heroísmo cómodo. Este es el secreto del fracaso actual del cinematógrafo. Cuando pierda sus aptitudes de industria y se contente con menos podremos esperar que lo dé más”. Afirma este crítico.

En 1927 en Estados Unidos la compañía Warner presenta la cinta “El cantante de jazz”; el cine “ya habla”, con ello se emprende una nueva aventura. Sin embargo, el cine mexicano habría de esperar un poco: dos años, cuando se darían los primeros intentos por la sonorización.

Un año de gran importancia en la historia de México es 1929, ya que surgen dos acontecimientos fundamentales: se crea el Partido Nacional Revolucionario (hoy PRI); y la Universidad Nacional logra su autonomía. En el cine la crisis se agudiza, el público se refugia en el cine de Hollywood porque el cine mexicano reduce su producción por la crisis del país. Surgen más nombres que emigran a la industria cinematográfica de Estados Unidos: Lupe Vélez, Delia Magaña, Mona Rico (Enriqueta Valenzuela) y Lupe Tovar.

“Santa” de Antonio Moreno (1931), da fin al período de cine mudo e inaugura formalmente el cine mexicano con sonido directo.

1.2 CINE SONORO

La llegada del cine sonoro a México.

Los intentos por sonorizar al cine en México se remontan a 1921, pero es hasta 1926 cuando en el cine Imperial -antes teatro Colón- se exhibieron las primeras películas habladas que consistían en temas sencillos, canciones, composiciones musicales, monólogos, eran breves e intervinieron regularmente celebridades internacionales.

Así la primera cinta hablada estrenada en la capital de la República Mexicana fue La Última canción *The singing fool*, protagonizada por el actor Al Jonson, Josephine Dunne y Betty Bronson (REYES; 1973:15). La cinta triunfó rotundamente, por lo que el cine hablado pese a predicciones no muy favorables, cimentó una fuerte estructura que podemos ver hasta la fecha.

Sin embargo la evolución del cine tuvo sus contratiempos, pues con la aparición de los *talkies* como se llamó también a las primeras películas habladas, desencadenó una reacción de gran descontento por parte de intelectuales y artistas además de un grupo minoritario de público; debido entre otras causas a que el cine parlante norteamericano significaba el arma muy poderosa de una “invasión pacífica”, es decir la del idioma inglés. Los inconformes pensaban que si todas las películas iban a ser realizadas en el idioma inglés, los latinoamericanos estarían obligados, si querían ver cine a aprender esa lengua, por lo que después de cierto tiempo el español sería olvidado, incluso el diario El Universal lanzó una campaña de defensa del idioma español.

La llegada del cine sonoro, en realidad planteaba a la cinematografía mexicana crear su propia estructura cinematográfica real, era el fondo del asunto. Por lo que la carrera sonora del cine nacional es iniciada formalmente en 1931 con la película Santa, aunque no fue la primera, si marcaría oficialmente el comienzo. De ahí en adelante el cine mexicano estaría lleno de altibajos como una producción cinematográfica de 6 cintas o bien como en 1950 de 124 películas.

1.2.1 La crítica en el cine sonoro.

Todos estos cambios en el escenario del séptimo arte propiciaron una avalancha de comentarios, sin embargo la única publicación de entre 1929 a 1932 que a criterio de Reyes de la Maza tenía un auténtico interés en las cuestiones cinematográficas fue la revista semanal El Ilustrado, ello debido según Reyes de la Maza, a que su director era un brillante periodista (además de inteligente); en el ámbito de los medios impresos asunto que nos compete en esta investigación, se trata de Carlos Noriega Hope, así tenemos el siguiente trabajo de una de las pocas figuras importantes de la crónica cinematográfica mexicana, la periodista Cube Bonifant que firmaba bajo el seudónimo de Luz Alba quien a juicio de los conocedores en la materia Reyes de la Maza y García Riera abordaba los temas con sentido del humor y total independencia; situación que podemos constatar en el siguiente ejemplo publicado en El Ilustrado del 11 de julio de 1929 sobre la cinta El cantante de jazz.

El cinema. El cantante de jazz (comentario hablado). Usted conoció de seguro al Jolson que habla con voz cálida, insospechada en un actor que como él habla en un idioma tan frío como él inglés. Aseguran las gentes que saben mucho de cine, al grado de que hasta

citan a Pericles o a cualquier otro al hablar de alguna cinta, que Al Jolson es quizá el mejor actor norteamericano. Posiblemente estos críticos talentados ignoran quién es Pericles, pero sí atinan quién es Al Jolson. Este gran actor, “que ha hecho más por la regeneración de los negros que el propio Lincoln” Según reza un título de Sonny Boy, es, en efecto, la mezcla más humana que se ha visto de comicidad, de sentimentalismo y de amargura. Cuando Al Jolson tiene penas cinematográficas, todos nos resistimos a creer que solamente las finge, y cuando Al Jolson introdujera la naturalidad en el cinematógrafo, Al Jolson sería el autor de la idea, porque nadie es más natural frente a la cámara que él.

Pero esta virtud que le ha dado renombre, Jolson aduna otra que le ha proporcionado el mejor sueldo de Hollywood: la voz. Cuando se ha visto al Jolson mudo y se ignora su voz, el actor no pasa de ser una gran figura en la manta, pero cuando se ha oído es difícil que el público se conforme solamente con verlo. Por desgracia es lo que ocurrió entre nosotros: primero oímos a Al Jolson y su voz quedó inolvidable el público, y ahora que lo vemos sin oírlo lo encontramos despojado de la mitad de su arte. Naturalmente que no por eso El cantante de jazz es una cinta indigna de verse; es bonita, también sentimental como Sonny Boy, pero muda, muda cuando es un Al Jolson el que canta cuando llora y el que llora cuando canta. Si de muchos actores vamos a lamentar conocerles la voz (ya comenzamos por Josephine Dunn), de otros vamos a querer oírlos siempre, como a Al Jolson.

Como podemos observar en el texto de El cantante de jazz Luz Alba presenta una crónica cargada de gran sentido del humor cuando hace observaciones tales como: “aquellos que saben de cine”, en franco tono excluyente, o bien la ocurrente comparación entre Al Jolson y Abraham Lincoln. Sin embargo se limita a observar una parte de la experiencia cinematográfica haciendo mayor énfasis en el trabajo actoral de Al Jolson.

Con el siguiente texto presentamos otra muestra de trabajo de Luz Alba, ahora de la película mexicana Chucho el Roto publicada en El Ilustrado en junio de 1934:

El solo anuncio de que Gabriel Soria dirigiría una película, hacia pensar en que en el cine nacional se agravaba por momentos de la terrible enfermedad que estaba consumiéndolo: su anemia cerebral. Porque Soria se antojaba un individuo tan incapacitado como los demás para hacer algo siquiera mediano por el cine, en vista de

su incultura, de su frivolidad, de su charlatanería. A Soria, como a la mayoría de los otros directores, sólo lo distinguía su petulancia y el engreimiento.

Sin embargo, Gabriel Soria nos dio una sorpresa con la primera cinta que realiza: el perfecto mequetrefe que es, cuando menos veintidós horas al día, logró portarse con inteligencia y seriedad durante la filmación de *Chucho el Roto*. ¿A qué se debería tamaño desaguisado?

La nueva cinta nacional, que, según parece, ha sido la más costosa de todas, pues aún el sonido se agravó varias veces, es el trabajo más discreto logrado a la fecha.

Chucho el Roto es una película perfectamente equilibrada. No tiene fallas graves, y aun cuando sus virtudes son modestas, el conjunto resulta bastante armónico.

Desde luego, que el célebre ladrón mexicano desmerece un poco en la pantalla porque en el trasplante se le da un carácter ingenuo que no tenía. Era mucho más varonil, hábil e ingenioso el verdadero que el cinematográfico. Pero aun así, el popular bandido logra interesar y resucitar la simpatía de otros tiempos.

La adaptación es juiciosa. A pesar de que no aprovecharon las más célebres hazañas de Arriaga (sólo se visualizó la del Obispo) que de seguro hubiera tenido tanto éxito en el público como ésta, la "continuidad", como ahora se dice, es ligera y fácil. Claro que es absurdo que una señorita de buena posición se entregue a un carpintero y que, habiéndose ido a Europa para cubrir la falta, vuelva a México con el retoño. Pero en realidad esta falla no adquiere gran importancia, porque en lo sucesivo se respeta más la verosimilitud.

Soria dio vida a la discreta adaptación, en forma casi siempre hábil, reveladora de que es un chico que sabe qué hacer con la cámara y con los actores. Nunca lo hubiéramos creído capaz de algo semejante, pues aun cuando su cinta no pasa de ser una obra standard comparada con las producciones norteamericanas, desde el punto de vista nacional es, como dijimos ya, la visualización más sobria y completa que se ha hecho. Las escenas son limpias, porque tanto el detalle cómico como el dramático no pasan en ningún momento del límite del buen gusto. A mayor abundamiento, hay algunas de ellas —como las tomadas en Belén— que adquieren un relieve poco común en el cine nacional. Son intensas, llenas de pasión y capaces de hacer que Soria se crea, a estas fechas, un Pudovkin. En el *Ilustrado*, 11 de julio de 1929.

En el anterior texto notamos varios elementos que fueron recurrentes en el trabajo de Luz Alba, tales como observaciones a la falta de argumentos pero también procurar ser más o menos benévola con la cinta pese a no creer mucho en el trabajo de Gabriel Soria además de establecer una contundente comparación con el Chucho de la leyenda.

Retomando al director del Ilustrado quien firmaba bajo el seudónimo de Silvestre Bonnard, además de convertirse en adaptador de una de las películas más famosas del cine mexicano: Santa, fue un gran interesado del cine al igual que uno de los pocos cronistas del cine mudo mexicano; justamente la revista que dirigía era la gran oportunidad para darle al cine el lugar que merecía como algo más que entretenimiento, desafortunadamente la muerte lo sorprende en 1934 año de gran movimiento en el cine nacional.

Este año resulta interesante debido a que la incipiente crítica si le podríamos llamar así, comenzaba a alzar la voz pidiendo cintas que tuvieran algún contenido social y que los productores se arriesgaran a invertir en más películas pues, ante el miedo de perder su dinero preferían sacar hasta el último centavo de la que hubieran producido.

Incluso en ese año un articulista que firmaba con el seudónimo de El transpunte criticaba severamente el hecho de que no se comprometieran los productores verdaderamente en la formación de una industria cinematográfica, además de arremeter contra los críticos, pues se decía que debían cumplir con su papel orientador, sin embargo calificaba a la mayoría de “gacetilleros” pagados por las casas distribuidoras de cintas. Es evidente que para ese año la joven crítica ya se perfilaba con conflictos que tardaría en resolver, pues a partir de entonces siempre existiría la disputa entre unos y otros.

En 1938 exactamente en octubre aparece el primer número de la revista Cine dirigida por José Pagés Llergo, en la que escribieron sobre asuntos relacionados con el cine figuras como Juan M. Duran y Casahonda, René Capistrán Garza, Rubén Salazar Mallén, el mismo Pagés Llergo y el importante escritor Salvador Novo.

Pocos eran los críticos (por llamarles así) que hacían aportaciones interesantes de hecho Salazar Mallén en un artículo publicado en la revista antes mencionada en el número 1 señala que la producción aumentaba en calidad pero su calidad era disminuida, además de calificar las cintas mexicanas de mediocres debido al poco cuidado en la producción de la misma a parte de denunciar la “fiebre folklore que paralizó al cine mexicano en esa época y que por lo visto duraría mucho tiempo.

Para 1940 tanto la crítica como la producción cinematográfica estaba en crisis, por un lado se produjeron sólo 29 películas, ocho menos que el año anterior, su calidad dejaba mucho que desear; pero ello también se reflejaba en la crítica: “La “crítica” existente, no se recataba en demostrar su índole reaccionaria: Respecto a Los de abajo, afirmaba Cinema Reporter el 7 de junio de 1940 que “los revolucionarios constituían ‘el ejército libertador’ (así con comillas) y a su sombra se cometían los más grandes atropellos”. Y Roberto Cantú Robert decía en la misma publicación (12 de abril de 1940): “No debe llamarnos la atención que los profanos en materia cinematográfica y los snobs, los niños litris que en su léxico intercalan con frecuencia galicismos para hacer ostentación de su ‘kultura’, ataquen y censuren despiadadamente al cine nacional”(García; tomo 2; 1993: p 264). A partir de esta información que aparece en La historia documental de cine mexicano se advierte que existieron muchos “críticos” que analizaban a la cinematografía bajo parámetros muy superficiales o por el simple hecho de ser una cinta mexicana.

Sin embargo un personaje que logró sobresalir del grupo de críticos que rondaban las revistas y los periódicos fue el escritor y dramaturgo Xavier Villaurrutia, pues desde un principio trató de realizar su práctica periodística comprometido con el mejoramiento de la industria de su país, de ahí que consideremos importante hacer un paréntesis para profundizar sobre su trabajo. En el Ilustrado, junio de 1934.

1.2.2 El caso Xavier Villaurrutia.

Poeta ensayista, dramaturgo fueron actividades que predominaron en la vida de Villaurrutia sin embargo el gusto por el séptimo arte y su espíritu crítico lo llevaron a aplicarse en una actividad más: la crítica cinematográfica.

Villaurrutia reconoce como antecedentes a su trabajo la obra de crítica cinematográfica de Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán en España, incluso es el primero que coincide en su carácter de crítico con las primeras realizaciones importantes de la joven industria cinematográfica mexicana.

Sus inicios fueron en la revista Hoy de 1934 a 1941 y de entonces a 1943 en la revista *Así*, en ese año renuncia a la publicación para ingresar a *Films Mundiales* como corrector y adaptador de argumentos.

VILLAURRUTIA, CRÍTICO

Para abordar la crítica de Villaurrutia es necesario tomar en cuenta el marco socio-cultural de su generación, puesto que su trabajo resalta su formación estética, su sensibilidad desarrollada dentro de ciertos parámetros culturales de su época:

"gran conocedor de la historia del cine; lector y crítico de los grandes creadores de la novelística moderna, como también de los más importantes críticos y poetas, además de interesarse en gran medida por la filosofía y ser, además de coleccionista, por tanto un excelente conaaisseur, uno de los más importantes críticos de artes plásticas que hemos tenido." (Capistrán; 1970: 17)

Lo que hace particular la crítica de Villaurrutia es la gran experiencia cultural que poseía razón que hace posible que en la actualidad conserve vigencia, debido a que la crítica cinematográfica nacional contemporánea, aunque se ha especializado en el conocimiento cinematográfico, en algunos casos el que la ejerce carece de una formación cultural sólida parecida a la del escritor en cuestión. Es irremediable notar los nutrientes del trabajo de Villaurrutia, estos son, entre otros, la novela de aventuras, policiaca, las cuestiones teatrales, autor, espectador, lector, teórico, maestro, etc.

Justamente debido a su extracción teatral, es que en su crítica aparecen elementos que no son propiamente cinematográficos puesto que algunas observaciones hechas a las cintas descansan en lo teatral.

El argumento para Xavier Villaurrutia era clave en la realización de un buen film al punto que cuestionaba a la joven industria mexicana por su carencia de buenos argumentos. El *tempo* idea que tomó de Eisenstein que sirve para hacer sentir con mayor fuerza la necesidad de una clara percepción del problema, esta característica la señala como carencia de los directores de cine mexicanos.

Pero además de Eisenstein, otro teórico ruso despertó el interés de Villaurrutia, fue Pudovkin, de quien toma su noción de tiempo y espacio cinematográfico. Sin embargo pese a estas influencias no logra separarse de sus orígenes teatrales por lo que no dio el lugar adecuado a uno y otro arte. Vale decir que dada su visión y amplios horizontes así como de su visión universalista es el primero que describe con claridad los vicios que arrastra la producción de cine en México desde que inició.

A pesar de su aportación al desarrollo de la crítica Xavier Villaurrutia se convierte en objeto de serias críticas respecto a su trabajo, pues en ocasiones no era lo benevolente que muchos de la industria cinematográfica hubieran querido; sobre todo cuando se trató de arremeter contra la exaltación de los valores nacionales que se encontraban en el climax, ello le valió el título de "traidor a la patria".

Miguel Capistrán señala que su crítica es interesante porque ilustra una época, una manera de ver las cosas con criterios muy diferente a los que predominan en México, dentro de su muy particular actitud que se puede reducir a un juego de inteligencia que descansa más en la sutileza de su acervo de conocimientos de la naturaleza diversa de la cinematografía. A demás concluye que si su crítica no alcanza el mismo nivel del resto de su obra queda de cualquier forma como una muestra de la fidelidad a sus postulados: la curiosidad y la crítica.

Enseguida presentamos dos ejemplos del trabajo desarrollados por Villaurrutia ambas publicadas en la revista *Hoy*, para que con ello el lector, apoyado de la información anterior, observe lo dicho y forme sus propias conclusiones:

EL PERRO ANDALUZ

Xavier Villaurrutia

Una vez más se organiza en México un cine-club que se propone presentar films que no tiene –por hora- aceptación en los salones donde se exhiben únicamente films comerciales. El primer programa del 16 M. M. Cinema tuvo en El perro andaluz, su número de fuerza, su platillo de vitriolo.

La obra de Luis Buñuel y Salvador Dalí tiene como virtud esencial producir el desconcierto de los espectadores que inútilmente se fatigan buscando en el film sobrerrealista símbolos y un sentido oculto. El perro andaluz debe verse como lo que es: una serie de imágenes cargadas de erotismo y crueldad, inusitadas siempre, dentro de una atmósfera densa de angustia. El espectador queda a merced del poder "activo" de la imagen que no le deja un punto de reposo. La sensualidad de este film es algo vivo y lúgubre al mismo tiempo. El ojo cortado por el navajazo y las hormigas en la mano son, entre otras muchas, verdaderas metáforas realizadas.

La siguiente crítica pertenece al cine sonoro y a una película mexicana.

JALISCO NUNCA PIERDE

Xavier Villaurrutia

Chano Urueta obtendrá un buen éxito popular con esta película, en que se ha superado como director. Las películas que dirigió antes no habían logrado sin inspirar desconfianza en quienes seguimos con atención el desarrollo de nuestro cinematógrafo. Ésta nos devuelve la confianza. Sabe Chano Urueta agrupar las figuras y ordenar y combinar los emplazamientos y movimientos de la cámara. El ritmo de la película es, también, mejor que el que se sigue inconscientemente en la mayoría de nuestras producciones.

Pertenece Jalisco nunca pierde a la serie de películas iniciada por Allá en el Rancho Grande. Argumentista y director trabajan en la misma dirección y aprovechan el impulso adquirido y la fuerza de contagio que por medio de la canción popular se opera en el público más numeroso. Sigue siendo, pues, Jalisco nunca pierde, una película en que los principales personajes son las canciones. Películas en cuya bolsa de canguro encontramos una canción, que a su vez... Lo cual, si resulta en un principio algo atrayente, está condenado a producir a la poste cansancio en el espectador.

El argumento de Jalisco nunca pierde es semejante al de las películas de su género que la precedieron en el tiempo. Olvidado por el espectador que se deja cautivar por las canciones, reaparece, para ser olvidado otra vez y para resolverse precipitadamente al final. La parte que pudiéramos llamar literaria: argumento y diálogos, siguen siendo en esta película muy inferiores a la parte musical y a la parte plástica. En que Urueta logra composiciones sin más defecto que el peligro de caer en la monotonía.

Hoy, No. 24, 7 de agosto de 1937, p. 49.

Xavier Villaurrutia sin lugar a dudas representa un episodio de la historia de la crítica en México muy importante que debía ser abordado. La aportación que el escritor, como lo hemos visto, hace al que hacer de la crítica, seguramente inspiró a algunos críticos que aparecerían más adelante. Todavía pueden rescatarse aspectos interesantes de su trayectoria, tales como la gran cultura que poseía que para la actividad crítica es tan importante. Evidentemente al desarrollo de la crítica le faltaría mucho camino por recorrer.

1.2.3 Época de oro 1943-1950

1943 significó el desarrollo de la industria cinematográfica mexicana al lograr la producción de 70 películas e incluso logró aventajar a otras industrias de lengua castellana, las razones fueron varias, García Riera proporciona algunas. Por ejemplo: la adecuación del cine nacional al gusto de unos públicos populares del continente que sentían mucho más próximos los alardes folclóricos y populacheros del cine mexicano que las veleidades clasemedieras y europeizantes, la atención del estado que se tradujo en medidas favorables de financiamiento (el Banco Cinematográfico), producción, distribución, y por supuesto, la ayuda norteamericana.

En el furor de ese año con directores como Emilio Indio Fernández se establecería un estereotipo de la estética mexicana recurriendo al ámbito rural, en contraposición del Julio Bracho quien ofrecería una imagen de cine culto y urbano, al mismo tiempo se vería el auge de las grandes estrellas que hasta la fecha son "añoradas" por muchos, aparte del gran furor de que aprovechando la guerra invadió, al cine mexicano que consistió en llenar las pantallas de adaptaciones literarias, por cierto la mayoría malas, esta tendencia duró algunos años más.

También se reclutaron a un gran número de extranjeros en las diversas ramas de la industria cinematográfica; se analizaba las causas de los problemas del cine mexicano, se criticaba la ausencia de actores de una escuela dramática o la falsedad de los tratamientos de los temas, calificándolo de ramplón o excesivamente grotesco. Curiosas observaciones si tomamos en cuenta que hablamos de la época de oro.

1945 fue testigo de una de la más grande crisis sindical en toda su historia que, incluso llegó a la suspensión temporal de trabajos y desembocó en la división del sindicato, formándose el STIC y el STPC, el primero dio origen al segundo.

Por otra parte 1946 será testigo del nacimiento de la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas de las que se encuentran como fundadores Celestino Gorostiza, Felipe Gregorio Castillo, Raúl de Anda, Fernando Soler, Alejandro Galindo por mencionar algunos. Además del no grato para algunos, debut de Luis Buñuel considerado por muchos críticos de cine como el más importante realizador que haya trabajado para el cine nacional.

Para el siguiente año “las películas dejaron en su mayoría de ser acontecimientos para convertirse en simples eslabones de una cadena”. (García; T.3: 1993:170) Las películas se convertían de buenas (unas pocas) a malas, la mayoría, esto de acuerdo al mercado y la necesidad de recuperación económica, ya en 1947 la producción de cine se redujo a 58.

La situación en los años posteriores no sería mejor hasta que en 1949 se logró un número record 108 películas. Pero en 1950 la cifra fue superada por 124 además de dar oportunidad a Luis Buñuel de filmar la película más importante hecha en castellano: Los olvidados, (un año más tarde sería estrenada, por pocos días). Sin embargo la industria cinematográfica atravesaba por una fase de problemas de creatividad esto incluso fue denunciado por el director de la revista *Cinema Reporte* Roberto Cantú Robert. Era evidente, la época de oro languidecía irremediablemente.

1.2.4 La época de oro y su crítica.

Durante este periodo llamado “época de oro” por su producción cinematográfica no coincide con la realidad de la crítica publicada en ese periodo justamente para ilustrar ello en la revista *Celuloide* del mes de abril de 1946 el periodista Adolfo Fernández Bustamante denunciaba la actitud de muchos falsos críticos, en ese texto llamaba a que se les prohibiera escribir sobre lo que no conocen, la importancia del establecimiento de un código de honor y algo en ese momento importante para los que querían realizar una

crítica constructiva: “Una crítica que sepa hacia donde va y cuáles son las realidades auténticas y las finalidades honestas del cine mexicano”.

Algunos personajes de la cultura mexicana se involucraron en esa actividad por ejemplo el escritor Luis Spota quien por aquella época tuvo un espacio llamado “Crimen en la pantalla” o bien, Edmundo Valadés quien en *Celuloide* se dedica a comentar asuntos cinematográficos.

En aquella existían muchas publicaciones especializadas en cine, aunque su especialización en muchos de los casos rallaba en la frivolidad, un ejemplo de esto es la revista *México Cinema* en sus páginas se podían encontrar aspectos de la vida de actores, pasarelas, cine argentino, por supuesto Hollywood, de los directores del momento, e incluso directores y actores escribían sobre cine. Sin embargo en esas páginas la crítica prácticamente no existía, lo más cercano eran pequeñas reseñas que señalaban aspectos muy elementales.

Los fragmentos que presentaremos a continuación son ejemplos para ilustrar lo anterior:

ENAMORADA
UN FILM INSUPERABLE

Se ha abusado tanto de la expresión, que casi resulta perjudicial decir de una película que es la mejor que ha producido la cinematografía mexicana. Por eso, nos resistimos a afirmarlo de “Enamorada” una realización de incalculables valores.

Enamorada ofrece, desde luego, un reparto espectacular con una nueva María Félix descubierta por el ojo profundo del director Emilio Fernández y animada por la pasión de este gran realizador vierte en sus obras. Están ahí presentes en las más vivas escenas de la película, Pedro Armendáriz que ha ganado elogios por dramáticas actuaciones, y Fernando Fernández transformado en excelente actor.

México Cinema, diciembre de 1946.

Del texto anterior se rescató lo más importante y sin embargo carece de muchos elementos que deben tomarse en cuenta si queremos llamarla crítica, de acuerdo a criterios más rigurosos, pero este era el tipo de texto que con más frecuencia se hacía circular. El siguiente ejemplo fue tomado de la revista *México Cinema* de agosto del 47 encontramos

otro texto del que sólo citamos una parte, lo más relevante, su autor es el poeta Efraín Huerta quien también gustaba de visitar publicaciones de cine con sus artículos:

LA DIOSA ARRODILLADA

...Roberto Gavaldón que dirigía por primera vez a María Félix, logró una película completa, ambientada exquisitamente gracias a los grandes escenarios de Manuel Fontanals. El argumento, basado en una densa obra de Ladislao Fodor, se prestó a las mil maravillas para plantear problemas de técnica que para otro realizador que no fuera Gavaldón hubiera sido insuperables. Pero el director de la Diosa Arrodillada impuso su carácter y su firmeza entregando a "Panamerican Films" una película completa, redonda en todas sus partes y digna de ser llamada "la sensación del año".

Con lo anterior podemos deducir que la opinión del periodista Manuel Becerra Acosta era equivocada (publicada en *Cinema Reporte* el 22 de junio de 1946) "carencia de crítica justa, serena y responsable". Como podemos observar aunque el periodo fue más o menos fértil en la cuestión de la producción cinematográfica, el análisis de las películas no se realizaba como tal, tuvieron que pasar varios años para comenzar a desarrollar la actividad con verdadera seriedad profesional.

1.3 DÉCADA DEL CINCUENTA

Época oscurantista del cine mexicano.

"ACTA DE DEFUNCION DEL CINE MEXICANO"

El señor Don Cine Mexicano falleció a la edad aproximada de 60 años en el seno de la Legión Mexicana de la Decencia, sus productores, figuras nacionales, estrellitas... lo participan a usted... y le suplican eleve su voz y sus imprecaciones contra los traidores que no supieron comprenderlo... Se ruega no enviar ofrendas florales (con excepción de orquídeas). Descripción de la autopsia –el subrayado es nuestro –...las venas por donde otrora corriera el torrente sanguíneo –época dorada-, estaban totalmente anquilosadas, por lo tanto los tejidos fueron muriendo y momificándose... el cerebro fosilizado, debido a que siempre utilizó sombrero charro... corazón y pulmones impregnados de tequila... "

ANÓNIMO. 1955. Citado por Barbachano; 1988:

137-138.

En la década de los años cincuenta el cine mexicano experimentó una de sus más duras crisis. La falta de calidad en la producción cinematográfica se denota en esta época, si bien es cierto -en comparación con otras naciones-, la cantidad de películas realizadas es aceptable. 6 factores caracterizan este período:

1- La finalización de la segunda Guerra Mundial. Los productores hollywoodenses iniciaron la recuperación de los mercados latinoamericanos; la consecuencia fue la enorme producción de un "cine casero", por parte de los productores mexicanos, dirigido al público popular, situación que la pequeña burguesía rechazó alejándose de las salas de cine. Sin embargo, cineastas de este sector social buscaban filmar (fuera de la industria y sin los créditos del Banco Cinematográfico) algo diferente y novedoso, esta búsqueda llevó al nacimiento del cine independiente que hubo de experimentar y esperar el rompimiento de las reglas y estereotipos impuestos por el cine industrial. El corto y medio metraje iniciarían este movimiento.

Ese cine experimental recibiría desde sus inicios el apoyo de la empresa Teleproducciones, S. A., creada por Manuel Barbachano Ponce en el año de 1952. Esta

industria logró la producción de documentales que en algunos casos ganarían premios en festivales cinematográficos internacionales. “Raíces”, de 1953, es el primer largometraje del movimiento de cine independiente, su director Benito Alazraki es el único director debutante de ese año.

Continuando con 1952, los exhibidores de cintas extranjeras -sobre todo las oficinas de las grandes compañías hollywoodenses- se ampararon:

“contra el Reglamento de la Ley Cinematográfica, publicado en el Diario oficial del 6 de agosto de 1951, que daba a las cintas nacionales un gran margen de preferencia en la programación de los cines...” en consecuencia se reformó la Ley Cinematográfica. “El nuevo proyecto de ley fue aprobado el 15 de octubre de 1952.” (García: 1993: Tomo 6, 157)

2 - El “Plan Garduño” (1953), que es la reestructuración de la industria del cine nacional elaborado por Eduardo Garduño, director del Banco Nacional Cinematográfico durante el gobierno del presidente Adolfo Ruíz Cortines. El fin de este proyecto es sentar las bases sobre las cuales habrá de desarrollarse la producción del cine en México hasta el sexenio del presidente Luis Echeverría; se crean seis compañías que se encargarían de distribuir el cine nacional en México y en el extranjero. Esto con dinero del Banco Nacional Cinematográfico.

El 1º de enero de 1954, el Banco Nacional Cinematográfico, S. A., financió la producción nacional a través de tres grandes distribuidoras que constituyó: Películas Nacionales –trabajaría el territorio nacional -, Películas Mexicanas –distribuiría la producción nacional en Latinoamérica (excepto México), España y Portugal; y Cinematográfica Mexicana Exportadora –distribuiría la filmografía mexicana al mundo (excepto Latinoamérica, España y Portugal). Esta organización regiría al cine nacional en el futuro.

“Puede decirse que el plan fracasó porque no era posible reestructurar la industria sin quitarla de manos de quienes la tenían estructurada según sus conveniencias, o sea, los productores y los exhibidores.” (García: 1993: T. 7; 10)

Así el cine se complicaba cada vez más. Los siguientes fragmentos corresponden a una conferencia dada para PECIME, según *Novedades* (16 V 58):

“ La política trazada por los canales de financiamiento, en busca del negocio seguro, ha retrasado el desarrollo del cine mexicano que ha caído en lo que podríamos llamar carpa fotografiada”, dijo ayer en el curso de su charla en Periodistas

Cinematográficos Mexicanos, Roberto Gavaldón, director y líder máximo del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica.

“Es justo decir –añadió Gavaldón –, que se intentan algunas películas ambiciosas, pero el porcentaje es muy bajo, como lo demuestra el hecho de que hace varios años –podríamos decir seis- no tenemos un film que nos represente dignamente en los concursos internacionales, y cuando vamos, salvo honrosas y excepcionales ocasiones, hacemos el más espantoso de los ridículos, como hemos podido constatar en Cannes y en Venecia.”

“Hay un hecho curioso”, señaló Gavaldón. “La calidad del cine baja, a medida que los intereses personales de un grupo suben.” (García, 1994; T. 9, 154).

3 - La competencia de la televisión, quien en 1950 comienza a ganar terreno (canal 4) y ya en 1955 se fortalece cuando empiezan a transmitir ya tres canales: 2,4 y 5. El público de clase media –amén del “cine casero”- se aleja más del cine.

4 - Las dificultades de nuevos directores para ingresar a la Sección de Directores del STPC:

Cintas y directores en el periodo 1938-1958

| AÑO | PELÍCULAS PRODUCIDAS | DIRECTORES | PROMEDIO DE PELÍCULAS POR DIRECTOR | DIRECTORES DEBUTANTES EN EL AÑO |
|------|----------------------|------------|------------------------------------|---------------------------------|
| 1938 | 57 | 40 | 1.42 | 18 |
| 1939 | 37 | 25 | 1.48 | 8 |
| 1940 | 29 | 20 | 1.45 | 4 |
| 1941 | 37 | 26 | 1.42 | 5 |
| 1942 | 47 | 36 | 1.31 | 10 |
| 1943 | 70 | 44 | 1.59 | 10 |
| 1944 | 75 | 50 | 1.50 | 14 |
| 1945 | 81 | 43 | 1.88 | 1 |
| 1946 | 71 | 39 | 1.82 | 1 |
| 1947 | 58 | 33 | 1.76 | 1 |
| 1948 | 81 | 39 | 2.08 | 1 |
| 1949 | 108 | 47 | 2.30 | - |
| 1950 | 122 | 49 | 2.49 | 3 |
| 1951 | 101 | 43 | 2.35 | - |
| 1952 | 98 | 41 | 2.39 | 3 |
| 1953 | 77 | 36 | 2.14 | 1 |
| 1954 | 112 | 43 | 2.60 | 1 |
| 1955 | 83 | 34 | 2.44 | 2 |
| 1956 | 90 | 35 | 2.57 | 2 |
| 1957 | 94 | 36 | 2.61 | 1 |
| 1958 | 104 | 35 | 2.97 | - |

FUENTE: García: 1994: T. 10, pp. 13-14.

Podemos apreciar que en 1945 existe un número menor de directores debutantes; el motivo: una escisión en el Sindicato de Trabajadores de la producción Cinematográfica de la República Mexicana (STPC). La cerrazón sindical impediría en México el desarrollo del llamado cine de autor.

5- Exhibición. Por más películas –con calidad o sin ella- que se realizaran existía una crisis de exhibición -enlatamiento del material por varios años-. Algo que hacía más difícil la recuperación de las inversiones de los productores (aunado a ello a pagar mayores intereses al Banco Cinematográfico). Miguel Contreras Torres afirma:

“Considero que no es necesario que nuestro Gobierno tenga que hacer inversiones en un negocio cuyo desarrollo debe dejar a la iniciativa privada, sin estar obligado a absorber las pérdidas solamente mientras el único beneficiario es la EXHIBICION DE PELÍCULAS, donde el banco y sus sociedades no tiene injerencia alguna, y que como es sabido por todas las gentes del gremio, la EXHIBICIÓN es el único negocio, claro, sólido y de inversión segura.” (Contreras; 1960: 275)

El máximo representante del cine mexicano en esta década es Luis Buñuel, su obra –aunque no toda- sería la que sustentaría la falta de calidad –sólo unos cuantos cineastas lograrían una aceptable calidad con una o dos cintas -. El cine de este director fue el único que llamaría la atención en Europa durante largos años. “*Los olvidados*” (1950) ganó el premio a la mejor dirección en el Festival de Cannes, “*Nazarín*” (1958) ganó en Cannes el Premio Internacional del Jurado en 1960, “*Ensayo de un crimen*” (1950); “*El bruto*”, “*Robinson Crusoe*” y “*Él*” todas de 1952; y “*La ilusión viaja en tranvía*” (1953), son sus obras más representativas del período.

En esta década se crean las bases para la dignificación de la crítica cinematográfica. Sus representantes son tres exiliados españoles: Álvaro Custodio, Francisco Pina y Arturo Perucho. El primero colaboró en el diario *Excélsior*, el segundo en el *Novedades* y el tercero en *El Nacional*. La mayoría –si no es que todas- de las revistas que incluían una supuesta crítica, en realidad sólo hacían breves comentarios o alguna breve reseña; ejemplos: Revista *Cine Mundial*, Revista *Cine Universal*, Revista *Tiempo* –que en estos años su director fue Martín Luis Guzmán-... El trabajo de estos tres críticos dio paso a una nueva generación de analistas cinematográficos.

6- Censura. En esta década el exclusivismo sindical y la censura son perniciosos para el cine mexicano. Oficialmente se dice que no hay censura, y “oficialmente” prefiere utilizarse el término supervisión, la cual vigilaría los siguientes aspectos:

a) Moral. La clase media –que iba en aumento- exigía un cine cada vez más puritano, ocasionando un aumento en la producción de cintas melodramáticas. Para ejemplificar, en 1954, el regente de la ciudad, el Lic. Ernesto P. Uruchurtu realizó las siguientes medidas: hizo desaparecer o limpiar los teatros de revista, desalojó a las prostitutas de sus “zonas de trabajo”, reglamentó el horario de los cabarets (tenían que cerrar a la una), entre otras. La televisión tuvo una censura más forzada.

b) Desnudos. Los hermanos Calderón (productores) se pecataron de que no se les impedía hacer melodramas con desnudos femeninos siempre que estos no fueran móviles, además de no exhibir las partes sexuales y que fuesen estéticas y moralistas. Antes de que las autoridades determinaran si estos eran o no amorales, se realizaron varias cintas de este género (“Esposas infieles”, “La virtud desnuda”, “La fuerza del deseo”, por mencionar algunas). Sin embargo para Salvador Elizondo hijo, en su artículo “Moral sexual y moraleja en el cine mexicano” (Nuevo Cine, 1-IV-61), reprocha que en esa época no se haya producido una cinta 100% erótica, que sólo se muestre la intención y no se llegue a más. Por lo tanto afirma que no hay erotismo en el cine mexicano (hasta esos años). En 1956 este cine de “desnudos artísticos” dio sus dos últimas obras: “La Diana cazadora” y “Juventud desenfrenada”, ya que la censura prohibió la realización de este tipo de cintas.

c) Cortes. Existen en la historia del cine mexicano varias cintas que para poder ser exhibidas han tenido que ser “cortadas” por las autoridades. En 1950 “El suavecito” no tuvo ponderación crítica –para Emilio García Riera esta cinta es buena en su género- y se realizó en ellas varios cortes a petición de la Dirección Nacional de Cinematografía; la editorial de la revista *México Cinema* (30 XI 50) exigía que no se exhibiera.

El crítico Jorge Ayala Blanco, a fines de los sesenta, señala las siguientes formas de censura:

“La precensura: consiste en impedir la filmación de las cintas consideradas non gratas por razones sexuales, sociales y políticas. Se ejerce mediante el consejo de modificar el guión presentado a la Dirección de Cinematografía para que sea

autorizado (por ejemplo, el cambio de la época callista-cristera por el ambiente revolucionario de 1910).

Se ejerce mediante el no otorgamiento del crédito financiero del crédito financiero por el Banco Cinematográfico, mediante la misteriosa suspensión del rodaje días antes de su inicio.

La poscensura: consiste en bloquear la exhibición comercial de películas ya filmadas (o hacer cortes o cambios).

La autocensura: consiste en eliminar a priori, profilácticamente y por voluntad de los propios productores o directores cualquier alusión, así sea neutra, a la sociedad mexicana concreta y a la estructura de poder que la sostiene.

La censura por omisión: serie de mecanismos que aplastan inescrupulosamente y retardatariamente la libertad creadora de los nuevos cineastas. Señala la minimización de la iniciativa personal en el sistema de producción imperante, y la reiteración hasta el infinito de las mismas fórmulas de dramatización, así como las exigencias sindicales absurdas de filmar con un mínimo de varias decenas de técnicos, con lo cual se consigue aplanar todas las cintas mexicanas, dificultar la plasmación de las ideas del cineasta, entorpecer la filmación y hacer insuficientes semanas de rodaje” (citado por Costa; 1988: 94)

1.4 LA CRÍTICA EN LA DÉCADA DE LOS SESENTA

A finales de los años cincuenta, cuando se inició un movimiento que se originó en los cine-clubes, encabezado por jóvenes llegados del exilio español, para ellos se abrieron las puertas de algunos suplementos culturales de diversos diarios. Así en 1961 nace la revista *Nuevo Cine* formada por cinéfilos apasionados que trabajan juntos desde un año antes, el primer número apareció en abril de 1961, pero lamentablemente sólo se pudieron editar siete números, el comité de redacción estaba formado por Salvador Elizondo, Gabriel Ramírez, José de la Colina, Jomi García Ascot, Emilio García Riera entre otros.

Nuevo Cine fue básica en el desarrollo de la crítica cinematográfica, debido a que en ella se planteaba al fenómeno cinematográfico con leyes propias y vinculándolo con los fenómenos sociales y culturales. En el último número, en el editorial aparecen una serie de problemas que tienen que librar para seguir con la publicación de la revista entre éstos se

encontraban la independencia de los anuncios, para evitar que los llevara a “vender” la crítica como sucedía con otras publicaciones e incluso agregan: “...pedimos no olvidar que es la única revista de su tipo que aparece en México, y que por algo causó irritación, incluso antes de nacer, entre los ‘críticos’ ignorantes, venales y oligofrénicos de la ‘gran prensa’.”

Después de algunos números la revista salió de circulación, sin embargo algunos de sus colaboradores no se darían por vencidos, buscando posteriormente otros espacios. Así con el surgimiento de los primeros cine-clubes, también aparecieron los críticos especializados de tiempo completo.

Otro intento decoroso por hacer de la crítica una disciplina lo realizó la revista mensual *Cine Estudio* su director y editor fue Rubén Broido, que apareció en 1965 entre sus colaboradores podíamos encontrar a Gastón Melo, Alberto Bojórquez, Fernando Macotela entre otros contaba con secciones como: noticias mundiales, filmaciones, estrenos, artículos varios, críticas, tiro al blanco (esta sección consistía en dar una calificación a las películas que se estrenaban) y noticias mundiales. Estos aspectos eran abordados de manera interesante alejándose de la espectacularidad y/o frivolidad de revistas como *Cinelandia* y *Cinema Reporter*.

En 1966 hace su aparición otra publicación interesante que aborda el fenómeno del cine con seriedad, la publicación se llamó *Cine Montaje*, su director: Howard Crist, entre los colaboradores encontramos nombres como Emilio García Riera (quien no se resignaba a salir de una actividad apasionante) José de la Colina, Jorge Ayala Blanco, Alberto Bojórquez y otros más. La revista albergaba secciones como cine nacional, estrenos, reestrenos, cine clubes, tiro al blanco y hablar por no hablar.

Las publicaciones anteriores sólo comprenden una pequeña parte del quehacer en cuanto a crítica se refiere, por fin a más de cincuenta años de cine,, la crítica aparecía para dejar atrás al llamado periodismo cinematográfico, los cinéfilos que la realizarían lucharían incansablemente por mantener espacios para aquellos que veían en el cine algo más que diversión.

Paola Costa del texto *La apertura cinematográfica México 1970-76* nos dice cómo concluye, a su criterio, la década en cuestión:

“a finales de los sesenta los críticos ‘serios’ del cine tienen acceso a todos los diarios, aun los dedicados exclusivamente al deporte; en casi todos los casos prevalecen entre ellos el impresionismo subjetivo, el gusto o la fobia personal, la tendencia a la burocratización. Sin embargo, es importante que se dé este espacio al cine, ya que, por lo general, éste había sido siempre subestimado”.

Pese a la opinión de Paola Costa la década de los sesenta fue de gran importancia ya que varias publicaciones verán la luz, pretendiendo darle mayor seriedad a la crítica cinematográfica, actividad que comenzaría a tener características propias y muy bien definidas como resonancia del arte cinematográfico.

2 LA CRÍTICA CINEMATOGRÁFICA EN EL PERÍODO DE ECHEVERRÍA

2.1 ANTECEDENTES

2.1.1 Panorama cultural.

Es necesario conocer, en una forma por demás ilustrativa, las diversas tendencias y movimientos en la historia del cine antes del echeverrismo.

1. **Cine burlesque norteamericano:** (Cine Mudo) La guerra de 1914 marcó la denuncia del cine europeo y el establecimiento de la supremacía norteamericana. La influencia del cine italiano, francés y danés dan paso a la mujer fatal, bella tiránica y perversa al mercado de Hollywood, quien explotaría al máximo dicho personaje en el periodo de la ascensión norteamericana (1908-1914). Cecil B. De Mille lograría un éxito comercial –en los inicios de su cámara- con la mujer fatal. En este periodo el cine mudo mostró la *commedia dell'arte*; cuyo representante Mack Sennett, logró conquistar los Estados Unidos. De esa escuela de Sennett (quien formó una compañía de cómicos, quienes bajo las enseñanzas de la *commedia dell'arte* improvisaban su acción al aire libre. La locura y la libertad son la marca de su obra); surgió: Charles Chaplin, quien logró llegar con sus films a una población mundial de todos los estratos sociales de las clases más pobres a la clase más refinada. Su estilo sencillo y claro ha logrado traspasar fronteras y tiempo.

La escuela cómica norteamericana también estuvo representada por Stan Laurel, Oliver Hardy, Búster Keaton, Harold Lloyd, Harry Langdon. Escuela que en Estados Unidos era despreciada por los “espíritus distinguidos”, en Europa era valorada.

Con la llegada de cine sonoro y el abandono de la escuela (*la commedia dell'arte*) el arte cómico norteamericano no tardó en sufrir una crisis grave. Sólo Chaplin logró escapar de la decadencia. “Tiempos modernos” (1936) señaló el nuevo rumbo de su obra.

2. **Cine Soviético.** La Revolución rusa (1917) originó una renovación en las artes. Nombres como Dziga Vertov, Kuleshov, Pudovkin, Eisenstein y Douzhenko representan este movimiento; su línea de trabajo postulaba una doctrina estética encaminada a reflejar la realidad inmediata. El llamado “*cine ojo*” y el “*cine – verdad*” son algunas manifestaciones de este movimiento. La intervención del Estado encaminó el futuro de su cine. Una obra representativa de éste es: “El acorazado Potemkin”(1925) de Eisenstein, considerado aún en nuestros días como una de las máximas obras cinematográficas a nivel mundial. Con el nacimiento del cine sonoro, los realizadores rusos se esfuerzan por buscar un cine que fuese comprendido por todos. Por ello en el periodo de 1930-1945 surge una búsqueda (el llamado florecimiento ruso): El realismo socialista: definido como “un método de trabajo que une profundamente al artista y la realidad, la vida circundante, y (eso es lo esencial) lo hace participar directamente en el trabajo de toda la nación” (Pudovkin).
3. **Expresionismo alemán (1919).** “El gabinete del Dr. Caligari”, de Robert Wiene dio nacimiento a esta corriente en el cine.

“El expresionismo se propuso una actitud deliberadamente antinaturalista, con escenarios que no imitan a la realidad, sino que reflejan plásticamente (líneas en diagonal, angulaciones, sombras) los estados anímicos de sus personajes. Ese estilo se completa con el de la fotografía, la iluminación, la interpretación, subrayando un dato visual simbólico o un gesto. Cuando el estilo llegó a ser más importante que su tema, llegó a hablarse incluso de caligarisimo. Este es un rasgo que trascendió al cine de otras industrias, pero el expresionismo fue en esencia un movimiento artístico alemán, una herencia de toda una tradición gótica o fantástica en la literatura nacional, que justificó la denominación de cine diabólico o demoniaco.”
(Romaguera, 1989: 105).

4. **Movimiento surrealista.** Surge en Francia, vinculado a las artes plásticas y literarias de su momento - al igual que el expresionismo -, los surrealistas vieron en el cine la posibilidad de traducir los impulsos subconscientes y los sueños. Sin embargo, “...la obra cinematográfica influida por el movimiento surrealista ha

sido muy escasa... Sus títulos más puros serían *La Coquille et le Clergyman* (Germaine Dulac, 1926), *Un perro andaluz* (Luis Buñuel, 1928) y *La edad de oro* (Buñuel, 1930), aunque desde luego han existido fragmentos surrealistas en muchos otros films". (Romaguera, 1989: 112).

5. **Neorrealismo Italiano.** Es un cine social que nace después de 1945, cine de un testimonio patético sobre la pobreza y la incertidumbre de una sociedad arrasada por la guerra. Cine de denuncia social por las circunstancias de la posguerra. Cesare Zavattin (promotor e ideólogo) lo definió como: "un cine de atención social" que resaltó los grandes problemas colectivos de la guerra. Representantes de este movimiento: Vittorio De Sica, Roberto Rossellini, Luchino Visconti, Alberto Lattuada, Carlo Lizzan, G De Santis. Las obras representativa de este movimiento: Roma, ciudad abierta (1945) de Roberto Rossellini y Paisa (1946) R. Rosellini, El ladrón de bicicletas de V. De Sica (1948), Milagro en Milán de V. De Sica (1950).
6. **Documental cubano.** A raíz del triunfo de la Revolución cubana (1959), al cine se le asignó una tarea didáctica en este país, el documental se convirtió en todo un movimiento para lograr la alfabetización en la isla. Una característica esencial de este movimiento es la participación del estado quien determinó las finalidades informáticas y didácticas a su cine.
7. **La nouvelle vague francesa.** Iniciado en 1958, postula un rechazo a la estética cinematográfica vigente. Se ve al cine como un medio de escritura tan flexible y sutil como el lenguaje escrito, buscando un estilo vital y una habilidad narrativa, pero sin pretender ahondar en los grandes temas sociales. Entre sus representantes se encuentran Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Claude Chabrol, Alexandre Astruc, entre otros. Alexandre Astruc (realizador y crítico de cine) en 1948 publicó el artículo "Nacimiento de una nueva vanguardia: la *Caméra-stylo*" que en 1958 fue invocado como uno de los preceptos teóricos que impulsaron a la *Nouvelle Vague* francesa. Lista de críticos de *Cahiers du cinéma*: Esta fue fundada en abril de 1951 por André Bazin y Jacques Daniel-Valeroze (también realizador de cine). Colaboraron como críticos: Francois Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Claude Chabrol, Eric Rohmer quienes después se dedicaron a la

realización de films. Otros representantes de la Nueva Ola: Alexandre Astruc, Argnés Varda, Roger Vadim, Louis Malle, Alain Resnais.

8. **El free cinema inglés.** Nace oficialmente en 1956, se originó como una reacción contra las estructuras industriales de su cine contemporáneo y como una rebelión contra actitudes morales conformistas. Propulsores: Lindsay Anderson, Karel Reisz y Tony Richardson, críticos cinematográficos de las revistas **Sequence** (1947-1952) y **Sight and Sound**. Este movimiento quedó unido al llamado *angry young men* - jóvenes airados -, surgido de la escuela documental inglesa. El cine es algo más que un sólo entretenimiento superficial.
9. **El new american cinema.** Varios factores influyen para su nacimiento:
- a) Inmigración de artistas europeos a Estados Unidos (Hans Richter y Max Ernst) durante la Segunda Guerra Mundial.
 - b) Con la posguerra aumenta la influencia europea.
 - c) Realización Independiente. Rechazo a la industria comercial.
- Su duración fue de tres décadas.

Representantes: Robert Beer, Stanley Brakhage, Marre Menken, James Broughton. La obra influyente (film corto) "Desistfilm" (1954), "Prelude" (1961) de S Brakhage. Sobre la cronología que forma parte del New American Cinema (durante 30 años), la American Federation of Art, documenta como primer corto a "Meshes of the Afternoon", de Maya Deren/Alexander Hammid (con duración de 18 minutos, realizado en 1943); y cierra con "Videospace" de S. Vanderbeek (7 minutos, 1972). Esta federación editó el libro *A History of the American Avant-Garde Cinema* donde documenta notas críticas, filmografías, bibliografías y en donde logra identificar en 10 páginas unos setecientos títulos.

10. **Cinema Nuovo Brasileño.** El nuevo cine brasileño no definió estrechamente sus límites a él iban perteneciendo los que con sus obras coincidían en los puntos fundamentales. Los nombres de nuevos directores fueron surgiendo a través de la década de los 60: Rocha, la más alta figura del movimiento entregaría: "Borravento" (1961) "Dios y el diablo en la tierra del sol" (1964) "Tierra en trance" (1967), "Antonio das mortes" (1969); Nelson Pereira dos Santos

deslumbraría con “Vidas secas” (1963); Roberto Faria y “Selva trágica”; Ruy Guerra, con “Los fusiles” en 1964.

La problemática campesina es una de las inquietudes de los jóvenes realizadores del nuevo cine. El documental se presenta dentro de esta corriente con la crudeza que propicia el cine directo. Los creadores del nuevo cine brasileño planteaban en sus películas los problemas del país y de toda América latina y reivindicó el valor real de la herencia popular. Este cine propugnó, para expresar dos elementos esenciales: una idea en la cabeza y una cámara en la mano.

2.1.2 Panorama económico.

Ya en 1970 México tenía la imagen de ser un país con crecimiento económico y estabilidad política. Banqueros e inversionistas extranjeros confiaban en el progreso del país; se cumplían, además, 7 lustros de paz posrevolucionaria. A partir de 1935 México logró crecer económicamente.

En el período 1945-1970 el país se transformó de una economía agrícola y rural a una urbana e industrial.

El reverso de la medalla al llegar 1970, no era muy alentador, como señala Carlos Tello:

- El desempleo crecía muy rápido.
- Los servicios educativos, médicos, sanitarios y de vivienda tenían un retraso de décadas.
- Atraso en el desarrollo del transporte - por carretera, estancamiento de los ferrocarriles-.
- El petróleo, al igual que otros recursos nacionales, se tenían que importar.
- Retraso en la producción petrolera, siderúrgica, minera y eléctrica por cuestiones financieras.
- Estancamiento en el crecimiento del mercado interno: el poder adquisitivo de los obreros y campesinos disminuía; la clase media se endeudaba.

- Consecuencia fatal: aumento de la pobreza.
- *“... La autosuficiencia en materia de producción de alimentos, que se había conservado hasta principios de la década de los años sesenta, se hizo insostenible a causa de la descapitalización del campo, de la lenta expansión de las áreas bajo riego, del ostracismo de los agricultores de subsistencia y por la falta de esfuerzos que contribuyeran a la organización de los campesinos.” (Tello; 1990 : 14)*
- La crisis económica de los países capitalistas más poderosos hizo sentir sus efectos sobre nuestro país.
- Se tuvo también que aumentar la emisión de la moneda.
- La disminución de las exportaciones, el decaimiento.
- En 1976 se registro la tasa más baja de crecimiento en los últimos 23 años. La agricultura y la industria de la construcción decrecieron en términos absolutos, la industria manufacturera apenas creció. Si la depresión no se presentó de manera más drástica, se debió a que la industria del petróleo, la electricidad, la petroquímica, y el sector público tuvieron tasas muy altas de crecimiento.

2.1.3 Panorama político.

CRONOLOGÍA-GOBIERNOS

- 1911. F. León de la Barra, Francisco I. Madero.
- 1913. Pedro Lascuráin, Victoriano Huerta.
- 1914. F. Carvajal, V. Carranza, Eulalio Gutiérrez.
- 1915. R. González Garza, Lagos Cházaro, Venustiano Carranza.
- 1920. Adolfo de la Huerta, Álvaro Obregón.
- 1924. Plutarco Elías Calles.
- 1928. Emilio Portes Gil.
- 1930. Pascual Ortiz Rubio.
- 1932. Abelardo Rodríguez.
- 1934. Lázaro Cárdenas.
- 1940. M. Ávila Camacho.
- 1946. Miguel Alemán.
- 1952. Adolfo Ruiz Cortines.
- 1958. Adolfo López Mateos.
- 1964. Gustavo Díaz Ordaz.
- 1970. Luis Echeverría Álvarez.

En el período comprendido entre 1934-1968 se logra una estabilidad política, social y económica. Se consolida el Partido Revolucionario Institucional en el poder, esto ha creado una marginación política.

“Históricamente puede considerarse asombrosa, incluso en comparación con las democracias más avanzadas, la armonía política entre las clases sociales lograda por los gobiernos de la Revolución mexicana, sobre todo a partir de 1935, sin sustentarse principalmente en la represión, manteniéndose dentro del civilismo, y al mismo tiempo que se desarrolla un proceso de rápida concentración de la riqueza. Esos gobiernos han hecho posible, en efecto, que los factores de estabilidad política y crecimiento económicos se apoyen mutuamente, la primera al permitir sostener políticas de promoción a largo plazo y éste, a su vez, al hacer que la situación de todas las

clases tienda a mejorar a pesar de las desigualdades en la distribución del ingreso. La clave de ese logro reside en el desarrollo de una estructura, una tradición y un arte políticos que no están meramente al servicio de la clase dominante, si bien promueven con gran eficacia los intereses de ésta, y que han podido aparecer ante otras clases como capaces de velar también por sus intereses, aunque el proceso económico, internacional e interno, haga que esto último sea relativamente menos efectivo.” (Tello; 1990: 31)

Políticamente la coyuntura explosiva de 1968 rompió con la “imagen de equilibrio” que se había mantenido durante 7 lustros de paz posrevolucionaria. La armonía políticamente que se había logrado (en apariencia) entre las clases sociales se rompió. La imagen de un gobierno represivo salió a la vista de todos.

El sexenio echeverrista recibió una sociedad mexicana fragmentada. Muchas capas de la población no tenían una vía adecuada para su expresión política, el pesimismo y la indiferencia hacia el gobierno se mantendría por muchos años. Los problemas sociales (acceso a la educación, desempleo, falta de vivienda, hambre...) lejos de resolverse continuarían agudizándose.

2.1.4 Panorama social.

Comprendiendo el aspecto económico y político podemos entender o imaginar cual es la situación social de México antes de iniciar el sexenio de Echeverría.

La industrialización causó profundos cambios en la sociedad:

- Crecimiento acelerado de las ciudades y de la población. El fenómeno migratorio, que a su vez fomentó el surgimiento de zonas marginadas en el área metropolitana.
- Aumento de la clase media (empleados bancarios, profesionistas, comerciantes, técnicos libres y de gobierno).
- Aunado a esto no se puede olvidar la coyuntura explosiva de 1968 - movimiento estudiantil-, con el exceso de la capacidad represiva del régimen. Es también el nacimiento de un cine militante y de ficción, ya que las manifestaciones y confrontaciones eran filmadas por estudiantes del CÚEC. **El grito** (1969), de Leobardo López, es quien inicia esta corriente.

Las Olimpiadas de 1968, realizadas en nuestro país, son una clara muestra de los sueños de México por ingresar al primer mundo.

El sexenio echeverrista recibió un México desconcertado por la matanza de Tlatelolco de 1968:

“En toda la historia de los regímenes revolucionarios, jamás antes de 1968, el país viviría una tan vasta, profunda crisis de conciencia sobre las fuertes disparidades causadas por el desarrollo económico, y el abismo de la conciencia política para hacerles frente. Tocó a los estudiantes de la educación superior... dar la primera aparatosa y verbalmente excesiva llamada de atención acerca de la aguda problemática social y política que el indiscutible progreso económico había hasta entonces conseguido oscurecer.

...La nación no estaba preparada ni cívica ni política ni institucionalmente, para enfrentar óptima, justa y oportunamente un fenómeno que pocos hubieran imaginado años atrás...” (Tello; 1990: 34). El gobierno tomó la decisión el 2 de octubre de 1968 de acabar de tajo y sin resolver el movimiento estudiantil.

...”Durante toda la década de los sesenta, el movimiento estudiantil actuó sobre dos grandes vertientes: el apoyo a los movimientos populares y las luchas por la reforma universitaria.

1968 fue el movimiento culminante. Fue, también, la confrontación con la violencia, inaudita, que desató el Estado contra los estudiantes.

A pesar de la brutalidad de la represión, el movimiento supo recuperarse. En menos de tres años volvió a salir a las calles.

Es conveniente recordar que la marcha del 10 de junio se organizó para apoyar la lucha de los universitarios de Nuevo León en contra de la llamada “Ley Elizondo”, que

pretendía corporativizar a la Universidad y eliminar, virtualmente, la autonomía recién conquistada por los universitarios de Nuevo León.

Pero el movimiento del 10 de junio no se limitaba a reivindicaciones universitarias, se proponía sumarse a las incipientes luchas obreras y se inscribía en la batalla por la defensa de las libertades democráticas. De ahí que la manifestación enarbolara varios puntos y se autoproclamara como una movilización programática"...(Ortega; 1991: 17)

En este año Luis Echeverría envió al secretario de Educación, Víctor Bravo Ahuja a Nuevo León. El Congreso local derogó la Ley Elizondo y aprobó una nueva Ley Orgánica el 3 de junio; la cual era una copia fiel de la de la UNAM (aprobada en 1945), que establecía la Junta de Gobierno y se eliminaba la Asamblea Universitaria. Asamblea que los universitarios neoleoneses en un proyecto entregado al Congreso local en mayo de 1970 proponían. Propuesta por la que habían luchado durante muchos años.

El movimiento del 10 de junio de 1971 mostró la postura del nuevo gobierno hacia las libertades democráticas: Represión; el gobierno trató de mostrar sus coartadas para encubrir su responsabilidad. Cerrazón y autoritarismo que no pudieron/pueden ser ocultos.

2.1.5 Panorama internacional

En el contexto internacional los sucesos más importantes que influirían notablemente en el desarrollo del hombre son:

- La Revolución Rusa –1917-. Que consolida el sistema socialista.
- La Segunda Guerra Mundial (1939-1945), y el lanzamiento de la primera bomba atómica en 1945. La era atómica exigía a las sociedades una renovación plena, el “modus-vivendi” se ve regido por la cuestión del avance técnico -esté traería consigo un serio problema: la contaminación ambiental-.
- La Posguerra. Cuya consecuencia es el levantamiento del Muro de Berlín y la llamada Guerra Fría (de 1961-1989).
- La concepción china del socialismo, que transformaría a este país en República Soviética China (1931) y posteriormente en República Popular China (1949).
- La Independencia de Pakistán en 1947.
- La Independencia de la India (1947). En 1950 se proclama república. Gandhi, Mohandas Karamchand dirigió la lucha por la independencia, quien murió asesinado en 1948.
- La Guerra Civil Española (1936-1939), que seguiría con la dictadura del general Franco (hasta su muerte en 1975). Importantes personajes emigran a México.
- La Revolución Cubana -inició en 1956 y culmina en 1959-; dirigida por Fidel Castro, los ideales socialistas serían la bandera y el sueño de generaciones.
- La llegada de los primeros hombres a la luna el 21 de julio de 1969. El Apolo XI transportó a los astronautas estadounidenses Armstrong y Aldrin, el primero sería el primer hombre en pisar la luna. La década de los setenta traería consigo los anhelos por la conquista del espacio.
- Al iniciarse 1970 se da por inventado el cassette en video, un invento que afectaría la distribución, producción y exhibición del cine.

2.2 INTERÉS DEL ESTADO POR EL CINE.

2.2.1 La fascinación por la imagen.

El cine es considerado desde sus orígenes como una novedad científica, nace oficialmente el 28 de diciembre de 1895 cuando el *cinematographe Lumière* dio su primera función en el Gran Café (Boulevard des Capucines), en París.

En realidad muchos experimentos anteceden al cinematographe Lumière, Georges Sadoul menciona –entre otros- a los siguientes:

*La historia de la imagen animada, antepasado lejano del cine.

*1825 señala el año de la creación del “Taumátropo” por Fitton y el doctor París. Este invento es un sencillo disco de cartón que lleva en su recto y verso 2 dibujos que se superponen para nuestro ojo cuando se les hace girar rápidamente.

*“La rueda de Faraday” (disco dentado que se observa en un espejo) 1830, construcción de un físico británico –de ahí dicho nombre-, es el resultado de la influencia ejercida por los trabajos de Peter Mark Roget. El punto de partida de ambos fueron los trabajos relacionados con la ilusión de movimiento de Newton y el caballero d’Arcy (siglos XVII-XVIII).

*Jonh Herschel realizó el primer juguete óptico que utilizó dibujos (siglo XIX).

*En 1832 se crean aparatos que utilizan los dispositivos esenciales de la rueda de Faraday y los dibujos del taumátropo por Joseph Plateau y el profesor austriaco Stampfer.

*1833, Plateau construye el “fenaquistiscopio”, el cual es un disco de cartón dentado que puede servir tanto para reconstruir el movimiento, partiendo de una serie de dibujos fijos, como para descomponerlo observando una serie de imágenes fijas. Con esto se cimientan los principios del cine: reproducción y registro.

Sin embargo un elemento esencial para dar nacimiento propiamente al cine es la fotografía, quien al igual que el cine tendría que esperar a su madurez, proceso que se inició desde 1823, año en que se logra la primera fotografía por Nice, 14 horas de exposición se habían necesitado para obtenerla; estas primeras fotografías fueron de bodegones o paisajes.

El 19 de agosto de 1839 se anunció en París que Louis Daguerre había descubierto un procedimiento en que la exposición pasaba a la media hora. A partir de esto la exposición se fue reduciendo y es hasta 1851 se redujo a unos segundos, de la misma

manera –en este año- se realiza la primera fotografía con sus placas de vidrio, de las que se pueden sacar muchas pruebas. Con esto se empieza a trabajar sobre las primeras fotografías animadas, surgen nombres de aparatos innovadores: “el fusil fotográfico” de Janssen (1876), “el cronofotógrafo de placa fija” de Marey (1882), Edison adoptó los dispositivos de cronofotógrafo de Marey perfeccionandolo le introdujo la perforación de las cintas y el empleo de films sobre celuloide, de 50 pies (15.25 m) de largo; posteriormente inventa los “quinetoscopios” –aparatos de anteojos-. En todo el mundo decenas de inventores buscaron el modo de proyectar esos films en una pantalla, diversos intentos, pero sólo el éxito logrado por los hermanos Lumière en 1895 dio el llamado nacimiento del cine.

Los hermanos Lumière lograron fabricar su cinematógrafo (cámara, proyector e impresora a la vez) una perfección técnica que superó a sus competidores y aseguró su triunfo mundial, ellos llevaron la proyección de fotografías animadas en una pantalla.

El perfeccionamiento del cine a partir de su nacimiento oficial no ha finalizado, hoy en día somos testigos de innovaciones técnicas (sonido, fotografía, proyección...). Este aspecto es fundamental para entender un rasgo que atrae a todo individuo: su fascinación, su encanto, ¿quién no se ha maravillado con el cine? Todo aquél que aprecie y presencie sus facultades difícilmente puede negar su perfeccionamiento.

2.2.2 El poder del cine.

Para el crítico Salvador Mendiola el cine es una experiencia:

a) de fetiche colectivo abstracto. Enajenación que encierra en la subjetividad.

Cuando el cine se convierte en industria (“la primera industria del espectáculo”) a nivel masivo, se descubre un poder incomparable a otros medios, poder para uniformar la mentalidad de las masas a las necesidades del capitalismo (alienación).

Carlos Marx afirma: *“La producción de ideas, de representaciones, de conciencia se halla inicialmente involucrada de modo directo en la actividad material y en el contacto material de las gentes, en el lenguaje de la vida real”.*

“El pensamiento de la clase dominante es en toda época el pensamiento predominante... La clase que tenga a su disposición los medios de producción material, dispone asimismo de los medios de producción espiritual y en tal virtud las ideas de

quienes carecen de medios de producción intelectual resultan en general subordinadas a la clase” (Marx; 1977: 153) El cine es el medio idóneo para controlar a las masas, de aquí se desprende el interés del Estado por el cine: mantener la armonía del sistema social.

Cuando el individuo se enajena por el cine, éste lo integra a la masa (público) pero su poder no reside en esto sino al individualismo en que lo sumerge, es decir, al proyectarse una cinta la actividad mental es la más pasiva y libre del humano (más fácil de dominar).

- **b) de una base real para pensar el pensar sustancial de la mirada, “para pensar el pensar que desde la presencia de los ojos decide la tensión entre azar y destino, caos y orden, el pensar que fundamenta el pensar, el pensar que da sentido al pensamiento del hombre.”(Mendiola; 1992:22)**

Un aspecto importante para comprender el periodo Echeverrista, es que éste no surge de la noche a la mañana, ilustraremos de manera cronológica la intervención del Estado en la industria cinematográfica, (en algunos casos ya se abordó de una manera más explícita en capítulos anteriores):

1919.

Creación de la Unión de Empleados del Cinematógrafo (UECC).

1934.

El gobierno del general Cárdenas contribuye en el financiamiento de la creación de los Estudios CLASA (Cinematográfica Latinoamericana, Sociedad Anónima) junto con la intervención privada.

CLASA tenía las características de las compañías hollywoodenses. En ella se apoyó a algunos proyectos aislados, apoyando a sus socios (de la iniciativa privada). La primera cinta de esta productora fue con apoyo gubernamental, dicho filme fue “Vámonos con Pancho Villa” (1935).

Surge la UTECM, conformado por trabajadores técnicos y manuales de la industria del cine.

1941.

Se crea un banco dedicado solamente a la industria del cine; el cual es originado por la crisis surgida en 1939, a saber, disminución en la producción de películas, por consecuencia bajó la

inversión. Se solicitó al Estado la creación del banco, quién serviría a los productores con mayor capital. El gobierno tenía una participación mínima: el 10% de la inversión total.

Fundación del STIC (Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica) - antiguo UECC-, quienes estuvieron en conflicto con los del UTECM.

1945.

Se funda Películas Mexicanas S.A., para distribuir por comisión las películas a Centroamérica, Sudamérica y el Caribe.

Surge el STPC (Sindicato de Trabajadores de la producción Cinematográfica), conformada por los disidentes del STIC.

Al STIC, un laudo presidencial de Ávila Camacho le concede la distribución, exhibición y elaboración de noticieros; el STPC obtiene la producción de películas en exteriores y estudios.

1947.

El banco se reorganiza: la participación del Estado es mayoritaria, surge así el Banco Nacional Cinematográfico.

Varios productores crean la Compañía Películas Nacionales, S.A., la participación del gobierno es minoritaria.

1949.

Se promulga la primera Ley Cinematográfica.

1952.

Para ampliar la intervención del Estado en la industria del cine, se reestructura la ley cinematográfica, surgiendo en este año una nueva legislación. La industria del cine pasa a ser de interés público.

1960.

El Estado adquiere los contratos de exhibición de Operadora de teatros y Cadena de Oro.

1963.

Creación del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.

Luis Echeverría es nombrado presidente del Consejo de Administración del Banco Nacional Cinematográfico, con este nombramiento se desea mejorar la calidad de películas para recuperar el mercado extranjero, aumentar la producción nacional y dar empleo a los trabajadores del STPC.

1964.

Después del nombramiento, el STPC convoca al primer concurso de Cine Experimental de largometraje, con la aprobación del Estado este da inicio. El concurso fue un éxito: surgieron nuevas promesas y cintas de buena calidad. Los ganadores del concurso fueron:

1er. Lugar: "La fórmula secreta", de Rubén Gámez.

2do. Lugar: "En este pueblo no hay ladrones", de Alberto Isaac.

3er. Lugar: "Amor, amor, amor", serie de cinco cuentos dirigidos por Juan José Gurrola, J. L. Ibáñez, Miguel Barbachano, Héctor Mendoza y Juan Ibáñez.

4to. Lugar: "Viento distante", serie de tres cuentos dirigidos por: Salomón Láiter, Manuel Michel y Sergio Véjar.

El premio fue la obtención de créditos y facilidades para la filmación de sus cintas.

1965.

Luis Echeverría es nombrado secretario de Gobernación. En la industria cinematográfica se le nombra "jefe nato del cine mexicano".

2.2.3 Política y cine.

Jaime Tello nos manifiesta en el siguiente documento, publicado en 1979, algunos rasgos de la industria capitalista del cine mexicano que se han presentado en su historia:

"- En la sociedad capitalista mexicana, el Estado ante la incapacidad de la burguesía, ha tenido que crear una serie de industrias necesarias para el desarrollo "armónico" del capitalismo: es decir, para la reproducción, concentración y centralización del capital.

- Estas industrias dedicadas a "poner la mesa" al capital privado con fondos "públicos" (del pueblo), proveen al sistema de bienes y servicios básicos, y cumplen a

su vez la tarea de capitalizar a los empresarios privados; así la plusvalía creada por los trabajadores de Pemex, Comisión Federal de Electricidad y otras industrias nacionales, ha servido fundamentalmente para enriquecer a los grandes monopolios.

- La industria del cine, enmarcada en la estructura global del sistema mexicano, ha definido su actuar bajo las reglas que éste le ha impuesto. La cada vez mayor intervención estatal no define en ningún sentido un carácter no capitalista de la cinematografía nacional.

- El cine... debido a su importancia política, cultural, artística, educativa y primordialmente como elemento difusor de la ideología dominante, característica que se suma a sus posibilidades económicas, se ha convertido en una industria productora de mercancías necesarias para el desarrollo de las esferas de poder en el Estado.

- La necesidad de la “diversión” a través de este medio, como elemento cohesionador de las relaciones sociales de producción capitalista, es una realidad que el Estado ha comprendido de tiempo atrás. No es casual que se haya destinado a la Secretaría de Gobernación –que ejerce el control político del Estado- para la vigilancia y buen funcionamiento de este medio. Ni tampoco que a través del Banco Nacional Cinematográfico se hayan invertido muchos millones de pesos para estimularlo. (La mayoría proviene de los bancos norteamericanos en forma de préstamos)

- Pero el cine también ha servido para la transferencia de capitales del sector público al privado. La acumulación de grandes fortunas por los productores y las encumbradas posiciones que hoy ostentan – aun dentro de la esfera dominante- los que manejaron el monopolio exhibidor, en contraste con la cada vez más difícil situación de los trabajadores cinematográficos y las enormes fugas de divisas hacia Norteamérica por la exhibición del material yanqui, dan cuenta de ello.

- La intervención estatal en la producción, a través de los créditos y la compra de los estudios; en la exhibición adquiriendo en compra o arrendamiento las principales salas de cine de la República; en la distribución, refaccionando a las compañías que pasarían después a su poder sustituyendo en cada nueva intervención a la iniciativa privada, nos señalan que ha sido el Estado –impulsado por las

condiciones sociales- la única fuerza capaz de entender la necesidad de hacer más eficiente –para las esferas de poder- el negocio y el “ensueño” con una industria cohesionada que abarque todas las ramificaciones del cine –producción, distribución, exhibición, promoción, capacitación técnica. “Creación artística”-, o sea un verdadero monopolio. Esto en contraste con la industria dividida en pequeños estancos que permitan el robo en despoblado, por la que siempre han pugnado los incapaces capitalistas del cine mexicano.

-Y por último señalar el apoyo que ha significado para el régimen de dominación burguesa “la familia cinematográfica mexicana”, con sus dóciles sindicatos, sus artistas diputados, su milicia en el partido oficial y sus “glorias nacionales”. Claro que todo ha sido bien recompensado y para mantener la industria funcionando siempre se ha tenido que recurrir a los préstamos de los bancos imperialistas, con su pesada carga de dependencia...(Jaime Tello, cit post, Hojas de cine testimonios y documentos del N. C. L.; 1988: 30-32)

2.3 INFLUENCIA DE LA NUEVA OLA FRANCESA (NOUVELLE VAGUE) EN LA CRÍTICA CINEMATOGRÁFICA DEL SEXENIO DE ECHEVERRIA

2.3.1 Antecedentes (nouvelle vague).

Alexandre Astruc (realizador y crítico de cine) en 1948 publicó el artículo "Nacimiento de una nueva vanguardia: la 'caméra-stylo', que en 1958 fue invocado como uno de los preceptos teóricos que impulsaron a la Nouvelle Vague francesa.

En 1951 se fundó la revista *Cahiers du Cinéma* (medio importante para el nacimiento de la nueva ola) por André Bazin y Jacques Daniel-Valcroze. En esta revista colaboraron como críticos François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Claude Chabrol y Eric Rohmer, quienes se dedicaron después a la realización de films. En ella los críticos arremeten contra el cine de guionistas y el de productor, ya que se deja a un lado al realizador y además tiene un abrumador dominio literario; estos críticos, seguidores y discípulos de André Bazin, se oponen al cine de autor, quien busca su expresión a través de la puesta en escena. Son anti-Carné (Marcel, francés) y anti-Wyler (William, EUA) y admiradores de los realizadores norteamericanos: Howard Hawks, John Ford, Raoul Walsh, Alfred Hitchcock, Vicente Minnelli... La propuesta que ellos hacen sobre el "cine de autor" no es nueva. Otros representantes de la Nueva Ola son: Alexandre Astruc, Argnés Varda, Roger Vadim, Louis Malle y Alain Resnais.

Los siguientes realizadores siempre externaron que "idea e imagen" son inseparables:

Chaplin ("El chico", 1920; "Luces de la ciudad", 1931; "El circo", 1928...) señaló que *"...la belleza es lo más importante del cine. La pantalla es pictórica. Imágenes...*

Belleza, belleza y sex-appeal. Ahí están los dos elementos que han hecho del cine lo que hoy es...

Las emociones extremas del alma son mudas, animales, grotescas o de una belleza inefable. Pensad en el asesino que se desgarró a sí mismo cuando contempla al jurado. Pensad en una madre besando la manecita del niño que sostiene en sus brazos. En ambos casos el objetivo nos saca del apuro." Chaplin Charles Spencer, "El gesto

comienza donde acaba la palabra o; los Talkies!”. Texto publicado en el Motion Picture Herald Magazine. Nueva York, 1928. Citado por: Romaguera; 1989: 472-473.

Serguei M. Eisenstein (“El acorazado Potemkin”, 1925; “La huelga”, 1925, “La madre”, 1925...) En “El acorazado de Potemkin” *“Eisenstein -influido también por Griffith, Marx, Freud, Paulov y la lengua japonesa – introdujo en esa estructura su innovadora práctica del montaje intelectual, usó actores no profesionales cuyos tipos se aproximaban a los requerimientos de los personajes y los situó en locaciones reales para lograr una visión a la vez documental y poética de los hechos y llegar a la noción del personaje colectivo.”*

“...esta película es una fusión integral de contenido y forma...”(Soberón; 1995: 4-5)

Griffith, David Mark (EUA) (“El nacimiento de una nación”, 1915; “Intolerancia”, 1916)

“El nacimiento de una nación “... es un excelente ejemplo de fondo y forma en armonía indisoluble. Por su perfecta nivelación estético- ideológica y por su consciente construcción de un discurso rítmico y puesta en escena ilustrativa de eventos a través de las imágenes, el filme es una obra maestra que demuestra, a la vez, el arte y el pensamiento de Griffith, primera figura del cine mundial a la que podemos calificar de autor.” (Soberón;1995: 13)

Algunos de los críticos de la revista *Cahiers du Cinéma* como Claude Chabrol y Jean-Luc Godard se convertirán en realizadores representativos de la Nueva Ola. En su exaltación por el “cine de autor” descubren al realizador Jean Pierre Melville y lo toman como ejemplo y guía de lo que debe ser el Nuevo Cine Francés.

Melville (“El Samurai”, 1967; “El círculo rojo”, 1970) buscó oportunidades para convertirse en realizador, pero por razones políticas le cerraron las puertas del sindicato de técnicos cinematográficos. Sin embargo readapta “Le silencio de la mer” (1947), obra de Vercars convirtiéndose en productor, guionista, director y editor. Los críticos ven en Melville a un autor completo.

Existe una cinta que crea el arquetipo de la *vamp* que traspasará fronteras: “Et Dieu créa la femme” (1959) de Roger Vadim, quién muestra a su esposa Brigitte Bardot como la *femme-enfant*.

En 1957 en el semanario L' Express (diciembre) la periodista Franoise Giraud emplea la expresión Nouvelle Vague.

Es en 1958 cuando la Nueva Ola empieza a tomar forma: "El bello Sergio" (Le beau Serge, 1958) de Claude Chabrol (uno de los redactores de Cahiers du Cinéma), es una cinta con las características ideales de este movimiento: sin estrellas importantes, una calidad excepcional y un bajo presupuesto. Película que es aclamada por la crítica. En 1959 éste mismo director realiza "Los primos" (Les cousins).

Operación Cannes, festival de cine, sirve de plataforma para dar a conocer al mundo este nuevo quehacer cinematográfico. Cintas como "Orfeo negro" (Orfeu norir) de Marcel Camus (la cual gana la Palma de Oro), "Hiroshima, mi amor" (Hiroshima, mon amour) de Alain Resnais presentada con éxito pero fuera de concurso; "Los cuatrocientos golpes" (Les quatre cents coups) de Francois Truffaut quien gana el premio a la Mejor Dirección.

"La Nueva Ola, que es un cine de autor típico, antepone la libertad creadora a toda exigencia comercial y se impone en el mercado porque también existe una demanda de espectadores formada en la frecuentación de cines-clubes y cinematecas, que ve en el cine el lenguaje artístico de nuestra época y se halla bien dispuesta para acoger toda novedad en este terreno. Este sector de público exigente desempeñará un bhhpapel decisivo, actuando a la vez de portavoz y catalizador de la opinión pública y haciendo posible la general aceptación de este cine que se presenta con la etiqueta de la novedad. Además de la confesada influencia del cine norteamericano, gravita sobre estos jóvenes la lección del Neorrealismo y de sus técnicas veristas, que descubren y retratan un París inédito en el viejo cine francés: rodaje en exteriores e interiores naturales, estilo de reportaje, iluminación con spots, cámara llevada a mano."

"La aportación de la Nueva Ola ha supuesto una enérgica renovación del lenguaje cinematográfico, un tanto anquilosado desde las innovaciones de Orson Welles en 1941, redescubriendo la capacidad de 'mirada' de la cámara, el poder creador del montaje y de otros recursos técnicos caídos en desuso. Ha servido para

reafirmar la noción de *cine de autor*, para introducir una inyección de inventiva en los métodos de trabajo con medios escasos, sacando provecho de las novedades técnicas (cámaras ligeras, emulsiones hipersensibles, lámparas sobrevoltadas, iluminación por reflexión) y afinando, enriqueciendo las posibilidades expresivas del lenguaje cinematográfico... Sus películas son casi siempre obras sobre la condición humana, contemplada en su sentido más individualista... condición humana desoladoramente aislada en el marco opulento de la sociedad de consumo... Su influencia, inevitablemente, se demostrará enorme en el cine de los años sesenta.” (Román Gubern, cit post, Cuadernos de la C. N., 1998: 5, 12-13).

Los representantes más notables de este movimiento son: Louis Malle “Ascensor para el cadalso” (Ascenseur pour l’Échafaud). “los Amantes” (Les amants); Alain Resnais “Hiroshima. mi amor” (Hiroshima, mi amour); Jacques Demy “Lola” (Lola), y Jean-Luc Godard “Sin Aliento” (A bout de souffle).

Características del movimiento

- Libertad creadora a toda exigencia comercial.
- Renovación del lenguaje cinematográfico.
- Reafirmar la noción de cine de autor.
- Inventiva en los métodos de trabajo.
- Sacar provecho de las novedades técnicas.
- Mejorar la expresión del lenguaje cinematográfico.
- Las obras son individualistas (Con un cinismo agridulce alejado de los grandes problemas colectivos, obsesionado por los relacionados con la pareja); y sobre la condición humana (contemplada en su aislamiento en el marco opulento de la sociedad de consumo).

2.3.2 Otras propuestas teóricas

Desde los años 60 en Estados Unidos, Canadá y posteriormente Gran Bretaña y más recientemente Francia y Alemania, la historia y la teoría de cine se convirtieron paulatinamente en parte de la academia. En 1970 los estudios académicos estaban conformados por una pequeña área, la crítica cinematográfica era en gran medida interpretativa y enjuiciante, haciendo incapié en la trama, el personaje y el tema. Y la teoría cinematográfica era dominada en gran medida por nombres como Arnheim y Eisenstein.

La teoría del autor era el marco preponderante. los críticos que escribían para *Cahiers du Cinema* habían apostado a favor de una expresión personal en cine, y “el cine de arte” y el surgimiento de algunos directores en Hollywood en los años 50 dio fuerza el autorismo.

La teoría autorista dio un cambio importante pues modificó la visión de la teoría, la crítica y la historiografía cinematográfica. Desde entonces gran parte del periodismo cinematográfico y los estudios sobre cine fijarían su atención en los directores y el mundo distintivo que cada obra representaba. Bajo esta perspectiva el autorismo planteaba que el director era la persona supremamente importante.

Con el surgimiento de los estudios académicos del cine, el autorismo comenzó a ser criticado. entonces aparece en el escenario una opción, el estructuralismo francés. El trabajo de Lévi-Strauss y el de Christian Metz, más conocido en los círculos angloestadounidenses. Las teorías estructuralistas ofrecían una nueva generación un modo de distinguirse a sí mismos de sus predecesores autoristas. (Bordwell; 1998: 6)

Un ejemplo, fueron un grupo de críticos con cercanía a *British Film Institute* de Londres, que crearon una especie de “estructuralismo de autor” que planteó oposiciones binarias entre directores como Visconti, Siegel, Ford y Hawks. Asimismo, otros críticos británicos realizaron estudios con rostro estructuralista, de westerns y películas de gansters. Para Bordwell el modelo que más influencia tuvo fue un interpretativo estructuralista que trataba al cine como si fuese parecido al mito y al ritual, la noción de

que una película ofrece una solución imaginaria de alternativas binarias se convirtió en un elemento central de la crítica académica.

A mediados de los años sesenta algunas corrientes de pensamiento se fueron mezclando para conformar un planteamiento teórico. Algunas publicaciones difundieron ideas que tenían su origen en el marxismo althusseriano, psicoanálisis, lacaniano, en la semiótica de Metz y el análisis textual. Asimismo la influencia de Barthes, Lacan, Derrida y Foucault fue muy notoria, así como de feminismo.

Toda la aportación teórica de la época, trajo como resultado la conformación de una *Nueva Teoría de Cine*, así la llamaría Bordwell, a la que incluso le haría algunas observaciones, ésta se apoyaba en dos concepciones la del *sujeto* en el lenguaje y la actividad social.

A grandes rasgos la primera de estas propuestas, la del *Sujeto* (mediados de los años 70) se entiende al anterior como una categoría de conocimiento definida por sus relaciones con los objetos y con otros sujetos: en donde el individuo biológico se convierte en sujeto debido a sus necesidades inherentes organizadas, gratificadas y reprimidas por procesos de representación.

Los impulsos del individuo son reconfigurados como representaciones mentales y posteriormente son reprimidos o canalizados dentro de patrones socialmente aceptables, de tal suerte que el individuo queda dividido. Por lo que se requiere de un agente consciente que actúe, que pueda hablar desde una posición coherente, Lacan propone que a través de dos registros: *lo imaginario* en el que el sujeto gobernado por procesos visuales; es un repertorio de imágenes; y *lo simbólico* crea la diferencia y la ley cultural (conflicto entre deseo y la ley).

En todo este concepto de *Sujeto* la subjetividad cobra importancia pues es considerada como adquirida, es construida a través de sistemas representacionales. La ideología puede apelar a procesos inconscientes prometiendo la gratificación del deseo en lo simbólico.

Dentro de esta corriente la visión que se tenía del cine era como un sistema semiótico que representaba al mundo en textos por medio de códigos convencionales, se podía considerar que el séptimo arte comprometía al espectador como un sujeto dividido en el que lo consciente y lo inconsciente se relacionan. Heath explica lo anterior diciendo

que el cine canaliza el deseo ofreciendo identificaciones a través de vista, controladas por las operaciones estructurantes y diferenciantes de *lo simbólico*.

Metz piensa que los códigos cinemáticos dirigen el impulso escopofílico y crean una identificación con la cámara y con el yo del espectador como si fuese un sujeto transcendental, básicamente descriptivo. (Bordwell:1998: 7)

Así las propuestas teóricas mencionadas vieron al cine dominante como un gratificador de deseo al ofrecer satisfacciones aceptadas socialmente por medio de códigos cinemáticos y prácticas enunciativas. Muchos teóricos pensaban que el proceso respondía a propósitos ideológicos; es decir el cine edifica posiciones de *sujeto* en tanto definidas por la ideología y la formación social.

La teoría de la posición del *sujeto* fue cuestionada, tuvo un impacto inmediato en la crítica práctica, muchos académicos aplicaron este marco teórico a películas de varios periodos.

La segunda propuesta teórica surge como resultado de la crítica a la posición del *sujeto* ésta es la del *Culturalismo*. Al parecer la "cultura" estuvo muy presente en las décadas anteriores por lo que autores como Kracauer, Benjamin y Brecht manifestaban interés en las relaciones entre el cine y la cultura.

Entre las ideas que propone el *Culturalismo* está el sostener que hay mecanismos culturales permanentes que rigen las funciones sociales y psíquicas del cine.

Según David Bordwell se pueden distinguir tres grandes ramales de la teoría *Culturalista*. La **primera** de ellas es la *Escuela de Frankfurt*, la que sostiene que el pensamiento ilustrado y la sociedad industrial ha cambiado la vida pública y privada durante los dos últimos siglos. Esta escuela tiene como referencia a Benjamin, Kracauer, Habermas, Negt.

La **segunda** tendencia es la *Posmodernista* los exponentes de esta propuesta asumen que la vida contemporánea se caracteriza por el dominio del capital multinacional y por la fragmentación correspondiente, ya sea placentera o alineada, de la experiencia. Por lo que al estudiar una cinta los posmodernistas se centran en la capacidad de los medios masivos para generar un espectáculo interminablemente divertido.

La **tercera** opción y al parecer la más influyente fue la de *Estudios Culturales*, según ésta la cultura es un sitio de lucha y disputa entre los diferentes grupos. Presentan a

la cultura como una red de instituciones, representaciones y prácticas que producen diferencias de razas, herencia étnica, clase, preferencia de género/sexo y demás.

La teoría *Culturalista* rivaliza en algunos aspectos con la Posición del *Sujeto*. Por ejemplo proponen que la subjetividad no está totalmente construida por la representación no están siempre encerrados en una estática posición del *Sujeto*; son más libres de lo que la teoría del sujeto propone. También enfatiza que el sujeto de estudio no son los textos, sino los usos hechos de los textos. Por ello los culturalistas promueven los estudios de recepción de lo que infieren que los públicos se apropiarían de las películas para sus agendas culturales. Los culturalistas localizan los diversos significados entre los públicos.

2.4 LA GESTIÓN ECHEVERRISTA

México es un país de sexenios, pues sus políticas son modificadas a capricho del ocupante de la silla presidencial, en seis años el ejecutivo dictará las normas que habrán que seguirse durante ese periodo, en las diversas actividades que componen el país. Así el periodo de Luis Echeverría no sería la excepción, pues con él vendría un intento por reactivar una industria y actividad cultural muy importante para nuestro país.

El cine estaba en los planes del presidente, para ello ratificó a su hermano como director del Banco Cinematográfico (quién ocupó el puesto desde finales del sexenio de Díaz Ordaz) Rodolfo Echeverría, con la idea de cambiar el cine "...hueco, escapista, totalmente alejado de la entraña nacional..." y demás calificativos toma posesión como director en 1970. Al parecer la idea que movía todo este proyecto era la de la "superación artística" del cine en México, pero además garantizaba, al menos de manera oral, que la única restricción sería el talento de los cineastas.

Así se abren las puertas a jóvenes directores, por fin habría gente con ideas nuevas. Para ayudar la industria, a la par de esta apertura se establece el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) que junto con el CUEC serían las instituciones formadoras de los nuevos cineastas.

Sin embargo el camino no sería sencillo ya que a pesar de querer mejorar el cine, en México la industria cinematográfica está en crisis en el aspecto económico, artístico y social. En consecuencia en 1971 el estado sostiene una estructura administrativa a altos costos, los productores privados sólo pensaban en la forma de recuperar rápidamente, produciendo un cine mercantilista de baja calidad.

Ahora bien, al comenzar todo este proyecto El Banco Nacional Cinematográfico estaba integrado por los siguientes organismos:

- Estudios Churubusco que se encuentran deteriorados y los productores privados los ocupan en un 60 %.
- La Compañía Operadora de Teatros (COTSA) explota para 1970 308 salas, 20 son propiedad de la empresa, las demás conllevan a un pago de renta de 83 millones de pesos anuales, pero si los arrendatarios no quisieran renovar sus contratos la rentabilidad sería nula. Además de la situación en la capital catalogada como precaria pues en 1970 hay 109 salas, o bien una por cada 64,

200 mil habitantes; ello acarrea que haya numerosas películas terminadas que esperan meses y hasta años para su exhibición ; salas en mal estado, entre otros muchos problemas.

- Películas Nacionales es considerada como una organización de servicios; sin finalidad de lucro. Para 1970 cuenta con 49 socios, intermediaria entre el banco y los productores privados para otorgar créditos.
- Películas Mexicanas y Cimex cumplían con la función de distribuir en el extranjero, tienen pérdidas primero por la inseguridad económica y política de los países donde se distribuye, en 1970 recibe en dólares lo que en 1955, además Cimex tiene un mercado muy restringido en Estados Unidos y nulo en Europa.
- Procimex se agrega en 1968 se encarga de la promoción que utiliza al cine, a la televisión a la prensa y a la radio para divulgar los aspectos sobresalientes de la industria.

Con lo anterior, el 25 de septiembre comienza la “reestructuración” del cine pero es el 21 de enero de 1971 que se da a conocer el plan de Reestructuración de la Industria Cinematográfica cuyos puntos esenciales son:

- El BNC es un organismo generador de crédito y rector en la cuestión económica de las actividades cinematográficas.
- Financiar las cintas estrictamente comerciales que la industria exige.
- Promover películas de calidad artística; estimular al cine experimental y otorgar créditos a los productores de este tipo de cine. En la producción: lograr equilibrio económico entre costos y rendimientos de explotación.
- Reorganización en los Estudios Churubusco Azteca los sistemas administrativos y contables; renovar y ampliar el equipo de los estudios y laboratorios; formular y aplicar un programa de producción de cortometrajes; establecer el Centro de Capacitación Cinematográfica, edificar la Cineteca Nacional.

- Reimplantar el Ariel y premios en metálico para la mejor producción nacional; reestablecer el festival cinematográfico anual y organizar las conmemoraciones del aniversario del cine mexicano; organizar y participar en muestras de nuestro cine dentro y fuera del país así como y en festivales internacionales, culturales o simplemente competitivo.

También se trata de involucrar al sector privado de la propuesta echeverrista, pues según el director del banco el apoyo brindado a la calidad no impide dar un creciente impulso al cine considerado meramente comercial por lo que la primera intención es la de procurar que el sistema crediticio sea más expedito; además de esto el presidente señaló que no se dictarían prohibiciones que limitaran las actividades de la empresa privada, se les proporcionaría toda la libertad.

En el discurso de Rodolfo Echeverría las palabras “diálogo”, “libertad” y “autocrítica profunda” son constantemente repetidas pues con ello se pensaba que el cine era un elemento educativo trascendente, la imagen que pudiera darse de México ante el mundo importaba y se exhortaba a que el cineasta a filmar cuestiones que atendieran una situación social y a satisfacer requerimientos del pueblo mexicano.

La importancia que se le atribuye al cine durante el sexenio Echeverrista es realmente marcada, durante todo el periodo el Estado tendrá control, pues en el séptimo arte encontró el sitio que necesitaba para replantear su discurso de apertura, había que cambiar la estrategia pues el sexenio anterior fue caracterizado por la represión. Esa imagen tendría que ser transformada.

La inversión para lograr este cambio fue de mil millones de pesos invertidos en mejorar laboratorios, salas, empresas de distribución, etc. Es decir un mejoramiento de carácter técnico-administrativo de la industria todo enfocado a promover la producción de películas según la nueva política de “calidad”.

La situación que encuentra Echeverría en 1970 no es muy alentadora, un año después los cambios no son muy notorios, en 1971 se puede contar con el trabajo de productores privados, para fines de año han realizado siete películas aprovechando financiamientos del Estado. Así las compañías oficiales han producido cinco, el número total de ese año fue de 75 cintas.

Para ayudar a este desarrollo es creada una alternativa, con la finalidad de apoyar a los jóvenes directores, ésta consistía en que algunas productores le debían al Estado entonces con base de pláticas se les convence de invertir el dinero que deben en el cine. En otros casos las personas no tienen relación con el cine; pero si realizan su inversión el Estado los apoyará en otros negocios. Gracias a esta última idea surge la productora Alpha Centuri.

Por otra parte las sociedades como Marco Polo o las compañías Marte y Escorpión, ya existían, pero aceptaron la invitación hecha por Echeverría; algunas otras productoras no quieren integrarse a la invitación del presidente del Banco Cinematográfico.

A pesar de la amplia convocatoria de Echeverría a los productores no fue suficiente de tal forma que el Estado decide volverse productor. Primero empezaron a producir en los Estudios Churubusco, posteriormente nacerán tres productoras estatales. La primera fue la Corporación Nacional Cinematográfica, S.A. (CONACINE) que nace en octubre de 1974. En junio de 1975 se fundó la productora estatal CONACINE DOS, estableciendo como objetivos el de filmar películas exclusivamente en esa fuente además de que se produjera junto con las trabajadoras del STIC mediante el sistema de “paquete” que consistía en convertir a los trabajadores en copropietarios del producto de su trabajo y socios del Estado.

Con este sistema el Estado aporta un 80% el costo de cada película y los trabajadores con el 20% y cuando ambos han recuperado su aportación, las utilidades que se obtienen son repartidas a la mitad, el único inconveniente es la recuperación que tardaba de dos a tres años.

También la política laboral del cine fue considerada o al menos en teoría, pues el Estado revisó durante el 1975 los contratos colectivos del STPC para establecer según la autoridad competente “modalidades más acordes con la realidad de la industria”. Por ejemplo los trabajadores del STIC percibían sueldos bajos por lo que al revisarse su situación ésta mejoró; por supuesto los productores privados no estuvieron muy de acuerdo con esa medida.

Sin embargo no todo fue fácil ya que hubo productores privados que se retractan de la ayuda a la producción cinematográfica. Tampoco les agradó el apoyo que se les ofreció a los trabajadores, ello ocasionó un enfrentamiento entre el Estado y la industria

privada. Pese a lo anterior hubo gente en la industria que apoyaron las reformas, por ejemplo el presidente de la Cámara de la Industria Cinematográfica Víctor Parra quien dijo estar muy orgulloso de que el cine mexicano haya tenido un apoyo importante por parte del presidente Echeverría (Costa; 1988: 78)

Posteriormente cambió el reglamento de crédito del banco que estableció que los financiamientos serían exclusivos para la producción estatal y para la coproducción de productoras oficiales. Además de crear el 19 de julio de 1975 CONACINE UNO y DOS (Corporación Nacional Cinematográfica de Trabajadores y Estado).

La situación se volvió un poco difícil para los productores pues con la intervención del Estado los costos sufrieron un incremento, además de peticiones por parte de los trabajadores. Esto le quitó atractivo al cine y algunas optaron por dejarlo y los que continuaron como Calderón se dedicaron a realizar cintas como **Bellas de noche** (1975), **Las ficheras** (1976) y otras similares.

Una decisión también importante fue dar apoyo a la exhibición de películas mexicanas que era obstaculizada por quienes tenían interés en cintas extranjeras, el público se había alejado del cine nacional a tal grado que sólo una sala era programada para estreno de películas mexicanas, para apoyar a las cintas es modificada la programación extendiendo el estreno (después de que ha salido en el cine principal) al interior de la república; también aumentó el precio de los boletos en 1974.

Para tener una idea de la situación en 1970 la gente de clase media consideraba una vergüenza acudir a ver películas mexicanas. Para retomar a los públicos perdidos, el Estado plantea ofrecer una visión progresista del país además era importante cuidar las relaciones con otros países, semanas de cine mexicano en el extranjero y en México; se inaugura la Cineteca en 1974, y un año después el CCC. Desde el punto de vista de Rodolfo Echeverría "La cosecha no fue mala".

2.4.1 LOS PRIMEROS AÑOS

1970

El nuevo gobierno hereda un país con agudas contradicciones sociales, al tomar posesión el electo presidente de la República Luis Echeverría Álvarez, su hermano, el actor Rodolfo Echeverría, era ya director general del Banco Nacional Cinematográfico (BNC). Contrario a lo que se puede pensar, no fue Luis Echeverría quien lo eligió sino el gobierno saliente, Gustavo Díaz Ordaz le asignó tal puesto. Rodolfo sería una pieza clave en el desarrollo del cine, su hermano le brindaría el apoyo para lograr sus perspectivas hacia el destino del cine.

La vinculación del Estado en el cine requirió de un largo proceso, en el sexenio echeverrista lograría una intervención plena en los asuntos que rigen a la industria cinematográfica, los antecedentes de esta acción son: la posesión del Estado del BNC -1947-, el *Plan Garduño* (1953) quien sentó las bases sobre las cuales habrá de desarrollarse la producción de cine en México hasta el sexenio echeverrista y la designación de Luis Echeverría en la presidencia del Consejo de Administración del Banco Nacional Cinematográfico en 1963; quien al analizar en ese entonces la situación del cine mexicano, en 1964, da a conocer un documento, los fragmentos que presentamos incluyen comentarios de Hugo Vargas:

"Los resultados de los diversos estudios hechos por el BNC han comprobado exhaustivamente que los egresos superan a los ingresos que se obtienen de la explotación del material cinematográfico, lo que hace incosteables la producción y la distribución. El Consejo del Banco confirmó la imperiosa necesidad de reestructurar los sistemas que norman esa actividad industrial."

'Esta reestructuración era indispensable debido a 'la gran importancia de la industria cinematográfica dentro de la vida nacional', 'y se proponía hacer más rigurosa la asignación de los créditos, mejorar la calidad de las cintas y recuperar los mercados perdidos en el extranjero, para de paso dar empleo a los 18 mil empleados de la industria'.

'Pero el plan de Echeverría hubo de esperar un poco'.

(Vargas; 1991: 32)

El 25 de septiembre Rodolfo Echeverría anuncia un plan de reestructuración para la industria cinematográfica.

El panorama para los cineastas al iniciar 1970 era de incertidumbre:

*...“En México se vivía aun bajo el terror impuesto por la prohibición de **La sombra del caudillo** y **La rosa blanca**... El cine desarrolló una doble moral: para el público mexicano, las actrices aparecían en bikini; para el público extranjero, desnudas.”(García y Coria; 1997: 16)*

De igual forma fueron censuradas las siguientes cintas extranjeras: **Satyricon** (Fellini), **Zabriskie Point** (Antonioni) y **El silencio** (Ingmar Bergman); el responsable de tal prohibición: Hiram García Borja a cargo de la Dirección de Cinematografía (sobrino de la esposa de Gustavo Díaz Ordaz). Dichas cintas hubieron de esperar algunos años para ser estrenadas aún con la nueva administración echeverrista. A saber: **Satyricon** se estrenó en 1973, **El silencio** en 1975 y **Zabriskie Point** en 1975. Cuando García Borja anunció la prohibición de dichas cintas –por fuerte erotismo, violencia y apología de vicios; según él –, protestaron intelectuales y políticos, entre ellos Rosario Castellanos, F. Carmona Nencleares y Ricardo Garibay, quienes dedicaron varios artículos en la editorial de *Excélsior* donde reprobaron las medidas de censura.

-La corrupción en el sindicato, que mantenía cerradas las vías de acceso a la fuente de trabajo, impedía el surgimiento de nuevos directores. Un intento por renovar los cuadros artísticos y técnicos fue el Primer Concurso de Cine Experimental, organizado desde 1965 por la Sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de Trabajadores de la Producción. Ese anhelo de renovación lograría pequeños frutos: Isacc, Laíter y Véjar, otros quedaron en el intento, ya que después de una breve incursión abandonarían la empresa. Aunado a esto los gremios sindicales se encuentran en lucha por mejores condiciones de trabajo. En ese año se empieza a romper la regla: algunos directores son alentados por una nueva generación de productores: los hermanos Marco y Leopoldo Silva, Cinematográfica Marte; Mauricio Walerstein debutó gracias al nuevo productor Juan Filcer.

La producción de largometrajes en este año es de 95. Logran debutar 15 directores (4 de producción independiente).

- La no reinversión de las ganancias que los productores obtenían de los créditos del Banco Cinematográfico mediante presupuestos “inflados”, impedía el quehacer

cinematográfico. Algunos productores privados sólo buscaban la pronta recuperación y máxima rentabilidad generando un cine de baja calidad.

- El BNC estaba endeudado.

- La Compañía Operadora de Teatros y Películas Mexicanas no tiene rentabilidad.

Hay enlatamiento de cintas y las salas se encuentran en mal estado de conservación. Los precios de admisión en las salas están “congelados”, además se exhiben más películas extranjeras que mexicanas.

- Procinemex opera con un gran déficit, no cuenta con una política de promoción y publicidad adecuada.

- Los estudios Churubusco tienen un enorme déficit, necesita de infraestructura; funciona sólo al 60% de su capacidad.

- Películas Nacionales, Películas Mexicanas y Cimex pierden mercados a nivel nacional e internacional; la producción y la distribución sufren altos costos.

- Ante este panorama en crisis –en los ámbitos económico, social y artístico de la industria cinematográfica mexicana- es pues obvio un plan urgente para solucionar estos problemas. El siguiente año sería fundamental para ello.

2.4.2 Panorama sobre la crítica cinematográfica.

“A finales de los años sesenta los críticos ‘serios’ del cine tienen acceso a todos los diarios, aun los dedicados exclusivamente al deporte; en casi todos los casos prevalecen entre ellos el impresionismo subjetivo, el gusto o la fobia personal, la tendencia a la burocratización. Sin embargo, es importante que se dé este espacio al cine, ya que, por lo general, éste había sido siempre subestimado...”

En el periodo 1970-1976, la influencia de lo que Nuevo cine representó es importante. Aunque sea leída sólo por los cinéfilos y no tenga eco en el gran público, tiene eco entre los funcionarios responsables del cine o entre los propios cineastas, quienes hacen suyas las proposiciones a favor de un ‘cine de autor’, concepto que había sido desarrollado por la revista francesa Les Cahiers du Cinéma, creada en 1951...” (Costa, 1988, p.87).

Nuevo cine representó una renovación sistemática de la crítica, de esa generación sobresalen en este período los nombres de José de la Colina, J. García Ascot, García Riera, Carlos Monsiváis y Jorge Ayala Blanco, este último sería el promotor del anti-echeverrismo.

En este año se transmitía un programa llamado "Tiempo de cine" (Canal 11, del Instituto Politécnico Nacional y dependiente de la SEP), organizado por Fernando Gou, se difundía una hora a la semana, primero los sábados y posteriormente los domingos, su contenido era sobre comentarios de la cartelera en México, noticias de cine a nivel mundial, reportajes de filmaciones en México, entrevistas con actores y directores.

En 1972 fue suspendido por cuestiones políticas. Rodolfo Echeverría intervino para que se repusiera, se reanudó en 1973. En 1974 se suspende totalmente. Hubo varias protestas. El programa cuestionó en su momento la actuación estatal en el cine. Participaron en este programa los críticos: Emilio García Riera, Tomás Pérez Turrent, José de la Colina, Jorge Cantú.

A continuación mencionaremos las cintas representativas de este año, las cuales han logrado llamar la atención, tanto en su momento como en la actualidad -en una forma positiva o negativa- de la crítica especializada y, en algunos casos, del público. Tal es el caso de **Reed, México Insurgente, El castillo de la pureza, Canoa**, entre otras.

Señalaremos 5 elementos básicos que caracterizan a estas películas. Aclaremos que algunos de éstos pueden en ocasiones llegar a conjuntarse en una sola cinta.

1) Director. Cuando alguna cinta es realizada por un cineasta de renombre se espera con expectación, dada la experiencia y calidad de él. Por ejemplo: Jorge Fons (que curiosamente en sus largometrajes – **El quelite, Los cachorros, Jory**- daba mucho que desear, pero en sus cortometrajes demostraba una gran maestría). O Felipe Cazals, que en cada película muestra un gran trabajo en el manejo de cámaras, pero que en ocasiones por causa del guión, la temática, la producción o ciertos actores era duramente criticado (**Zapata**, por ejemplo); sin embargo en otras era aplaudido (**Los que viven donde sopla el viento suave**).

De acuerdo a esta valorización algunas de las cintas de ciertos directores -Ripstein, Jodorowsky...- son representativas de este periodo.

2) Temática. Cuando el contenido causa polémica. Ejemplo: **Bellas de noche**, catalogada como un churro, pero que logró un gran éxito de taquilla. Si bien no inicia el género de las prostitutas (**Santa** es quien lo hace), inicia toda una corriente popular con el sobrenombre de *las ficheras* que encausaría parte del futuro del cine nacional.

3) Guión. **Mecánica Nacional**, por citar un ejemplo, muestra entre otros aciertos un guión fresco y original, ilustrando el lenguaje e idiosincrasia de los mexicanos. Esta cinta logró un rotundo éxito en taquilla.

4) Producción. Hay algunas películas que por la propaganda que se les dio antes de terminadas -promoción por demás oficialista-, dada su inversión llamó la atención de la crítica; por ejemplo: **Vals sin fin**, que fue muy ambiciosa, pero sólo quedó en eso, dada su temática. **Reed, México Insurgente**, que sin una gran inversión económica, logró muchos aciertos no únicamente por esto, sino por otros elementos: temática, guión, debut y otros.

5) Debut. En algunos casos dirección de un nuevo cineasta llama la atención de los críticos; por ejemplo el caso antes citado u otros como Alfredo Joskowicz, hay que recordar que la industria cinematográfica en este sexenio permite el debut de una buena cantidad de cineastas.

Las cintas representativas y producidas en este año son:

Con críticas favorables:

Utilizaremos el término crítica favorable o severa, de acuerdo a la opinión de diversos críticos, y en especial, la de Emilio García Riera –dada su clara experiencia en la historia y crítica del cine mexicano-. Cabe aclarar que aunque la mayoría de los críticos valoren positivamente algunas de ellas, existe la contraparte: la crítica que rebata esto. Sin embargo, nos dejaremos guiar en este capítulo por la pluralidad. En el capítulo siguiente exploraremos las dos corrientes críticas que surgieron en este periodo: los echeverristas y los antiecheverristas.

Reed México Insurgente, producción independiente, de Paul Leduc, estrenada hasta 1973. Ganadora del Premio Georges Sadoul (Francia), en 1972, como mejor opera prima. Ganadora del Ariel como mejor película en 1973.

Los meses y los días, producción independiente, de Alberto Bojórquez, estrenada en 1973.

Las puertas del Paraíso de Salomón Láiter, estrenada en 1971. Ganadora del Ariel a mejor cinta en 1971.

QRR (Quien resulte responsable) de Gustavo Alatriste, estrenada en 1971.

Con críticas severas:

Emiliano Zapata de Felipe Cazals, estrenada en 1970. Premiada por la Asociación de Cronistas de Espectáculos de Nueva York.

Crates, producción independiente, de Alfredo Joskowicz, estrenada en 1976.

1971

El 21 de enero Rodolfo Echeverría da a conocer un plan de trabajo donde se plantean los puntos que integraran la reestructuración de la industria cinematográfica tratando de darle solución a la situación de crisis del cine ya planteada. Durante este sexenio el BNC recibió de la Secretaria de Hacienda –dirigida por José López Portillo- mil millones de pesos para mejorar laboratorios, salas y distribución.

Durante este periodo se organizó la producción con los trabajadores por medio de los 'paquetes', con los cuales los

sindicatos aportarían su trabajo con un monto del 20 por ciento de la producción y a cambio recibirían 50 por ciento de las ganancias. (Vargas, 1991; 36).

Además se desea que el cine mexicano logre una superación artística, se plantea la creación de un Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) para formar a las nuevas generaciones y se invita a la Dirección General de Cinematografía a establecer en los Estudios Churubusco la Cineteca Nacional, el BNC se encargaría de construir las instalaciones adecuadas.

En este año se producen 88 películas y logran debutar 11 directores, se reinstala la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas -entrega de arieles-.

Cintas representativas de este año:

Con críticas favorables:

Mecánica Nacional de Luis Alcoriza, estreno: 28 de diciembre de 1972.

El jardín de la tía Isabel de Felipe Cazals, estreno: 6 de abril de 1972.

Ángeles y querubines de Rafael Corkidi, estreno: 8 de diciembre de 1972.

La mansión de la locura de Juan López Moctezuma, estreno: 10-agosto-73.

Los días del amor de Alberto Isaac, estreno: 9 de marzo de 1972.

Con severas críticas:

La verdadera vocación de Magdalena de Jaime Humberto Hermosillo estreno: el 2 de noviembre de 1972.

Vals sin fin de Rubén Broido, estreno: 30 de noviembre de 1972.

El muro del silencio de Luis Alcoriza, estrenada el 31 de enero de 1974.

Los cachorros de Jorge Fons, estreno: 10 de mayo de 1973.

Con algunas producciones de este sexenio aumentan los reconocimientos a nivel internacional hacia la cinematografía mexicana:

Mecánica nacional: En 1973 recibió un premio especial del jurado en el festival de Panamá, premio a la mejor película latinoamericana en el festival de Cartagena (Colombia), y el Ariel como mejor cinta -entre otras categorías- en 1973. En 1974: Mención especial del jurado de la agrupación de empresarios cinematográficos españoles en San Sebastián.

El muro del silencio, en 1973: en Panamá ganó los premios a la mejor película y a la mejor fotografía, y otro más por “trabajo de investigación cinematográfica” (las comillas son nuestras).

Los cachorros, en 1972: Premio del Instituto de Cultura en el festival de San Sebastián.

Ángeles y querubines. En 1972: Premiada por su calidad técnica en el festival Karlovy Vary –Checoslovaquia-. Premio a la mejor fotografía en el festival de cine neorrealista de Avellino, en Italia.

La mansión de la locura, en 1972: recibió el premio a la mejor dirección en Avellino –Italia-. En 1973 en el festival suizo de Locarno recibió una mención especial en el festival Brave New World de Belgrado. En 1974 la medalla de oro en el festival de cine fantástico y de ciencia- ficción de París.

1972

En 1972 se filmaron 90 largometrajes mexicanos, de estas 16 películas son estatales, conformadas de la siguiente manera:

6 cintas producidas por cuenta propia por parte del Estado, 4 por el Estado y productores nacionales, 2 por el Estado y productores extranjeros y 4 por el Estado y cooperativas de trabajadores.

En el periodo echeverrista *Nuevo Cine y La Cultura en México* -de esta última revista su director, en esta época, es Carlos Monsiváis- influirían notablemente a las nuevas generaciones de críticos de cine, como lo afirman Andrés de Luna y Gustavo García, en 1978:

... hay una nueva generación de críticos cuyo destino depende de su capacidad para rechazar las componendas que ofrece el sistema (que van desde la oferta de poder filmar algún argumento propio hasta el de publicar reseñas, “con absoluta libertad”, sobre las películas en cartelera, en órganos de difusión oficiales como la revista Cine o la censura directa por medio de los jefes de secciones de diarios y revistas) y su habilidad para formar y mantener espacios realmente libres. Es una generación más abundante que coherente, que cubre su improvisación sobre la marcha, animada por los ejemplos de Nuevo Cine y La Cultura en México, los dos universitarios pero frecuentemente antagónicos entre sí, solamente unidos

por el rechazo a formas de hacer crítica y cine que se remontan a décadas atrás. (De Luna y García, 1978, p. 48).

Cintas representativas en este año:

Con críticas favorables:

El rincón de las vírgenes de Alberto Isaac, estrenada el 30 de noviembre de 1972.

En 1973 ganó el premio a la mejor comedia en el festival de Toulon –Francia–.

La montaña sagrada de Alejandro Jodorowsky. Estreno: 1975.

El castillo de la pureza de Arturo Ripstein, su estreno fue el 10 de mayo de 1973.

Gano el Ariel, en 1973, por mejor película.

Fe, esperanza y caridad, dividida en tres partes, según el título: la primera de Alberto Bojórquez, la segunda de Luis Alcoriza y la tercera de Jorge Fons. Estreno: 14 de febrero de 1974.

El señor de Osanto de Jaime Humberto Hermosillo, estrenada el 14 de marzo de 1974.

El profeta Mimi de José Estrada, estreno: 27 de diciembre de 1973.

Con críticas severas:

Aquellos años -Antes Juárez- de Felipe Cazals, estreno: 21 de marzo de 1974. En 1973 ganó un premio especial en el festival de Moscú y un premio especial en el festival de trabajadores de Praga.

1973

En 1973 se filmaron 16 cintas de producción o coproducción estatal y 6 largometrajes independientes. Se realizaron un total de 71 películas. Como puede apreciarse hay una gran baja en la producción de cintas, la causa principal fue la retracción de los productores privados.

Es cierto que muy pronto Rodolfo Echeverría trata de alentar nuevos productores para que éstos financien las 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 con base 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 para otros negocios,

*por ejemplo la construcción. Así surge la productora Alpha Centuri que producirá **El jardín de la tía Isabel** y **Aquellos años** (Felipe Cazals, 1971 y 1972). Frente a este hecho no previsto, el que la producción privada no quiera o no pueda hacer un tipo de películas diferente del que siempre había hecho, así como tampoco colaborar con el proyecto de apertura del gobierno, manteniendo un nivel de producción suficiente, frente a su resistencia en el campo de la producción cinematográfica como en los demás campos de la empresa privada, el Estado decide volverse productor. Primero se producirá en los Estudios Churubusco y luego se formarán las tres productoras estatales. (Costa; 1988: 73-74)*

Películas representativas con críticas favorables:

Los que viven donde sopla el viento suave, de Felipe Cazals, estreno: 27 de junio de 1974. Coproducción con el Estado -Estudios Churubusco-. En 1974 ganó el primer premio en el festival de cine documental y corto metraje de Bilbao, España.

Calzonzin inspector de Alfonso Arau, estrenada el 2 de mayo de 1974, coproducción con el Estado -Estudios Churubusco-. En 1976 gana el premio como mejor película del Tercer Mundo en el festival de El Cairo.

El santo oficio de Arturo Ripstein, estreno: 12 de septiembre de 1974, coproducción con el Estado (CONACINE).

La choca de Emilio Fernández, estrenada el 5 de septiembre de 1974, coproducción con el Estado (CONACINE). En 1974 ganó el premio a la mejor dirección en el festival de Karlovy Vary, Checoslovaquia. Fue premiada también por una asociación de críticos neoyorquinos.

Sobre el programa televisivo **Tiempo de Cine** Paul Leduc opina:

...fue al principio del régimen de Echeverría en que varios críticos tuvieron un programa de T.V. en canal 11, que aunque es un canal no muy visto, era visto por toda la gente interesada en la industria cinematográfica, empezando por el Director del Banco Cinematográfico, Rodolfo Echeverría; él los había, prácticamente, puesto allí, y realmente los oía; los necesitaba. Esto hizo que durante algún tiempo, muy corto realmente, se pudiera hacer una labor positiva. Por ejemplo, yo en lo personal, le debo a su influencia para bien o para mal, que Reed, México Insurgente se pudiera exhibir en cines normales. Fue un fenómeno que duró algunos meses, unos meses que Rodolfo Echeverría o Luis Echeverría, en su proyecto político los necesitaba para dar una

imagen a principio de su periodo. Imagen de apertura democrática, que Rodolfo Echeverría quería para el cine, y que permitió que los críticos presionaran hasta donde no pudiera afectar los intereses ni de la industria ni del Estado. Cuando esta situación terminó, los críticos no sólo perdieron influencia, sino que perdieron su programa, por instrucciones, tal parece que de arriba...(Leduc, 1978, p.49). Es interesante ver que, aunque la fecha oficial de la nueva etapa de reestructuración del cine es el 25 de septiembre de 1970, en realidad las iniciativas y medidas 'sensacionales' fueron más bien planteadas entre 1974 y 1976. Pero se resaltan como si caracterizaran todo el periodo de la administración del sexenio. (Costa; 1988: 75)

Retomando lo anterior, lo más relevante de este año es la presencia en el escenario cultural del programa *Tiempo de Cine* que representó un espacio muy importante para los jóvenes cineastas, así como para los críticos que encontraron en el mismo, la magnífica oportunidad para difundir sus ideas sobre las cintas; ya lo dice el mismo Paul Leduc, líneas arriba, lo que significó para la apertura de este espacio su película **Reed, México Insurgente**.

1974

En octubre de 1974 se fundó Conacine encargada de la producción de cine estatal, según Rodolfo Echeverría su creación tuvo su origen en la necesidad de canalizar división de labores, pues al parecer no era conveniente que los estudios Churubusco se encargara de la producción. En este año la producción de largometrajes mexicanos fueron en 1974 de 67:

- a) veinte de producción o coproducción estatal (Conacine)
- b) seis cintas independientes
- c) cuarenta y una de producción privada

Diez de las películas producidas por Conacine fueron producidas por el STPC a través de la fórmula de "paquete" ideada en 1973 y que fuera mencionada con anterioridad. Las otras diez películas fueron hechas por Conacine y Coproductores privados.

En 1974 se funda la cooperativa DASA (Directores Asociados Sociedad Anónima) conformada por Raúl Araiza, José Estrada, Jaime H. Hermosillo, Alberto Isaac, Gonzalo Martínez, Sergio Olhovich, Julián Pastor, y Juan Manuel Torres. Ellos tenían como

objetivo crear una imagen del cine mexicano en el extranjero a través de películas de alta calidad con contenido social.

Respecto al quehacer de los críticos de cine su trabajo recibió un duro golpe ya que el programa *Tiempo de cine* creado en 1970 salió del aire definitivamente, la razón de este acontecimiento fue que hicieron observaciones de índole político que no agradaron, era la segunda vez que sucedía, en esta ocasión ya nadie saldría a defender el programa, con esta pérdida la crítica cinematográfica mexicana vio retrasada su desarrollo la causa: la censura.

Una de las películas que llamaron la atención en ese año, fue **Auáandar Anapu** y de la que a continuación, presentamos una crítica publicada en el diario *Excélsior* el 14 de marzo del 75, realizada por el crítico e historiador del cine Emilio García Riera quien ofrece una pequeña muestra de los trabajos críticos de la época.

Parece que Rafael Corkidi, fotógrafo de profesión principal y realizador de Ángeles y querubines, fue a fines de 1973 al estado de Michoacán con la intención de filmar un documento etnográfico y folclórico. Ciertas circunstancias favorables lo llevaron a realizar una película de argumento integrando el material filmado en una trama que pretende ser a la vez una paráfrasis de la Pasión Cristiana, una prédica algo Jipiesca de amor a la naturaleza y de sensualismo y un llamado a la lucha contra la explotación de los trabajadores. El resultado de ello es Auáandar Anapu (El que cayó del cielo), una cinta bilingüe hablada en castellano y en tarasco (lengua que traducen unos subtítulos).

(...) por mucho que se hable de lucha contra caciques e imperialistas, o por mucho que el héroe de la cinta se vista de trabajador y prolifera las “palabrotas” que indican su condición de tal, creo que ese milagroso Auáandar Anapu (Ernesto Gómez Cruz) en el que parecen resumirse las virtudes del Cristo y las de un gurú sensualote (o algo así), y a un las de un adalid de la OPEP (cuando se le dice que la gente del pueblo no tiene armas, contesta que “nuestras armas son las de vender a buen precio nuestros productos”), resulta a ojos del público no sólo verosímil y más bien chistoso, sino sospechoso de cierta afición a la retórica oficialista.

Por lo que podemos observar la crítica no es muy benévola con la cinta pues la considera “oficialista”, esto no sería raro si tomamos en cuenta que la película fue

realizada en un sexenio donde el cine era subsidiado por el Estado. El crítico termina por calificarlo como poco legítimo.

Ese cine “de protesta” (con las canciones “de protesta” consiguientes) que se inspira a la vez en dos chilenos tan diferentes como Jodorowsky y Littin, que da al mismo tiempo cuerda al culto folclorista, que cuida celosamente de ubicar la acción en un Michoacán no muy reconocible, pese a las “locaciones” y a los alardes de indigenismo, en tanto que asolado por unos militares raros a quienes se llama “profesantes”, y que, por último, se protegen comercialmente con (...) abundantes desnudos, no se antoja en definitiva muy legítimo (...).

Durante este año ocurrieron dos situaciones que vale la pena comentar, debido a la importancia de las mismas; por un lado la creación de la cooperativa Dasa conformada por directores que al menos intentaban proponer temas distintos para el cine mexicano; por su puesto de mejor calidad. Sin embargo la contraparte de este acontecimiento fue la salida del aire del programa *Tiempo de cine* la cual sería un duro golpe para los críticos que verían reducidos los espacios que con tanto esfuerzo habían logrado tener.

1975

Para 1975 la producción cinematográfica estuvo conformada por sesenta largometrajes mexicanos, 23 de producción o coproducción estatal; en ese año la intervención de los productores privados disminuyó de tal manera que el 23 de abril de ese año cuando se entregaron los Arieles, el presidente Luis Echeverría exhortó a éstos para que se dedicaran mejor a otra cosa.

Ese mismo año son creadas las dos filiales de Conacine: Conacine uno y Conacine dos, el 19 de julio de 1975 esto con la idea de hacer un cine más barato con el STIC y los estudios América. Los mayores logros de estas productoras según los críticos fueron **Canoa**, **El apando** ambas de Felipe Cazals y **La pasión según Berenice** de Jaime Humberto Hermosillo.

Otras cintas de presupuesto moderado fueron **Chin Chin El teporocho** de Gabriel Retes, **La vida cambia**, de Juan Manuel Torres, y **El esperado amor desesperado**, de Julián Pastor. Hubo otras películas que produjo o coprodujo el Estado de mucho mayor presupuesto como **Actas de Marusia** del chileno Miguel Littín, **Foxtrot**, de Arturo

Ripstein, *Maten al león*, de José Estrada, *Las fuerzas vivas*, de Luis Alcoriza y *Longitud de Guerra*, de Gonzalo Martínez.

El tipo de películas que predominan en 1975 fueron los melodramas, debutaron siete directores entre ellos sobresalen: Littín, Retes y Casillas. De directores de producciones privadas encontramos a: Raúl Ramírez, Fernando Almada y Rafael Pérez Grovas, por último Rafael Montero con el apoyo del CUEC filmó **El infierno tan temido**.

A partir de 1975 es posible que las puertas se abran a nuevos directores que contaron con el apoyo de una empresa productora; sin embargo hubo algunas personas que no estaban de acuerdo con esta política de apertura; podemos encontrar a Julio Bracho, Miguel M. Delgado, Alejandro Galindo, Chano Urueta por nombrar algunos. También los jóvenes directores trataron de participar por lo que en el año en cuestión, en noviembre, es creado un Frente Nacional de Cinematografistas formado por miembros de DASA algunos de ellos eran Raúl Araiza, Jaime Humberto Hermosillo, Julián Pastor, Felipe Cazals y otros más: Ambos grupos estarían en choque constantemente, sobretodo porque los viejos cineastas no querían desprenderse de la idea que por tanto tiempo habrían tenido del cine.

Un acontecimiento notable fue la creación del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) sus instalaciones son consideradas excelentes; construidas frente a la Cineteca Nacional, junto a los Estudios Churubusco, su primer director fue el cineasta Carlos Velo.

Respecto al trabajo realizado por los críticos presentamos la siguiente muestra de una crítica realizada por el escritor Jorge Ibarguengoitia:

“Canoa,” ¿Cine de denuncia?

Voy a decir lo que pienso de Canoa porque la complacencia con que el público y la crítica han recibido esta película me hace creer que está destinada a pasar a la historia del cine mexicano como obra maestra, y a los anales de este régimen como el primer fruto dorado de la nueva estrategia cinematográfica y al mismo tiempo como ejemplo deslumbrante de la “apertura demográfica”: el gobierno no sólo ha permitido que se haga, sino patrocinado una película de denuncia basada en un hecho íntimamente relacionado con los acontecimientos de 1968.

(...)La cámara se traslada a Canoa, en las faldas de La Malinche. La fotografía es excelente. Hay un narrador, por cierto un actor bastante bueno, que con palabras que parecen auténticas nos explica la situación del pueblo. Desgraciadamente también nos explica quién es el villano de la película, por si entre los espectadores hubiera uno tan ignorante que no se dé cuenta de que un cura negro que usa anteojos negros en el comedor de su casa y come sentado mientras lo que le rodean están de pie o hincados, tiene por fuerza que ser el villano.

Ibargüengoitia al igual que otros literatos también presentó un interés por la crítica cinematográfica, el texto en cuestión es una prueba de ello. No resulta particularmente benévolo con la cinta, una gran carga de ironía permea todo el texto.

(...)Las escenas del linchamiento padecen de un defecto recurrente en las películas de Felipe Cazals que he visto: hay tanta sangre en la pantalla que nadie puede ver lo que está pasando. Se ven machetazos, balazos, hachazos, cuerpos arrastrados en el lodo, se oyen insultos, a un cadáver le dan golpes que suenan como si estuvieran tocando un tambor, etc. Después del cataclismo el espectador queda boquiabierto al descubrir que tres de los linchamientos no murieron sino que fueron llevados al hospital y se recuperaron.

Otra cinta considerada como importante del año en cuestión es **La pasión según Berenice** sobretodo por el personaje principal femenino interpretado por Martha Navarro al respecto García Riera recupera un fragmento de una crítica que apareció en Textual, VII, 91, escrita por José de la Colina y que podemos encontrar en Historia documental del cine mexicano tomo 16:

(...) Una posible "Madame Bovary" de provincia, erótica y espiritualmente ahogada en la sujeción familiar (...) es una mujer a la que el deseo arma y desarma, que inventa y realiza su propia rebelión, su movimiento unipersonal de liberación femenina, y en ella hay orgullo, sueños con caballos salvajes, apetencias de incendios y de esos erguidos falos que dibuja en las puertas de los baños públicos.

Como podemos observar durante este año la producción cinematográfica fue un poco menor a la de 1974, también se crearon las dos filiales de Conacine. Y se produjeron las cintas **Canoa**, **El apando** y **La pasión según Berenice**. Sin embargo el acontecimiento notable fue la creación del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) institución

que apoyaría al CUEC en la formación de cineastas y que conserva sus puertas abiertas hasta la fecha.

1976 marca el último año de gestión Echeverrista, además de la existencia del Banco Nacional Cinematográfico pues, a la llegada de José López Portillo a la presidencia acabaría por eliminar. La consecuencia de ello fue que la iniciativa privada se dedicaría a cultivar dos géneros: la película fronteriza de narcotraficantes, agentes judiciales y por supuesto el cine pícaro de albures y semi-encueradas.

La sobreexplotación de ambos géneros trajo como consecuencia que apareciera un cine independiente que lograría en el sexenio de López Portillo una incipiente producción de 17 películas al año. El cine independiente trataría de resistir a la gran crisis que estaban viviendo.

Afortunadamente los cineastas tuvieron en 1976 por última vez no sólo un gran apoyo estatal, sino el mayor número de películas estatales fue de 36 e incluso superó a la producción privada, a las mexicanas hechas en el extranjero y el cine independiente, el total de cintas del año fue 61.

En ese mismo año debutaron Jomí García Ascot **El viaje** y Giovanni Karporaal **El diabólico** Héctor Ortega con dos películas de corte infantil, sin embargo los debuts que resultan de mayor interés fueron los de Salvador Treviño, **Raíces de sangre** de Rafael Villaseñor Kuri, **Mil caminos tiene la muerte**, de Jorge de la Rosa **Fantoche** y, principalmente, Raúl Araiza con **Cascabel**.

Las mejores cintas fueron: **Las poquianchis**, **Los albañiles**, **Cascabel**, además de **Matinée** de Jaime Humberto Hermosillo y no se deben dejar de lado, según opinión del crítico Emilio García Riera: **Lo mejor de Teresa** de Alberto Bojórquez, **Nuevo mundo** de Gabriel Retes, **Cuartelazo** de Alberto Isaac, **El mar**, de Juan Manuel Torres, **Pedro Páramo**, de José Bolaños, **Pafnucio Santo** de Rafael Corkidi y **Cananea** de Marcela López Violante.

A pesar de ser el último año de gestión Echeverrista; en noviembre de 1976, el Banco Cinematográfico financió un congreso de la Federación Internacional de Críticos de Cine (FIPRESCI) que tenía como propósito estudiar el llamado "nuevo cine mexicano" (Ruy Sánchez, 1981:39). Fueron convocados diecisiete críticos de diferentes países, para ver las películas realizadas en los últimos años; además de alentar a las cinematografías del país haciéndoles promoción por medio de la crítica.

A continuación presentamos un fragmento de una crítica de Tomás Pérez Turrent del primer largometraje de Claudio Isaac ésta apareció publicada en *El Universal* el 6 de abril de 1979; la cinta pertenece al año de 1976, justamente al final del periodo:

Crónica íntima podría sintetizarse con la fórmula de “la novela de una novela”. Durante los 70 minutos de su duración asistimos a la gestación de un relato que no acaba de concretarse (en la primera imagen la voz del protagonista en off nos previene que no sabe hacia dónde irá, qué destino tendrán los personajes, el principal de los cuales es él mismo), a un proceso de creación literaria cuyo desarrollo es contaminado por una serie de vivencias o pretendidas vivencias. A su vez, las pretendidas vivencias reciben la continua interferencia de ese proceso de creación literaria en embrión (...)

Crónica íntima es en efecto una película literaria, a veces pedante, narcisista, solamente (solemnidad rota con rasgos del mejor humor y cierta fina autoironía), con pretensiones trascendentes. Hay que tener en cuenta que es la primera obra de un muy joven cineasta y que su gestión se sitúa a los 18 años (“una de las mayores dificultades con las que me enfrenté, debido al tiempo que pasó desde su gestión hasta su culminación, fue la de representarme en el tiempo, respetar lo que era a los 18”, declara Isaac). En este sentido se puede hablar de exorcismo, o por lo menos evacuación de una serie de obsesiones lógicas cuando se tiene esa edad, esa formación y se pertenece a un medio determinado. Lo malo es cuando este tipo de películas se hace no a los 18 sino a los 45 años. (...)

Sin lugar a dudas el sexenio echeverrista dio un impulso a la cinematografía nacional, no sólo en la producción de cintas. Si no también otros elementos que la apoyan. La creación del Centro de Capacitación Cinematográfica CCC, Así como de CONACINE UNO y DOS según las autoridades administraría correctamente los fondos de Banco Cinematográfico, la reinstalación del premio Ariel como estímulo a los cineastas.

También fue importante la creación de productoras independiente que debieran apoyar a jóvenes directores como Felipe Cazals entre otros. El impulso a al crítica cinematográfica fue un elemento relevante la aparición relativamente breve de tiempo de cine por canal 11 y un grupo de jóvenes, algunos de ellos escritores, apasionados del cine que siguieran muy cerca la actualidad cinematográfica del sexenio lo que traería como consecuencia una intensa actividad crítica del periodo. Los cineastas eran observados muy

de cerca por críticos jóvenes que pretendían hacer aportaciones muy precisas e inteligentes del fenómeno llamado cine.

2.5 EL ANTIECHEVERRISMO

Paola Costa.

El antiecheverismo con rostro femenino fue el de Paola Costa autora de **La apertura cinematográfica** en donde trata el tema de la política echeverrista. Ella cuestiona en este trabajo principalmente que los cineastas de esta etapa no tienen un “proyecto o ideología definidos”(Sánchez;1989:132) además de cuestionar al Estado por pretender mejorar al cine y sobre todo la falta de las grandes obras que se esperaban.

También concluye que en México no logró desarrollarse un cine de autor, como en Francia, sino más bien uno de director que era un paso adelante pero no tan alentador por lo que “la gran obra no nació” por dos razones muy concretas: el apoyo económico y la autocensura.

El nuevo cine según Costa no innovó más que en los temas y en las formas de plantearlo todo lo demás continuó igual. Los directores que a su criterio son dignos de recordarse por su trabajo cinematográfico son Corkidi en el aspecto visual y la simplicidad de **Reed** de Paul Leduc.

Una crítica más al Estado consistía en manifestar que más que interesarse en explicar en el campo del lenguaje cinematográfico, esta modernización responde a un sentido Hollywoodesco es el tipo de cine que ha condicionado por mucho tiempo al público en México.

Tal es el rechazo a la gestión del gobierno que asegura: “el apoyo estatal, así como fue concebido por el BNC desde su creación, ha sido la mayor limitación a la creación de un verdadero arte cinematográfico nacional” (Costa; 1988: 161) además agrega que por lo tanto el cine mexicano no nos transmite nada de lo que es el país.

En conclusión según la investigadora, en general el cine se ha quedado a un nivel “visceral-depresivo” y no de carácter reflexivo; la función que tiene el cine respecto del público no ha cambiado mucho. Además de que considera que el Estado deba intervenir en el cine como sucedió de 1970-76 hasta que los cineastas hayan madurado por ellos mismos.

“El más cerebral de los antiecheverristas”, como lo llama el crítico cinematográfico Francisco Sánchez, es escritor, traductor, editor, ensayista y doctor en comunicación. Autor del ensayo **Cine mexicano: producción social de una estética**, publicado originalmente en la revista **Historia y sociedad** en 1978, y reproducido en el volumen II de **Hojas de cine** en 1988; y del libro **Mitología de un cine en crisis**.

En su ensayo señala que *“...en los últimos meses de 1976 y como todos los funcionarios de un régimen que está a punto de terminar, los cineastas mexicanos se lanzaron a una campaña de autoelogio y búsqueda de situaciones burocráticamente favorables para ellos en los años siguientes... Durante estos seis años (1971-1976), el Estado reorganizó la industria del cine, de tal manera que aumentó considerablemente el control sobre la producción, distribución y exhibición. Extendió sus mercados nacionales e internacionales y para ello promovió a una nueva generación de cineastas... Desde 1973 se podía observar un esfuerzo por adecuarse cinematográficamente a la retórica oficial... dos estrategias estatales se integran a la reformulación del cine, una económica y otra política: modernizar la industria para incrementar la acumulación de capital y participar con materiales cinematográficos en la retórica y en las tácticas de la apertura... Cada uno de los nuevos cineastas promovidos es un intelectual orgánico del Estado, concretamente de la fracción modernizadora de la burguesía. Le sirve a partir de 1971 básicamente como tecnócrata modernizador. Ya en el periodo de 1973 a 1976, le es útil, reelaborando expresamente la ideología de esta fracción. Se podrían analizar desde este punto de vista cada una de las películas hechas durante el sexenio. Se harían evidentes intentos por adaptarse paulatinamente a los requerimientos estatales... Era inminente el cambio de sexenio y un reajuste en los grupos hegemónicos dentro del Estado, y los cineastas promovidos no podían estar seguros de que el sucesor de Rodolfo Echeverría los incluiría en sus planes. Resulta que los nuevos cineastas introdujeron la modernización, pero muchos de los otros directores aprendieron rápidamente las nuevas técnicas, por lo que los recién llegados vieron peligrar sus privilegios y se dieron cuenta de que no eran indispensables... Tomando en cuenta que el mercado del cine es el internacional de los Estados Unidos y que el consumo precedente determina la producción, ¿cómo*

extrañarse de que los cineastas debutantes hayan retomado sin quererlo las fórmulas norteamericanas en sus películas?... Hablar de lenguaje hollywoodense es hablar parcialmente de una técnica narrativa: no me refiero a la fotografía, sino a la técnica utilizada para mantener la atención en una historia... Son mutaciones que nos llegan siguiendo el esquema general de la importación de tecnología...” (Ruy Sánchez, cit post, FUNDACIÓN;1988:133-156)

En este texto Ruy Sánchez plantea la necesidad de analizar las cintas de este periodo echeverrista, no hace alguna ejemplificación clara sobre alguna de estas, sólo realiza algunos breves comentarios; en un escrito como el suyo se espera por lo menos que lo haga seriamente con alguna, para ejemplificar lo que sustenta.

Sobre la influencia “americana” Francisco Sánchez señala:

Si bien es cierto que estamos más o menos influidos por la invasión filmica norteamericana –espectadores y cinematografistas-, por lo que respecta a los realizadores promovidos durante el echeverrismo la ‘americanización’ es más que discutible. Incluso, en términos generales, es falsa (Sánchez; 1989: 127) y es falsa por una simple observación, la producción realizada en el echeverrismo no es una copia al “carbón” –como se dice comúnmente -, existen influencias, no copias, de hecho en este periodo surgieron cineastas con un estilo personal (Jaime Humberto Hermsillo, Alberto Isaac, Alberto Bojórquez, por citar algunos).

Es claro que para Ruy Sánchez, el mayor ‘delito’ -por su forma sentenciadora de señalar las acciones de este sexenio - es la de realizar cine, punto que en **Mitología de un cine en crisis** abordaría con mayor énfasis.

El mito del cine renovado por el poder tenía entonces la estrategia que pretendía una adhesión política a las reformas estatales y un aumento del consumo del cine nacional, no sólo asistiendo a las salas, sino también promoviendo al cine ‘renovado’, defendiéndolo, anunciándolo, premiándolo, criticándolo favorablemente , y en algunos casos (tal vez los más tristes) filmándolo.(Ruy; 1981 :39)

Jorge Ayala Blanco.

Fue el primer crítico de cine en oponerse al echeverrismo, lo hizo en el momento en que los cineastas apoyaban las medidas emprendidas por Rodolfo Echeverría para la industria cinematográfica. Para entender su caso, hemos de ilustrar su forma de pensar antes de llegar a esta ruptura.

Emilio García Riera –crítico e historiador de cine- señala:

Ayala dedicó un largo artículo, "La reestructuración del cine nacional" (Diorama de la Cultura, 13 I 71), al comentar un documento de Rodolfo Echeverría; dijo Ayala entre otras cosas: 'Sin pretender competir con el júbilo de los profesionales del aplauso, pero sin poder reprimir cierto optimismo condicionado, hemos de admitir que las medidas formuladas en ese documento son progresistas [...].' Una semana antes, en La Cultura en México (6 I 71), Ayala había hecho un recuento del cine exhibido en 1970 donde declaraba las mejores películas de ficción a Los nuestros, de Jaime Hermsillo, y a La hora de los niños, de Arturo Ripstein, dentro del cine independiente, y a Paraíso y a El oficio más antiguo, ambas de Luis Alcoriza, dentro del cine industrial, a la vez que proclamaba como las peores películas mexicanas de 1970 a La vida inútil de Pito Pérez y a Las figuras de arena, de Roberto Gavaldón. Como se ve, Ayala participaba más o menos de los gustos y disgustos de los demás críticos 'progresistas', si por tales se entendía a los más informados y exigentes. (García; 1994: T. 15; 184)

En el periodo de 1962 a 1966 Jorge Ayala Blanco había editado con Emilio García Riera y Gabriel Ramírez *La semana en el cine* (boletín), en 1967 publicó *La aventura en el cine mexicano* y en 1974 dio a conocer *La búsqueda del cine mexicano*, que representaría su ruptura con el echeverrismo.

Para Francisco Sánchez la ruptura de Jorge Ayala Blanco tiene su origen con la matanza del 2 de octubre en Tlatelolco, afirma:

Ayala no pudo entender ni asimilar que... los jóvenes cineastas que se declaraban de izquierda consintieran en seguir colaborando con los proyectos filmicos del gobierno represor, concretamente ¿Pax? de Wolf Rilla y Santiago Genovés, y Olimpiada en México, de Alberto Isaac. Con total aspereza lo manifestó en su comentario sobre esta segunda producción: 'Por disposición gubernamental, sólo para la realización de esta película, el Comité Olímpico mantuvo, durante más de un año, una verdadera industria, paralela a la

ya existente, fundándola con 412 técnicos pertenecientes a ocho diversas nacionalidades, entre los que se encontraban en lugares destacados algunos cineastas mexicanos de muy reciente promoción (Julio Pliego, Rafael Corkidi, Paul Leduc, Felipe Cazals) que no tuvieron escrúpulos para colaborar en la empresa.' ¿Porqué? Ayala preguntaba. Nadie le contestó. (Sánchez; 1989: 122-123)

Así la actitud asumida por Ayala desde entonces fue la de no respetar a sus opositores en su dignidad moral, no buscó el diálogo sino la agresión gratuita, prefiere insultar que analizar; incluso Francisco Sánchez considera que se ha vestido con el traje de santo inquisidor.

Entre las ideas que rechaza de los cineastas es lo que él llama su individualismo, su interioridad poética, su egoísmo, su demiurgia inútil y el "reconocimiento del yo y el otro en la misma circunstancia histórica. Sánchez sugiere que tal vez su actitud se debe a que él en realidad defiende, es el arte comprometido, en oposición al arte por el arte.

La reestructuración de la industria cinematográfica en este sexenio tuvo sus aciertos y contras. Dentro de los primeros podemos citar que hubo acceso de nuevos cineastas, que por consecuente su trabajo aportó a la historia de nuestro cine cintas interesantes y algunas con calidad –ya sea en su guión, dirección, temática, y/o producción -, unas han sido de influencia para los cineastas contemporáneos Una apertura que ciertamente busco adentrarse en el gusto del público de la clase media; no se puede negar que para que el cine pueda existir en una sociedad como la nuestra debe ser redituable. En décadas anteriores las cintas con calidad –dejando a un lado el aspecto económico (éxito en taquilla)- sólo eran pocas e incluso contadas con los dedos de la mano, por ejemplo, los años cincuenta se caracterizan por el cine de Luis Buñuel.

En la otra cara de la moneda se encuentra el oportunismo oficialista, si bien es cierto que la política echeverrista benefició de alguna manera el quehacer cinematográfico, también la dañó al aprovecharse de ciertas producciones para mejorar la imagen de su gobierno. Creando la ilusión de una mayor democracia y una libertad en el arte.

2.6 CRÍTICAS CINEMATOGRAFICAS DE CINTAS

REPRESENTATIVAS DEL SEXENIO ECHEVERRISTA

Las críticas de las cintas más representativas del sexenio que a continuación presentamos se eligieron de acuerdo a los lineamientos antes presentados (fotografía, guión, polémica, temática...).

CINTA: EL APANDO

DOUGLAS SANCHEZ

En CANOA, la anterior película de Felipe Cazals, se utilizaron una diversidad de avanzados procedimientos técnicos que sirvieron para impedir de modo contundente la identificación irracional con los hechos de sangre que narraba el filme. Particularmente significativo en el paréntesis que se abre en medio de la secuencia de violencia con que culmina la historia: cuando un hacha penetra la puerta de la choza donde se encuentran resguardados los empleados universitarios, hay un corte al que siguen dos secuencias: el testigo (Salvador Sánchez) habla a cámara estableciendo que el cura fue responsable del crimen por agitar a los habitantes del pueblo, y luego el cura mismo (Enrique Lucero), en falso cine directo, se lava las manos y culpa del hecho al clima de violencia prevaleciente. En el contexto total del filme este montaje de secuencias inculpa definitivamente al sacerdote. Mediante la utilización precisa del distanciamiento brechtiano, se impidió la posibilidad de gozar de la violencia pasiva, enajenadamente, arrancando al espectador de la fascinación de la puesta en escena para mostrarle las relaciones reales de la estructura social.

Canoa fue el gran logro del cine industrial de la apertura democrática. Salvador Sánchez, en efecto, representó al campesino mexicano poseedor de conciencia crítica, aunque esta se límite a un escepticismo ladino e irónico.

Lo anterior nos sirve para establecer los problemas básicos de que sufre la siguiente película de Cazals, El Apando, basado en la novela homónima de José Revueltas, en adaptación del propio Revueltas y de José Agustín. Nos referiremos principalmente a la incapacidad de crear un relato propiamente fílmico y de establecer una distancia crítica con relación a los hechos narrados.

En entrevista con los miembros del Centro de Investigación Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana, se le hizo a Revueltas la siguiente pregunta: “¿Cómo fue ordenando usted las escenas y las anécdotas de El Apando, para que resultara esta textura tan ágil, tan cinematográfica?”; Revueltas respondió: “...previamente hice una selección de los puntos álgidos, de los puntos culminantes del relato, y luego llene los intervalos con la narración misma. De tal suerte que eso hizo que la fluidez adviniera de manera espontánea. Como el material era tan compacto, eso impidió hacer lo que en el cine se llama ‘disolvencia’, de modo que ahora, al hacer la adaptación del El Apando al cine, no hubo necesidades de modificar casi nada”. Tanto Revueltas como los miembros del CILL caen en una trampa tan vieja como el cine mismo: el mito de la adaptación literaria; el suponer que lo que funciona en la literatura puede ser trasladado mecánicamente al cine; dicho de otro modo, considerar que lo específico literario puede ser traducido en lo específico filmico.

Los guionistas Revueltas y Agustín pensaron el guión en los anteriores términos, lo cual es comprensible pues se trata de escritores literarios. Le tocaba al director, al productor y a los editores, bregar críticamente con esta materia prima, en las diversas fases correspondientes. Pero en la película se sigue efectivamente la estructura temporal de la novela –los tres hombres se encuentran ya apandados y esperan la llegada de las mujeres con la droga -, y en efecto se llenan los intervalos con el cuerpo mismo de la narración. La diferencia cualitativa estriba en que, donde en la película si debieran haber disolvencias o algún procedimiento análogo, se hacen cortes directos a planos temporales diversos, y todo ello con base a relaciones harto abstractas o imprecisas, llegándose así a una desorganización en el montaje que, por momentos, raya en la incoherencia.

Donde en la novela un narrador comienza una digresión que se convierte en el cuerpo de la narración, Cazals pasa directamente del presente a un pasado no precisado, clara e inmediatamente, por la estructura misma del filme. Ejemplo: estando en El apando, el carajo se toca las cicatrices de sus muñecas y luego pasamos a una escena donde de hecho se corta una vena, es conducido a la enfermería y ahí recibe la proposición de usar a su madre para introducir droga al penal, proposición que le hace albino. Pero lo que en el papel tiene cierta lógica, en la película es confuso debido a la

amplia digresión entorno a los carceleros que constituye el preámbulo del filme. Mucho más acá de las ambientaciones disgresivas, la película debió comenzar estableciendo con claridad que los tres hombres se encontraban ya apandados y que las demás secuencias constituirían flashes retrospectivos.

La desorganización se acentúa a mitad de la película, cuando se pasa del apando (presente), a la sala de visitas (pasado lejano), luego a la inspección vaginal de la chata (pasado cercano) y finalmente a un flash fantasía de ella mientras la inspeccionan; además un momento (indeterminado) en el que Meche dice directamente a cámara: "Sí, nos meten el dedo", únicamente secuencia brechtiana que es rápidamente eliminada. Y aquí encontramos el otro aspecto en el que la película falla notoriamente. Se trata de la ausencia de distanciamiento crítico que sirva con eficacia para romper la fascinación que puede ejercer la degradación de los personajes; fascinación que el filme, por la omisión señalada, se dedica a explotar. La novela de Revueltas sugiere que la cárcel es, por extensión, la sociedad entera, lo que genera una metáfora de la opresión; la película, en cambio, sólo establece que los carceleros viven pobres y enajenadamente, y no ofrece mayores elementos para comprender los fenómenos descritos en un contexto social y político definido.

Pero sino existen distanciamientos críticos (aparte de la truncada declaración de Meche), si existen distanciamientos de otro tipo, totalmente opuestos a los primeros, que son sintomáticos de la postura ideológica del filme. Estos son los que se le encargan al preso interpretado por Pérez Turrent (a quien, en cambio, debieron dejarle que revisara el guión). El torrente de violencia represiva con que culmina la historia es preambulado en clave humorística por la escapatoria de Pérez Turrent, que se como un taquito robado a los presos ricos, y epilogado tempranamente por su figura complaciente meándose en los pantalones mientras duerme, ajeno a lo ocurrido. En suma, hay un largo trecho regresivo entre la conciencia crítica del campesino (Salvador Sánchez) en Canoa, a la inconsciencia complaciente del preso (Pérez Turrent) en El Apando.

Por último habría que elogiar el adecuado reparto del filme pues la labor realizada por los actores y actrices es excelente. En este sentido, se logra ilustrar en buena medida la novela de Revueltas, pero ello pone más de relieve el problema

fundamental: haber logrado sólo una muy degradada ilustración de una novela excelente.(Otro cine; 1976: N. 6, p 34-35)

EL CASTILLO DE LA PUREZA

Emilio García Riera

La cinta se basa en un hecho real de los años cincuenta: el de Rafael Pérez Hernández, que mantuvo encerrada a su familia por largo tiempo...dentro de la cotidianidad aberrante que viven los hijos del protagonista, , una de sus pocas diversiones es la de exponerse a la lluvia, como lo es para su madre pintarse los labios (eso merece un big close up), aunque su marido es el único adulto que la ve. El personaje más complejo de la película es sin duda el padre: ordenado, maniático, paranoico, temeroso de que algo se le olvide, no es de ninguna manera arbitrario, sino “un padre ejemplar, un marido muy probo y vertical, hasta que se le quiebra el mundo” (Ripstein). Unos movimientos de cámara muy justos... tienen la función , según el director, de aislar al personaje central “cada vez más de la familia; cuando en la película se ve a la familia – la mujer y los hijos- generalmente se la ve en grupo”, como una unidad. Los juegos a que se aplican los familiares, la gallina ciega o el coco, están inspirados por aguafuertes de Goya y tienen un sabor anacrónico, porque se trata de separar a esos personajes no sólo del mundo exterior, sino del mundo actual. Es más: aun el padre, cuando sale a la calle, lo hace a una suerte de exterior cerrado, pues no se ven amplitudes, sino paredes y pequeños negocios. El hombre, a la vez, parece encerrado en sus ideas, en sus obsesiones de orden (la esposa, en cambio, deja frascos destapados y cosas tiradas en el suelo). Todo en él está teñido de obsesión, paranoia e hipocresía: impone el credo vegetariano, pero come en la calle dos tacos de carnitas; se dice casto pero se acuesta con una prostituta; encierra en una jaula, como castigo, a unos hijos ya encerrados en la casa; es misógino (“las mujeres tienen la culpa de todo”, dice) y celoso sin sentido; come solo frente al retrato de su madre después de pelear con su hija menor y de proferir amenazas de muerte, como acostumbra; ha practicado agujeros en su casa para espiar a sus familiares; está perturbado por el desbordamiento, por la reproducción de las ratas combatidas por el pesticida que fabrica; besa a su mujer sin dejar que ella lo toque; se debilita cuando ella le responde fuerte; sólo se pone

anteojos al salir de casa; oculta su nariz y su boca con un pañuelo para decir a una joven (María Rojo) que quiere acostarse con ella a cambio de un pago; es histrión, pues se mira en un espejo cuando da sus lecciones apocalípticas con referencias a las predicciones de Nostradamus y tiene un espejo de tres caras (su mujer, en cambio, usa un espejo simple: ella es unívoca y él múltiple); finge no entender cuando Silva le hace una discreta petición de “mordida”; no deja hablar durante las comidas ni usar en ellas sino platos de madera porque son “naturales”; “no enseña matemáticas, enseña frases, enseña sentencias”(Ripstein); ha puesto a sus hijos nombres que parecen anarquistas (Porvenir, Utopía, Voluntad) porque se cree tan librepensador como el personaje real que lo inspiró; se escandaliza al comprobar que sus hijos mayores se inician en el amor incestuoso –por él mismo propiciado- en un viejo auto que funciona como “escultura” y “único adorno” (Ripstein) de la casa y que está también encerrado; da una larga explicación a su hija menor sobre una trampa para cazar ratas (“está muy bonito”, comenta la niña, que es, según Ripstein, “la más cercana al retraso mental”; en el afán de imponer a sus hijos una versión cerrada (y encerrada) del universo, logra que uno de ellos (Arturo Beristáin) diga: “afuera es feo” (ese “afuera” equivale a lo otro, lo inabarcable, lo impredecible). Sin embargo, el propio Beristáin dice también “me gustó mucho como es afuera” ...De ese mundo de afuera que es feo en la realidad y fascinante en la fantasía, los chicos sólo han visto un carro de basura y los pedazos de periódicos viejos usados por su padre... El final es muy interesante: Diana Bracho lanza al exterior su mensaje inútil...y confiesa a su madre haberlo hecho mientras propina con un objeto golpes inquietantes a un tapete... no es eso lo que llena la casa de extraños, sino una denuncia, y el protagonista, violado su “castillo de la pureza”, se derrumba; intenta quemar la casa con una bomba molotov, pero se deja aprehender sin resistencia, y la familia, desamparada siente ahora sí la molestia de la lluvia: se cubre con periódicos y, en vez de cruzar el patio, camina bajo una arcada; diríase que está de visita, y que ya se advierte la diferencia entre lo exterior y lo interior.

Todos esos detalles y muchos más no hacen en absoluto abigarrada a una película de corte clásico; eso es así porque están incluidos con naturalidad. No es el prurito de probar nada, sino un ánimo curioso e inteligente lo que guía la visión de un personaje que lleva al absurdo la lógica del paternalismo, o sea, la lógica que ha

sustentado la ideología del melodrama mexicano. De ahí la gran importancia de la cinta: sin adoptar una pose crítica manifiesta, diría uno incluso que sin proponérselo, Ripstein logra en ella revelar el mecanismo complejo y contradictorio del macho autoritario.(García; 1995: T16, p 82-87)

3 CARACTERÍSTICAS DE LA METODOLOGÍA DE CRÍTICAS CINEMATOGRÁFICAS DEL SEXENIO ECHEVERRISTA.

3.1 CANOA.

3.1.1. Jorge Ayala Blanco.

*Crítico y actor. Nació en la ciudad de México, el 25 de enero de 1942. Después de cursar estudios de Química y de Letras, inició en 1963 una de las carreras más consistentes y relevantes en los anales de la crítica cinematográfica en nuestro país, misma que ha desarrollado, hasta la fecha, en diversas publicaciones. También actor ocasional, en las cintas *Derrota* (1973), *El infierno tan temido* (1975) y *Las malas influencias* (1977), ha sido profesor de diversas asignaturas, desde 1964, en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), y ha impartido cursos de apreciación cinematográfica en la Cineteca Nacional y en otras instituciones. Asimismo de programas de radio y traductor de varias lenguas, cuentan con una amplia bibliografía, en la que destacan dos volúmenes sobre el cine de los años setenta y ochenta, *Falaces fenómenos* y *Asalto de imágenes*, respectivamente, y, en colaboración con María Luisa Amador una monumental investigación sobre la exhibición de largometraje en México, *Cartelera cinematográfica*, de la cual han aparecido ya los cinco tomos correspondientes a las décadas que van de 1930 a 1979. Sin embargo, su trabajo fundamental, en la que la prosa rotunda y disfrutable se alía a la profundidad y el rigor, en una obra en marcha, iniciada hace más de un cuarto de siglo, que va de los albores del cine sonoro nacional a los días que corren y que hasta ahora incluye cinco libros, a la manera de un indispensable abecedario sobre el tema: *La aventura...*; *La búsqueda...*; *La condición...*; *La disolvencia...*; y *la eficacia del cine mexicano* (Cien años de cine mexicano; 1999)*

Canoa o el punto de vista de los linchados

(1) **Memoria de una noche de pesadilla.** Durante los más agitados días del Movimiento Estudiantil, el 14 de septiembre de 1968, cinco jóvenes empleados de la Universidad Autónoma de Puebla que andaban de excursión y pretendían escalar el

volcán extinto de La Malinche, tuvieron que pernoctar en el pueblo de San Miguel Canoa; eran ellos Ramón Calvario Gutiérrez, Miguel Flores Cruz, Julián González Báez, Jesús Carrillo Sánchez y Roberto Rojano Gutiérrez, no todos con mucha experiencia en montañismo. A las 21:15 hrs., sintiéndose amenazada en sus creencias religiosas y soliviantada por el omnipotente cura del lugar Enrique Pérez Meza, la población en masa intentó lincharlos, a ellos y a los “protectores” que les habían dado alojamiento o se acomodaron valerosamente a auxiliarlos en los momentos más críticos. La bárbara agresión fue a tiros y machetazos, con palos y piedras; tuvo que intervenir la fuerza pública federal para rescatar a los sobrevivientes. Además del joven pintor de paredes capitalino Odilón Sánchez Islas y del campesino anfitrión Lucas García García, perdieron la vida Ramón y Jesús; Julián y Roberto, que habían sido hasta “rematados” de un machetazo en la cabeza cada uno, lograron salvar la vida, habiendo perdido Julián un pedazo de la mano izquierda; también fueron internados con lesiones Miguel y el único dueño de un teléfono en la localidad Pascual

Romero Pérez. El sacerdote instigador Pérez Meza no sufrió castigo penal alguno; sólo fue transferido de curato un mes después de los funestos acontecimientos.

(2) Filmada casi en secreto por la compañía estatal Conacine en coproducción con el STPC, dotada de un vigor que busca el dramatismo excesivo y antitradicionales procedimientos narrativos, el Séptimo largometraje de Cazals reconstruye los hechos de Canoa desde muy diversos enfoques y altera el orden cronológico. Empieza con un enigmático epígrafe medio irónico de la *Fuenteovejuna* de Lope de Vega (“El rey sólo es señor, después del cielo/ y no bárbaros hombres inhumanos/ si Dios ayuda nuestro justo celo/ ¿qué nos ha de costar?”). Continúa con la madrugadora llamada telefónica de un corresponsal provinciano al redactor de guardia (Miguel Ángel Turrent) de un poderoso diario capitalino, para dictarle (“Bueno, se saben los nombres, pero no quién es quién”). Prosigue con el cortejo fúnebre de las víctimas por las calles de Puebla, que interrumpe el desfile militar del 16 de septiembre circulando por la engalanada Avenida Reforma; hace un contraste entre el silencio luctuoso con el redoble de los tambores y el a hacer un mitin; paso de marcha de trompetas. Después del intermedio de los créditos, se inserta un trozo

documental que ofrece precisiones sobre los orígenes náhuatl del vocablo “malintzin” y sobre la geografía humana de San Miguel Canoa, Pue. (“Catorce comunidades, 50 mil personas en la zona”), mientras el rollo se ilustra con imágenes del volcán, el valle a sus faldas, las calles del villorio. De pronto la cámara captura a un campesino agachado que se yergue para erigirse en Testigo personal/impersonal (Salvador Sánchez) de una memoria colectiva del pueblo que va a exponerse de cámara y con ruidos parásitos de grabadora, como si se tratara de un testimonio en cine directo, con ubicua capacidad de desplazamiento por calles y parcelas, que envidiaría *Los que viven donde sopla el viento suave*, el modelo que hereda y satiriza con sorna (“Pus lo que nos da la tierra no alcanza y pus unos trabajan de pioneros con unos de nosotros, y unos están en la fábrica, pero pocos”). También hay un fingido líder (Juan Angel Martínez) de la Central Campesina Independiente, aún combativa en esa época, que formula denuncias ante la cámara, dentro de su especie de oficina (“Vinieron los compañeros de la CCI a hacer un mitin; llamó a su gente con la campana, los encerró en la iglesia, le dio hartoneutli, les dijo que ahí estaban los comunistas que querían llevarse a otros del pueblo para hacerlos ateos y enemigos de Dios”). Las dimensiones del relato empiezan a integrarse, superponerse, mezclarse, hasta que por fin surge la ficción más o menos normal centrada en Las Víctimas, un grupo de beatícos chicos prometidos al martirio: Julián (Roberto Sosa), Roberto (Jaime Garza), Ramón (Arturo Alegre), Miguel (Carlos Chávez) y Jesús (Gerardo Vigil); su llegada forzosa al pueblo, la hostilidad de los feligreses manipulados por el cura (Enrique Lucero), la bronca hospitalidad del cecceísta Lucas (Ernesto Gómez Cruz), la llegada de la noche, la convocatoria al linchamiento a través de aparatos de sonido diseminados por todo el pueblo, la irrupción multitudinaria en casa de Lucas que le cuesta *ipso facto* la vida a éste, y la larga, ampulosa, reiterativa, interminable, pavorosa escena del baño de sangre: los jóvenes correteados y alcanzados, arrastrados hasta el centro del pueblo para la inquisitorial inmolación pública por la horda tribal a la luz de las antorchas (“¡Mueran los comunistas! Levántense cabrones, levántense”), hasta la llegada *in extremis* (“¡Es el diablo! ¡No cae! ¡Hay que quemarlo!”) de los policías, ambulantes y enfermeras, para llevar a declarar a los ensangrentados ante el Ministerio Público, y sólo dejar un

rumor de ecos anónimos que articula el Testigo (“por culpa de unos que levantó al gente, ahora el pueblo trae juicio y ahora trae susto con el gobierno... tábamos mal, ora estamos pior”).

(3) Crónica multívoca de los hechos, reportaje sensacionalista, vivisección de mentalidades y fuerzas sociales en pugna, alegoría histórico política, filme-ensayo, semidocumental novelado, recuento de testimonios transferidos, falso cine directo, remanente fantástico del cine hiperviolento, morbo sanguinolento en estado puro, primera parte de una trilogía de Cazals inspirada en el espíritu amarillista de la revista *Alarma* para darle rienda suelta a su fascinación por la violencia infrahumana (cf. *La manzana de la discordia* 68) y su odio viscerosófico a las cualidades sensibles del espectador común (cf. *El jardín de la tía Isabel* 71), simple memoria de un hecho “vergonzoso” y valiente requisitoria, *Canoa* no es sólo una película susceptible de inspirar múltiples lecturas, sino que exige todas ellas. O sea, encuesta testimonial, doble reconstrucción en el cine directo y ficción clásica, ruptura constante y sistemática de la impresión de la realidad, distanciamiento brechtiano con narrador campesino, sobredramatización de los hechos: el eficaz empleo del arsenal de técnicas narrativas que despliega *Canoa* entronca en la línea que arranca con *Furia* (36), aunque al contrario de Fritz Lang, describe y ataca a los linchadores con una violencia idéntica a la suya, e incluso la supera. También retoma el discurso antilinchamiento de *Conciencias muertas* (Wellman 43), despojándolo tanto de su configuración genérica (el western) como de su “serenidad crispada” y transformando al personaje humanitario (Henry Fonda) en un campesino generoso (Gómez Cruz) que será el primer significado por la turba. Los inocentes de esta historia atroz se hallarán tan inermes y sin capacidad de huir como la xochimilca lapidada de *María Candelaria* (43), pero en un tipo ficción inhumana que se niega a toda efusión lírica de los sentimientos trágicos, como la de Fernández, y que trueca la redención plástica de Figueroa por un derrame alevoso de colores y chisporroteos de antorchas (fotografía de Alex Phillips hijo) Pero la estructura de la fábula sin moraleja de *Canoa* remite más bien al terrorífico *weekend* de los aficionados al canotaje de *Deliverance* (Boorman, 72), verdadero descenso a los infiernos de la hostilidad, el salvajismo, la tara mental, la marginalidad histórica y el

desencadenamiento instintivo de las fuerzas de Mal. Pero en el México rural el Mal tiene un nombre. El linchamiento ha sido la práctica bárbara que, desde hace décadas, ha resuelto cualquier conflicto de xenofobia y odio a la diferencia en las pequeñas comunidades aisladas y casi autónomas de la república.

(4) Como vivisección del Poder en un pueblito poblano, *Canoa* fue el primer filme estatal que aprovechó dignamente la Apertura del régimen echeverrista para generar una obra instrumentable dentro del medio rural mexicano. La realidad provinciana está constituida como un sedimento, el sedimento de un atraso bestial producido por el colonialismo interno, el sedimento de una religión católica impuesta con sangre, el sedimento de numerosas escaladas de la derecha a lo largo de la lucha de clases en lo que va del siglo. Poco importa que *Canoa* puede parecer una película revolucionaria con respecto a la Edad Media. Esa Edad Media y ese Poder omnímodo de un cura-cacique (dueño de una red de altavoces que son el único medio de comunicación, pastor de la manipulación de las conciencias, organizador de congregaciones, tesorero de la junta de Mejoras, amo de alcaldes y jueces de paz, *factotum* del agua potable y la luz eléctrica) existen, previenen, lastran cualquier avance social, bloquean toda participación política y están coludidos con exploradores directos y con el *statu quo* priísta: explotadores ellos mismos. En el marco sociológico muy bien desglosado y detallado de un caso extremo, la bondad paternalista del señor cura Domingo Soler o *El padrecito* Cantinflas (64) ha sido sustituida por la abusiva efigie paranoica del poder real sobre la tierra poblana; el cura que interpreta con soberana malicia Enrique Lucero, chingaquedito y cruel, con gafas oscuras de Díaz Ordaz (“Tal vez su error fue asegurar que eran universitarios: el pueblo se siente agraviado por la propaganda anticatólica”), símbolo de la hegemonía impune y de la represión inmisericorde que se cree autojustificada en *Fuenteborreguna*.

(5) Como alegoría de los cruentos sucesos antiestudiantiles en 1968, *Canoa* puede resultar muy irritante. Finca su semejanza metafórica en un hecho límite y aberrante, cuya conclusión presenta cuidadosamente *invertida* la situación prevaleciente durante los turbulentos meses (julio-octubre) del movimiento estudiantil. Si universitarios y politécnicos habían tomando la calle para ganarse

una amplia simpatía popular y ser bruta­mente reprimidos por la fuerza pública; en *Canoa*, los trabajadores universitarios son blancas palomitas apolíticas y masacrables que se ganan involuntariamente el más feroz repudio popular y deben ser salvados en el último minuto por las fuerzas represoras institucionales. Hábil manera de Cazals para hacerse aprobar y financiar un material filmico explosivo por el Estado colaborador y heredero de la represión de 68, en pos de mejor imagen interna y al exterior del país. Pero más que en el ámbito de las paradojas, estamos en la frágil campana del cristal de los ecos. *Canoa* rememora el clima anticomunista que propagó la Federación por todos los rincones y hace la crónica de sus consecuencias extremas. *Canoa* señala los límites y el sentido de la represión imperante, vuelta cotidiana y reventando como pústula. *Canoa* significa una indirecta reivindicación ideológica del 68, admitida y confesada por el propio Estado, con rencor al pasado y *mea culpa* al presente, echando como de costumbre su mierda hacia atrás.

(6) Como experiencia vivida, *Canoa* convalida todas sus ambigüedades al adoptar el punto de vista de los linchados. Con gran paciencia y respeto hacia ellas, las víctimas tienen la palabra, unifican lo disperso, hacen suya la película, otorgan densidad humana al crudo y sañoso documento, impiden cualquier reducción a nota roja, dan calidad de recuerdo imborrable (aunque exagerado por los mecanismos defensivos de la memoria) al baño de sangre, y logran que el desbordamiento truculento-político del filme no atropelle el cúmulo de vivencias grupales. El punto de vista de los linchados subleva, también ayuda a dismantelar los mecanismos del Poder rural, hace virulentos en carne propia cuatro siglos de avasallamiento religioso y varias décadas de “revolución interrumpida” (A. Gilly). Esas víctimas calumniadas gratuitamente por los altavoces eclesiásticos y castigadas con la inmolación, esas víctimas sanguinolentas a quienes los policías obligan (tan brutalmente como la turbamulta) a declarar de rodillas ante la autoridad judicial, esas víctimas de *Canoa* saben más allá de la génesis del dolor, y nosotros con ellas. (Ayala, 1986: 299-304)

Jorge Ayala Blanco convierte la experiencia cinematográfica en el arte de pensar, objetivo de la crítica. Pensar la verdad en el cine: "...Apreciar la cinematografía... significa salir del encierro. Un condenado al cine se escapa. Apreciar el trabajo de la mirada." (Mendiola, 1992:103).

Podemos señalar que la estructura de esta crítica se conforma de la siguiente manera, cabe decir que no es una regla en el trabajo de Jorge Ayala Blanco:

I.-Reseña. En terrenos teóricos la diégesis significante, lo que se cuenta en la película. Ayala Blanco utiliza el párrafo 1 para describir lo esencial del tema del film.

II.- Descripción del desarrollo de la cinta, párrafo 2, en donde opina sobre la forma en que el film fue filmado. Son los (algunos) movimientos de cámara y planos: la Mimesis significada.

III.-En el tercer párrafo el crítico compara algunas ideas de otras películas con la cinta en cuestión, Ayala recurre a su experiencia cinematográfica.

IV.-Retoma el contexto cinematográfico de ese momento: la apertura echeverrista, párrafo 4, traslada el film al contexto social (línea 4) "La realidad provinciana..."

Compara la estructura simple del capitalismo. Poder (Edo-Iglesia) que tienen el control de los medios de producción e información (Mass Media), por encima del pueblo, con el contexto rural mencionado en la cinta: Poder (Cura) que tiene el control del único medio de comunicación: Los altavoces. Traslada la imagen del cura a la de Díaz Ordaz ("...con gafas oscuras... símbolos de la hegemonía impone y de la represión inmisericorde...").

V.-La "realidad" presentada en el film es confrontada por Ayala Blanco con la realidad real de la sociedad mexicana. En el párrafo 5 nos explica cómo existe una inversión en ambas realidades:

UNAM= Aceptación del pueblo (Realidad Real)

FILM-UNAM= Repudio social.

Este trabajo de Jorge Ayala es una muestra de cómo el objetivo de la experiencia cinematográfica es pensar, "pensar el pensamiento" (Mendiola).

3.1.2 Francisco Sánchez.

Director, guionista, crítico, fotógrafo, actor y periodista. Nació en Ciudad Acuña, Coahuila, en 1939. Por muchos años, publicó estimables críticas y artículos en los diarios Esto, El Nacional y El Universal, con desenfado, sentido del humor y buena información, cualidades que refrendaría en su libro Todo Buñuel útil repaso crítico a cada una de sus cintas del cineasta aragonés, y, sobre todo, en su breve Crónica antisolemne del cine mexicano, en la que pasa apretada revista a lo que considera más relevante de la trayectoria del cine mexicano en su etapa sonora. Igualmente fotógrafo, e incluso actor ocasional, en la cinta Crónica íntima (1976), dentro de la industria cinematográfica ha colaborado como guionista y argumentista de varios títulos, entre los que se cuentan Los que viven donde sopla el viento suave (1973), La noches de Paloma (1977), Amor libre (1978), A garrote limpio (1985), Pueblo de madera (1989), Amor a la medida (1992), Una maestra con ángel (1993) y Paty chula (1995). Asimismo guionista de televisión y por un breve lapso director de la publicación Cine-Guía, ha incursionado en la realización, con los filmes Oficio: golfa (Mexican Pretty Woman, 1990) y Guerrero negro (1993) en las que además llevó a cabo las adaptaciones (Cien años de cine en México; 1999)

(1) Tal vez la ya citada *Canoa*, de Felipe Cazals, sea la película más representativa de la época echeverrista. Fue una coproducción de trabajadores y Estado sobre el primer guión surgido del Taller de Escritores, obra de Tomás Pérez Turrent que fue ampliamente analizada, comentada y discutida, en forma colectiva, antes de presentarse para su realización. El libreto, escrito por persona empapada de todas las corrientes de avanzada filmica en el mundo, mezclaba con inteligencia y habilidad la ficción y el documento, la dramatización y la desdramatización, la concernencia y el distanciamiento.

(2) Filmada en 1975, la cinta comenta y recrea los trágicos sucesos acaecidos, una noche de septiembre de 1968, en San Miguel Canoa, localidad del municipio de Puebla situada a doce kilómetros de la ciudad del mismo nombre y muy cerca de la

elevación montañosa conocida como Malintzin o La Malinche. Eran los tiempos del movimiento estudiantil:

*No queremos olimpiada,
queremos revolución. . .*

(3)Y los medios informativos (prensa, radio, televisión y púlpito), forzados por el gobierno o de propia cuenta, pues de todo hubo, se lanzaban entonces a fomentar la histeria anticomunista, a desprestigiar a los jóvenes y a sembrar la insidia en contra de los inconformes. En la ciudad de México, donde la magnitud y fuerza del movimiento eran tan enormes que impedían en la práctica la contrainformación oficial, la orquestación programada de la mentira sólo encontraba eco en el desahogo oral de la *momiza* y en los grupitos de ultramontanos, pero en la provincia, y en especial en las pequeñas aldeas que aún duermen el sueño de una raza vencida por Hernán Cortés, la demonización de los estudiantes funcionó como una válvula de escape para frustraciones de otro signo (las que tienen que ver con la injusticia social) y el campo quedó abonado para la cacería de brujas.

(4)La hoguera se prendió en Canoa. Un grupo de jóvenes empleados de la Universidad de Puebla llegó a la aldea, en plan de excursión y con el deportivo propósito de escalar la montaña cercana, pero la lluvia les obligó a pasar la noche en los confines del pueblo.* La desconfianza natural hacia los fuereños, los complejos aflorados por el alcohol, el avivamiento de las bajas pasiones por la camarilla torva que nunca falta en los pueblos, el despertar de los fantasmas del sexo reprimido, el azuzamiento de un guía espiritual sobreviviente de la inquisición española y sobre todo el clima de alarma e histeria fomentado por la propaganda gubernamental en una comunidad semianalfabeta, todo revuelto y todo junto incidió para que el rencor colectivo estallara en forma de linchamiento.

*Sus nombres: Ramón Calvario Gutiérrez, Miguel Flores Cruz, Julián González Báez, Jesús Carrillo Sánchez y Roberto Rojano Gutiérrez.

(5) Las víctimas inocentes, los chivos expiatorios de una política de odio y represión decretada desde la soledad de su palacio por Gustavo Díaz Ordaz, los jóvenes empleados universitarios que pretendían ascender el volcán de La Malinche, adquirieron para los lugareños de Canoa el rostro de los demonios del sistema: los estudiantes, los comunistas, "los que vienen a violar a nuestras mujeres ya robar a nuestros hijos para enviarlos a Moscú". ¡Había que acabar con ellos! La extraordinaria película de Felipe Cazals nos lleva a compartir casi visceralmente su terrorífica pesadilla.

(6) Lo que se había planteado y buscado con *El jardín de tía Isabel*, el arribo a un cine de calidad que asumiera su condición pensante y su naturaleza crítica, se daba por fin plenamente en *Canoa*. En las páginas del diario *ESTO*, yo mismo escribiría por ese entonces (24 de marzo de 1976): "¿Qué mejor conquista que la de haber superado estructuras narrativas e ideológicas como las que el tradicional churro mexicano hizo famosas desde sus inicios? *Canoa* es terreno ganado. Ya no se puede dar marcha atrás." Y añadía, cuatro días después en *El Nacional*: "Rodolfo Echeverría debe estar orgulloso de esta película. Ella dice más que mil discursos sobre los resultados positivos de su labor al frente del Banco Nacional Cinematográfico. Evidentemente, la renovación de nuestra industria filmica, después de todo, no ha sido una llamarada de petate. *Canoa* es la prueba."

(7) Meses atrás, cuando se estrenó la película en la Muestra Internacional de Cine, ya había dado mi primera impresión (*ESTO*, 9 de diciembre de 1975): "Tengo para mí a *Canoa* como una película de terror. Como una gran película de terror, para ser exactos. *Canoa* es un viaje hacia el fin de la noche." Esto sigue aún ahora siendo cierto. El filme de Cazals es de angustia o de miedo creciente para el espectador, pues el relato va cobrando una fuerza expresiva impresionante según avanza la acción. Las secuencias del linchamiento son magistrales por la sobriedad y el vigor con que están concebidas y realizadas. El crescendo sobrecogedor que nos conduce hacia el fondo del horror es en verdad alucinante.

(8) *Canoa* no es cine que ayude a la buena digestión. Tampoco es academia ni buen gusto. Podríamos incluso buscar su definición por lo que la película no es. En efecto, *Canoa* no presenta una realidad rural bucólica, con charritos vestidos de

mariachis, ni una realidad indígena de rostros inmóviles con fondo de nopales y pirámides. Su sacerdote católico no es ni Domingo Soler ni *Cantinflas* ni el Arturo de Córdova de la abyecta *La ciudad de los niños*. No es un cura canonizable. Es simple y sencillamente un sinvergüenza que manipula el fanatismo religioso en su provecho particular.

(9) En el drama de San Miguel Canoa, sin embargo, no es imperioso buscar un culpable individual. El párroco que instiga al linchamiento (Enrique Meza Pérez en la vida real) es cuando mucho un villano circunstancial. El verdadero culpable, según se desprende de una lectura profunda del filme de Cazals, es la situación de desamparo y miseria en que está inmersa la aldea del drama, un lamentable estado de cosas que no es privativo de ningún punto geográfico específico, sino del país entero. Canoa es México.

(10) *Canoa*, el filme, es también una alegoría de Tlatelolco. La matanza del 2 de octubre de 1968 encuentra un equivalente simbólico en el linchamiento poblano. La atmósfera de represión política es la misma, la sangre derramada también juvenil, la gratuidad del crimen se antoja en ambos casos monstruosa, el rencor y la intolerancia comparten idéntico origen y las invocaciones a la bondad de Dios del sacerdote hipócrita se hermanan con la mano falazmente extendida del presidente represor, fingimiento que en su momento recibió de los jóvenes esta respuesta contundente: "La prueba de la parafina a la mano tendida".

El cine mexicano despegaba. . . no tardarían en hacerlo aterrizar. (Sánchez; 1989: 117-121)

Fulgor sobre la noche:CANOA

Francisco Sánchez nos habla de la diégesis en los párrafos 1 al 5:

- El tema basado en un hecho real.
- Los guionistas involucrados.
- Los escenarios evocados Puebla (Canoa), ciudad de México.
- Y el contexto social: el movimiento estudiantil de 1968.

Posteriormente en el P5 señala la diferencia entre otra cinta de Felipe Cazals y Canoa: “El jardín de la tía Isabel”.

Define y aprecia el film (P6) hermeneusis:

Canoa es un film de terror; y compara otras cintas (experiencia cinemática) con Canoa (P8).

En los párrafos 7 al 9 compara la realidad social con el film:

Canoa es México.

Canoa es una alegoría de Tlatelolco.

Concluye (P10) con una reflexión sobre el quehacer cinematográfico.

3.2 LA PASIÓN SEGÚN BERENICE.

3.2.1 Jorge Ayala Blanco.

De *La pasión según Berenice* a *Confidencias* o la envidia de la vagina misógina.

(1) Paralelamente a sus películas con regusto gay, el afanoso Hermosillo elaboraba una serie de obras centradas sobre figuras femeninas, retratos de mujeres en las que había transferido buena parte de sus fantasmas y sueños irrealizables, incursiones devastadoras en mundos particulares y vedados. A lo largo del período estudiado en este libro se cuentan hasta cinco ambiciosas obras dentro de esta tendencia. La primera y acaso la más famosa de ellas es *La pasión según Berenice* (1975). Traza el retrato de una mujer dura y hambrienta de eros, capaz de llegar hasta el crimen gratuito por frustración personal; un monstruo solapado, la desalmada afectiva que se oculta debajo de una lamentable viuda joven de Aguascalientes.

(2) Al cuidado de su enfermera madrina usurera doña Josefina (Emma Roldán), Berenice Bejarano (Marta Navarro) parece una chica *very nice, sic* pero *Las apariencias engañan*. Pasea por la provincia *aggiornada* como una esfinge sin misterio, pero insinuaciones de que quizás asesinó a su difunto marido rancherote, tal como evidencia una cicatriz mal maquillada. Detenta el respetable status de maestra de taquimecanografía, aunque explaya a escondidas sus tendencias amorales dibujando “gallitos ingleses” en las letrinas. Su carácter eminentemente “fálico” la hace tener por las noches sueños húmedos, con llamas de pasión insatisfecha y caballos del deseo, que llevan incluida su interpretación freudiana. Si bien añora volver a casarse como cualquier quinceañera boba, acepta acostarse con un médico afincado en la capital (Pedro Armendáriz hijo) que luce sus lonjas muy coquetas y que, al abandonar a su Verynice provinciana para retornar a su mundo, recibe una andanada de insultos (“eres un hijo de la chingada, un cabrón vanidoso; ojalá todo te salga mal”). Y como desquite, la ardida mujer regresa a casa, se despide de su dostoiévskiana madrina prestamista con gran ternura (“La voy a poner guapa, madrina, la voy a poner guapa”) y le prende fuego a su cama agonizante con todo y pagarás, mientras suena música de Mahler.

(3) Del hambre amorosa al abandono sentimental y de ahí a la venganza contra un objetivo desviado (¿por mera coincidencia otra mujer, o indefensa?) en medio de una grandilocuencia sinfónica que rompe con el tono contenido del relato. Lo sublime fallido según Hermosillo amplifica su imposibilidad para crear un personaje femenino *fuerte*, aunque esté en la creencia de una fortaleza de las mujeres, a las que en su fuero interno teme (“al niño que pone el coco/ y luego le tiene miedo”: Sor Juana).

(4) Desde otro punto de vista, *La pasión según Berenice* no es más que la morosa historia de un cortejo provinciano al que se le ha añadido al final un gag tremebundo, insuficientemente motivado tanto en lo psicológico como en lo dramático, anticipando el efectismo concluyente de *Las apariencias engañan*. En espera de que tal gag ocurra, Hermosillo deja fluir su anécdota en un desesperante Tiempo de la Espera; debe esperarse a que la maestra termine de dictar su clase, debe esperarse el encuentro romántico en un velorio, debe esperarse platicando

banalidades (“desde niño eras muy inquieto”, - “El que era muy aficionado al cine era don Adolfo”) a que termine el intermedio de la función filmica, debe esperarse a que se desocupe una mesa en la pozolería, debe esperarse velando a la enferma para que la heroína decida llevarse al galán a la cama, debe esperarse la salida de un tren en el andén y uf. Cuando nuestra aspirante a desalmada Bette Davis al fin se decida a sacar su odio recóndito, la espera ya habrá neutralizado cualquier eficacia en el relato antiejemplar, pese a la sobriedad en la dirección de actores (Marta Navarro no parecía actriz de Churubusco) y a una escritura filmica que oscilaba indecisa entre el inútil plano-secuencia ya retórico y protecciones en *close-up* para inventarse relaciones de miradas. Dentro de su atrabancada generación echeverrista, el Hermosillo *touch* ejecutaba escalinatas musicales que se oían como destreza de concertista. (Ayala; 1986: 386)

En los párrafos iniciales el crítico cuenta la historia, hace referencia a otras películas, identifica la música y más adelante en los últimos párrafos despliega toda una serie de elementos que corresponden a la valoración del film. Tales como inquietudes, vicios, miedos y uno que otro acierto en cuanto a la dirección de algunos actores.

Por otra parte también el crítico retoma el aspecto de la escritura cinematográfica, incluyendo elementos como tipo de planos para explicar con mayor claridad la mirada que proyecta el director de cinta. Al concluir la crítica Ayala Blanco asume su postura política haciendo referencia a la *atrabancada generación echeverrista a la que pertenece Jaime Humberto Hermosillo* esto según palabras del propio autor. Quien no pude evitar hacer una crítica no sólo a la cinta, sino también al contexto en el que es producida.

3.2.2 Francisco Sánchez.

(1) Una unidad de tono mantenida de la primera a la última escena, de desdramatización casi a lo Ripstein, le permite establecer una atmósfera entre naturalista e irreal para contar una sencilla historia, perfecta en su trazo y redonda en su estructura, la de una mujer de provincia adormecida por la rutina de las buenas costumbres y que, sin embargo, sueña con los caballos en llamas del deseo. Conoce a un hombre de paso (Pedro Armendáriz), se hace su amante y luego es abandonada. No se resigna a volver a la cárcel, tiene un gesto final, el de la sumisión.

(2) Hermosillo camina de puntillas por la cuerda floja del melodrama, pero a la postre logra subvertir el significado de las convenciones genéricas. En eso se parece al Buñuel mexicano. Su filme respira con el ritmo interno de su protagonista (Martha Navarro, excepcional), al grado de que sólo hay dos secuencias en que ella no aparece. Esa Berenice, viuda de apariencia seca y enigmática, marcada por la maledicencia pública y una cicatriz en el rostro, es por sí misma el corazón y el enigma de la película. El fuego íntimo que secretamente la abrasa el mismo fuego que subyace a lo largo del filme, dándole su inquietante intensidad.

(3) Hay dos niveles de significación en el relato que nos cuenta Hermosillo: el de la enumeración de los hechos anecdótico (la casi típica historia romántica de una pareja) y de los demonios subterráneos que irán surgiendo de un clima denso y enfermizo, así como de los instantes de ruptura (el dibujo obsceno en el baño, por ejemplo). Ambos niveles son como el reflejo dual del exterior y el interior de esa mujer que es ella y es al mismo tiempo ese odio que se ha ido acumulando en su pecho, ese rencor sordo que es el de tantas víctimas de la represión que solteras agonizan —como las jerezanas de Ramón López Velarde— sin Baudelaire, sin rima y sin olfato.

(4) Acto de exorcismo: mientras se escuchan unas palpitantes notas de la Segunda Sinfonía de Mahler, la Berenice que huirá en la noche para ser libre de una vez por todas, o para asumir cuando menos ese derecho de ser libre, dejará atrás, en una envolvente e impetuosa escena, consumiéndose en el fuego depurador, las imágenes implacables de su encarcelamiento: el hogar y la figura materna. Toda la

película habrá sido concebida para llegara esa imprecación emancipadora. En los espectadores de *La pasión según Berenice* queda, como un regusto exaltante, el sentimiento de la liberación. (Sánchez; 2002:167-168)

En el primer párrafo Sánchez prácticamente nos cuenta la historia de Berenice, personaje de la película, califica su estructura de *redonda* e incluso indirectamente nos cuenta el final de la misma al concluir el párrafo, agregando que en el final se hace alusión a la “manumisión”.

En la siguiente parte del texto (párrafo 2) el autor plantea las convenciones del género. evoca a Buñuel con respecto a sus trabajos en suelo mexicano, es lo que podríamos decir en clasificación de Salvador Mendiola la parte de la alegoría. Y sin olvidar tampoco el trabajo de la actriz Martha Navarro que es calificado como *excepcional*.

En el párrafo tres Sánchez establece los niveles de significación que encuentra en *La pasión según Berenice*, haciendo referencia primero a la anécdota y posteriormente a lo que se encuentra oculto detrás de esa historia él lo llama: *demonios subterráneos* aquí encontramos la parte que hace referencia a la ética y como es interpretada por esta mujer que se encuentra atrapada en los convencionalismos de su ciudad y la aparente bondad de su madrina (interpretado por Ema Roldan). Asimismo, Sánchez no pierde oportunidad para mostrar la capacidad de relacionar la cinta con otros textos por lo que hace referencia a López Velarde o Baudelaire.

En la última parte de la crítica podremos leer la conclusión que nos ofrece el crítico; en la hace referencia a la última parte de la cinta; en donde Berenice se libera teniendo como testigo el fuego y es acompañada por la Segunda Sinfonía de Mahler.

Sánchez percibe que los elementos que critica Hermosillo en esta película son: *el hogar y la figura materna* y que en muy pocas ocasiones ha sido objeto de cuestionamientos en el cine nacional, y que durante la gestión echeverrista al menos se intentó tocar.

3.2.3 José de la Colina.

Escritor, crítico, argumentista, guionista y actor. Nació en Santander España el 29 de marzo de 1934. Llegó a México muy joven y aquí ha destacado, desde los años cincuenta, como crítico y como un relevante promotor de una cultura cinematográfica, sólida, rigurosa e informada. Impulsor del grupo Nuevo Cine y de la revista homónima desde la creación de estos, también destacado narrador. Sobre todo en los terrenos del ensayo y cuento, ha sido colaborador de muy diversas publicaciones literarias y ha estado al frente de varios suplementos culturales. Publicó al inicio de los 60, un libro sobre El cine italiano y diez años más tarde apareció una recopilación de sus escritos con el título de Miradas de cine (1972), recientemente reeditado, dando muestra la gran calidad de su prosa y la hondura crítica que le han sido características. Más adelante, en colaboración con Tomás Pérez Turrent, dio a conocer un libro de entrevistas con Luis Buñuel prohibido asomarse al interior (1986), también recientemente reeditado, en el que se repasa toda la trayectoria del cineasta aragonés. También actor ocasional, para la cinta En el balcón vacío (1961), de Jomi García Ascot, como guionista y argumentista ha destacado la colaboración con el director Jaime Humberto Hermosillo, con quien ha trabajado en el Señor de Osanto (1974), Naufragio (1972) y El corazón de la noche (1983) (Cien años de cine mexicano: 1999)

(1) Plenamente acabada y una de las primeras grandes películas de su autor, *La pasión según Berenice* (1975) logra, en una historia a la vez realista y poética, en un aura que nunca rechaza lo real pero se despliega en sugerencia fantástica, pintar el “retrato oval” de una mujer marcada por el fuego y provocadora del fuego, una posible madame Bovary de provincia, erótica y espiritualmente ahogada en la sujeción familiar, en la suave patria, el México profundo. Berenice, interpretada por una Martha Navarro deslumbrante de sensibilidad y fuerza, es una mujer a la que el deseo arma y desarma, que inventa y realiza su propia rebelión, su movimiento unipersonal de liberación femenina, y en ella hay orgullo, sueños con caballos salvajes, apetencias de incendio y de esos erguidos falos que dibuja en las puertas de los baños públicos. Narración balzaciana y algo nervaliana, *La pasión según Berenice* es también un poema venenoso, un film de afelpada violencia, de belleza explosiva.

La presente crítica forma parte de todo un trabajo de reflexión que hace el escritor José de la Colina de buena parte de la filmografía de Jaime Humberto Hermosillo, que fuera publicado en *Miradas al cine* texto que recopila apreciaciones de distintos directores de cine, al parecer de la Colina se interesó más por entender las obras en su conjunto retomando la tradición del cine de autor.

Tampoco podemos dejar de mencionar que el escritor, llegó a tener una estrecha relación con Hermosillo ya que participó como escritor en *El señor de Osanto* por mencionar un ejemplo.

En general es la interpretación de *La pasión según Berenice* no tiene la estructura de los trabajos anteriores primero porque la brevedad es un elemento a considerar, después el lenguaje utilizado hace referencia inmediatamente a un autor relacionado con la literatura.

Sin embargo de la Colina retoma elementos que nos remite a no olvidar que es un trabajo cinematográfico el que nos ocupa, por ejemplo el exaltar el desempeño actoral de Martha Navarro, la referencia a la parte onírica cuando hace referencia a los “caballos salvajes” e incluso las referencias, como en el trabajo de Sánchez, a otros autores como Balzac. Al final su crítica pretende ser como él mismo lo dice al principio del texto: “poética”. A José de la Colina al parecer no le interesa una crítica como las anteriores, le interesa recuperar sobre todo la parte de lo que deja ver la película y su sentido en un contexto determinado, haciendo uso de un lenguaje que está acostumbrado a ejercer.

3.3 TÍVOLI.

3.3.1 Jorge Ayala Blanco.

(1)PRIMER ACTO: LA GLORIFICACION DE LA IMPOTENCIA. Hay cinematografías nacionales que logran evocar su teatro de variedades con ia amable y exacerbada imaginación de una *Roma-Fellini* (72); .hay otras, imitadoras y estatizadas, que deben conformarse con un subsidiario *Tívoli-Isaac* (74). *Mente decrepita en cuerpo decrepito.*

(2)Estamos ante una esquemática y desabrida ilusión que se sueña crítica de la arbitrariedad gubernamental en el régimen alemanista, aunque los hechos reales a

que se refiere el filme hayan ocurrido a principios de los 60s. Por capricho moralista y expreso mandato del Alcalde de la ciudad de México (Alberto Mariscal), el popular teatro Tivoli va a ser demolido para permitir la ampliación hacia el norte del Paseo de la Reforma. La noticia, publicada por *El Universal Gráfico*, toma desprevenido al dueño del teatro, don Quijanito (Pancho Córdova), en sempiterno trance de copular sobre el sillón de su oficina con alguna de las tiplés del conjunto de variedades. En contra de la arbitraria medida de las autoridades, el cómico estrella Tiliches (Alfonso Arau) se apresura a hacerle declaraciones fogosas a un reportero, y su ligue, la desnudista Eva Candela (Lyn May), durante la depresión de la cena en un café de chales, solivianta a todos los actores del teatro y les propone ir en bola por la mañana a pedir audiencia con el Alcalde.

(3)El laberinto de las antesalas conduce a dueño y elencos directo a la calle, perdiendo en el trayecto a la incendiaria Eva, cuyo piernón loco ha derretido a un contratista indigenoide (Ernesto Gómez Cruz) que de inmediato la ha llevado con la modista, para hacerla su querida. Desconsolado por el fracaso burocrático y ardidado por el abandono, el Tiliches se embriaga en el cabaret Waikikí y, en un arrebatado de autocastigo, provoca a un bailarín japonés dándole zapatazos, para que el nipón destroe a karatazos el carro superadornado del comediante, y su máximo orgullo; luego se hará despedir de un programa de TV, donde ha agredido a altos funcionarios por la sentencia de muerte a su querido Tivoli, y por fin regresará derrotado a ocupar su puesto en los póstumos *sketches* albureros del amenazado escenario.

(4)Tratando de interponer recursos legales o subterfugios corruptos de *México México ra-ra-rá* (Alatrístete 75), los desdichados Quijanito y su faldero Tiliches harán hasta lo indecible para salvar de la picota de los bulldozers al edificio, su microcosmos. Incluso pagarán los servicios de un abogado laboral (Héctor Ortega) que hace ejercicios madrugadores en Chapultepec y los madrugará, cansado de celebrar reuniones con otros vecinos del rumbo también a punto de ser perjudicados. Entonces se harán secuestrar por pistoleros oficiales, para llegar ante el Hombre y ofrecerle gratis una improvisada función satírica, consiguiendo hacerlo reír desde su trono sexenal, a base de sobados chistes en su contra. Por último irán a interrumpirle

una orgía al Alcalde moralista en persona, sólo para sorprender en ella al abogado que los transó, avalanzarse sobre él, y ver morir al guardaespaldas maricón de Eva, tundido a golpes redentores por el guantelete de hierro de un guarura del funcionario con licencia para matar.

(5) Todo lo que diga en campaña la sección verde del *Esto* (dirigida por Alberto Isaac) para defender al teatro y lo que hagan los protagonistas será en vano, inclusive la torpe manifestación de protesta que organizará Tiliches en un Zócalo despoblado, a bordo de cierto carromato averiado y con altavoces descompuestos, para increpar al Hombre después de una lacrimosa función de despedida en el Tívoli y la subsiguiente borrachera en el departamento de Eva. Abrigándose como puede contra el frío de la mañana, la compañía en su conjunto sentirá la imperiosa necesidad de ir a presenciar las tareas iniciales de demolición del teatro. Impelido por la rabia inclemente, el inconsolable Tiliches se pondrá a ayudar a los demoledores mismos, dándole berrinchudos golpecitos de zapapico a una pared, y luego se desaparecerá, para esconder su ridículo en el anonimato de la ciudad, rayando al pasar el carrazo de un ricacho, como desquite subrepticio e impersonalmente clasista.

(6) Por deshilvanado y atosigante, y escaso de frescura y ligereza que haya resultado el ambicioso séptimo largometraje del protegido echeverrista Alberto Isaac (*Los días del amor* 71, *El rincón de las vírgenes* 72), o más bien por eso mismo, este *Tívoli* tan mal escrito en colaboración con el exactor de teatro frívolo Alfonso Arau fungirá históricamente como la figura madre de un nuevo género en gestación: El futuro cine de ficheras partirá de esa autoexcitada elegía al teatro frívolo mexicano del pasado inmediato. Todos los niveles en los que pretendían moverse el filme -y fracasa- no tardarán en ser aprovechados y sobreexplotados, sin escrúpulos ni pretensiones críticas. Deliberadamente referidos a *Tívoli* o no.

(7) Está el nivel de la recuperación, por reintegro y rebote, del sentido vital de un México Nocturno ido para siempre. Los últimos días del Tívoli, y de teatrillos furrís y carpas, que fueron sepultados por la erupción del volcán de la masificación vertiginosa, y despersonalizadora, de la urbe. Aparte de la prefijada excitación superficial que producen los monótonos *strip-teases* de las Lyn May, los eficasísimos

sketches supermanidos que podían centrarse en el garrote de hule que se meneaba como pene aguado en las manos de un ínfimo cómico disfrazado de policía, y los números musicales más estáticos y deleitosamente antiestéticos del mundo, se ve la necesidad de perpetuar y dinamizar un espectáculo en vías de extinción. ¡Tan bonitos los *sketches* y tuvieron que filmarlos! He ahí al espectáculo, tan poco diversificado en su vulgaridad triunfante y tan sujeto a probadas reglas de invención como siempre, con toda su parafernalia de pobretones miriñaques de adorno y sus artistas veteranos como el picudo. Harapos, en versiones tan mandadas como las que acababan de resucitar corregidas y aumentadas en el teatro Apolo y la carpa México.

(8) Está el nivel de la exaltación, neorrealista-degradada de los humildes trabajadores de la escena, fieles a su centro de trabajo y luchando contra la adversidad. Dentro de la política de dulcificación de la lucha de clases que siempre ha practicado nuestro cine de consumo, hasta el empresario simpático por cogelón, ha sido presentado como un trabajador más. Y el nivel de la trama de *Tívoli*, más que remitir cultistamente a Lattuada-Fellini (*Luci del varietà* 50) o de Sica (*Milagro en Milán* 50), se sitúa en un desarmante plano de puerilidad. He aquí una versión arrabalera de *La pandilla (le Cupido Motorizado)* (Stevenson 74), en la que Pancho Córdova hace el papel de la ancianita Helen Hayes que se resiste a ver demolida su hogareña estación de bomberos escénicos, para que el malvado tiburón (Alberto Mariscal en el rol de Keenan Wynn) construya allí un centro comercial o una nueva avenida; y el higadazo Arau haría el papel del volkswagen faldero Herbie que defienda a su patrona con lealtad y denuedo.

(9) Está el nivel de lo popular y su doble. Sobre el error básico de definición que confunde a "lo popular" con cualquier fenómeno de éxito masivo, o cualquier manipulación del folclor urbano tendiente a embolsar grandes cantidades de dinero en la taquilla, y reduce la "cultura popular" a la reproducción simple de los espectáculos que explotan la frustración sexual, se erige un nuevo altar al chiste anacrónico y a las calcas de ciertas figuras inolvidables: Arau como sub-Palillo.. Carmen Salinas como sub-Lupe Rivas Cacho, Lyn May como sub-Gema, Gina Morett como sub-Natacha Graupera, etc. Lo que empezara como brillante registro del teatro frívolo con trama-pretexito en *Han matado a Tongolele* (Gavaldón 48), se

continúa al "ai se va" en *Tivoli* e ignoradas secuelas.

(10) Está finalmente el nivel en que la gira el tema de la impotencia ciudadana ante la corrupción. El filme se solaza admirando a una corrupción que supone cuestionar. Hay una gran complacencia en la mostración de esos políticos de lascivia salivosa, esos líderes venales de una pieza, esos empresarios abusivamente garañones y esos poderosos que ríen, condescendientes ante la burla inofensiva; desde una oscuridad inaccesible. A los personajes que deban encarnar al pueblo sólo les será dada la palabra para que pierdan en todos los albures del escenario-mundo y para que chillen con ella su Impotencia. La impotencia política que llama al Regente del D. F. en los 50-608 Ernesto P. Uruchurtu por su nombre, aunque faltándole al respeto como Alcalde porque "siendo re-animal era re-gente", o que alude al Señor Presidente con el misterioso eufemismo de El Hombre (apócope de El Hijo del Hombre seguramente). La impotencia física de Arau para sostener su pleito con un extranjero en apariencia insignificante, y su impotencia mentalemotiva para retener a su amada Lyn May. La impotencia sociometafísica de patronos y asalariados estrellándose ambos con un Poder innominado y por ello doblemente temible. La impotencia incluso en el desahogo, que se demuestra en las pirotecnias mojadas de los sketches con aspiraciones injuriosas, o en el rayón cobardemente anónimo a un automóvil lujoso, como sucedáneo metafórico de una imposible toma de conciencia. Todavía no limitada a lo sexual, pero implicándola, ya está aquí la Impotencia que exudará por todos sus órganos sin cuerpo el cine de ficheras. Es la impotencia sorda, la impotencia asumida, la impotencia buscada y glorificada, la impotencia demolida a risotadas y cachondamente sobre el espectador. (Ayala; 1986: 115-120)

En el párrafo uno, con base en su experiencia cinematográfica contrasta el film en cuestión con otro, definiendo a *Tivoli* como una "mente decrepita en un cuerpo decrepito".

En los párrafos del dos al cinco describe al guión (mimesis).

Señala en los párrafos seis al nueve Ayala crítica (hermeneusis) la cinta, afirma que *Tivoli* (p6) "fungirá históricamente como la figura madre de un nuevo género en gestación": El cine de ficheras.

En el párrafo siete Ayala señala que los teatros y carpas nocturnas se encuentran en extinción. Y con su experiencia cinemática compara a Tívoli con la cinta "La pandilla de cupido motorizado" (p8). Situándolo en un plano de puerilidad.

En el párrafo 9 afirma que hay una confusión entre popular y la manipulación del folclor urbano porque se cree que son lo mismo.

Concluye (p10): "El filme se solaza admirando a una corrupción que supone cuestionar". La realidad social es: México es un impotente ante la realidad social: La corrupción.

3.3.2 Francisco Sánchez.

(1) La primera definición que hice de *Tívoli* fue confortablemente breve: "Esta película es un agasajo". Después he oído expresiones semejantes. "*Tívoli* es una fiesta", comentaba una muchacha al salir de una función en la Cineteca. La gente sale feliz de ver una película donde la malicia va de la mano con el desenfado. Y es bueno que así sea. No todo debe ser Bergman ni los siete laberintos de la metafísica.

(2) También he oído por ahí a muchas personas que dicen que *Tívoli* es una película muy mala y muy fea. Se quejan sobre todo de que sea una película vulgar y soez. Yo sospecho que atrás de esta lamentación sólo hay tontería. Aunque muchos de los que así se expresan lo ignoren, su descontento tiene como origen la aceptación tácita de unos formularios de "buen gusto" que plantearon las cintas de Marga López y Arturo de Córdova.

(3) El puritanismo se da hasta en las mejores familias. Yo ya ni me asombro. He visto a idólatras del Marqués de Sade (entre otros intelectuales de vanguardia) escandalizarse por el hecho de que estén de moda las películas *con muchachas* en paños menores. Abundan también los voceros del "amour fou" o de la revolución sexual a quienes les da el telele si ven que su novia sale a la calle con camiseta ligera y sin sostén. Y es que el cielo un soldado del padre Ripalda y un seguidor del manual de Carreño en cada hijo nos dio.

(4) Lo vulgar asusta en especial a una clase media hecha a la medida de los estudios sociológicos de Gabriel Careaga. Antes de entrar en materia con la película de Alberto Isaac, convendría reflexionar un poco en esto de lo vulgar. El término se

aplica a lo fuchi, a lo que desentona, a lo corriente. Pero como en el mundo de las definiciones todo es relativo, tal vez lo que realmente resulte vulgar sea eso de "las buenas maneras de sociedad".

(5) Nuestro Larousse dice que *vulgar* es lo comúnmente admitido y que tiene como sinónimo a la palabra *popular*. ¿Puede entonces lo "comúnmente admitido" proporcionar placer estético? Claro que sí. Aunque dudo que en nuestro país, en el momento en que vivimos, la definición dada al término "vulgar" sea la correcta. Lo "comúnmente admitido" no lo dicta entre nosotros el pueblo, sino una grosera clase media pequeñoburguesa, que tiene en su poder los medios de comunicación masiva.

(6) Y si aceptamos entonces que lo "vulgar" o lo "popular" no tiene por ahora nada que ver con ninguno de los adjetivos que le puedan ser aplicados al gusto (a ese supuesto "buen gusto") de la clase media: corriente, cursi, mediocre, fresca o cuic, podemos llegar redondamente a la conclusión de que ni lo vulgar es lo corriente ni lo popular es lo mediocre.

(7) No hay misterio en la paradoja: En el gran establecimiento de la burguesía, lo vulgar o popular no encuentra acomodo en la televisión, en el cine a lo Arturo de Córdova, en las radionovelas o en los periódicos. Su mundo es subterráneo. Su mundo no es el de los estantes de los supermercados, de los comerciales de TV o de los anuncios en los diarios. Hay que abandonar los dominios de la sociedad de consumo para llegar a lo verdaderamente vulgar y popular.

(8) Hay en lo vulgar una cierta aristocracia. Una cacerola forjada a mano en Santa Clara del Cobre emerge, por ejemplo, ante cualquier vasija de plástico, como una obra de noble estilo y alta belleza. No por nada un notable escritor, Lawrence Durrell, dijo alguna vez: "Sólo con gran vulgaridad se puede alcanzar el verdadero refinamiento, sólo de la impudicia se puede obtener la ternura".

(9) Casi sin excepciones, a lo largo de toda su historia el cine mexicano ha reflejado sólo el "buen gusto" de la clase media arribista, la que dejó el caballo para hacerse gente decente. Lo vulgar o popular sólo ha aparecido, de tarde en tarde, muy fugazmente: las dos o tres primeras películas de Cantinflas (que después fue recuperado por el "buen gusto" de la gente respetable), algunas cintas del trinomio Gout-

Custodio - Ninón Sevilla (*como Aventurera*), el *Pito Pérez* de Manuel Medel, algunas secuencias en la filmografía de Pedro Infante, una media docena de canciones en las películas de charros, ciertas escenas de comilonga y cantina de Antonio Aguilar, y le paramos de contar.

(10) Así las cosas, el cine mexicano no ha sido ni vulgar ni popular, en el más justo sentido de esos términos. La picaresca casi es inexistente en nuestro acervo filmico. Los problemas y las angustias que han vertebrado nuestras películas no son los del pueblo, sino los de la clase media y la llamada gente bien. El cine mexicano ha sido, eso sí, mediocre, feo, cursi, timorato y edificante según la moral de las momias de Guanajuato. En otras palabras, ha sido conformado por el "buen gusto" de los que en realidad no tienen gusto ninguno.

(11) Sin embargo, desde el Primer Concurso de Cine Experimental (1965), los nuevos realizadores han intuido esa urgencia de asomarse primero, de asumir después, lo vulgar o popular. No otra cosa es la película *En este pueblo no hay ladrones* (Alberto Isaac, Emilio García Riera, Gabriel García Márquez).

(12) Después, aunque muy intelectualizado, vino otro intento notable. Me refiero a *Los caifanes*. (de Juan Ibañez, Jorge Fons y Carlos Fuentes), una película que acometía la audaz empresa de dar la cara a lo popular, a los mitos callejeros de la gran ciudad, al albur y a los empujones entre los cuates del barrio. A pesar de todos los "peros" que ahora le pudiéramos poner, la cinta cumplió en su momento (1967) una función importante, sobre todo por el gran éxito de público conseguido. *Los Caifanes* demostraron que una película mexicana no tenía por qué ser hablada como por Arturo de Córdova.

(13) Del equipo de *Los Caifanes* saldría un joven especialmente dotado para abordar el cine vulgar o popular: Jorge Fons. En colaboración con el novelista Gustavo Sáinz acometería los que hasta ahora son los dos más audaces intentos (logrados o no) de asumir la vulgaridad en todo su significado. Me refiero a *La sorpresa* (mediometraje incluido en *Trampas del amor*) ya *El quelite*. Fons es un cineasta que, caso rarísimo en nuestra industria filmica, sabe ver a la gente del pueblo desde el mismo nivel de la gente del pueblo. Nada de miradas paternalistas o despectivas desde arriba. Su mediometraje *Caridad* (incluido en *Fe, Esperanza y*

Caridad) es la mejor prueba de lo que digo.

(14) Desde *En-este pueblo no hay ladrones*, Alberto Isaac es otro de los nuevos cineastas que han buscado en las raíces de lo auténticamente popular. Pocos o ninguno de nuestros realizadores han retratado la provincia mexicana como él (*Los días del amor. El rincón de las vírgenes*). Ahora ha vuelto la cámara hacia la capital, hacia el mundo nocturno del De Efe, hacia un muy peculiar universo de la picaresca citadina. Otros, antes, con mayor o menor fortuna, se le han adelantado: Fernando Méndez(*El suavecito*), Alejandro Galindo (*Esquina bajan*), José Estrada (*Para servir a usted, Uno y medio contra el mundo*), Alfonso Arau (*El Águila Descalza*) y Luis Alcoriza (*Mecánica nacional*).

(15) *Tívoli* es una película vulgar en tanto que es fiel a uno de los muchos aspectos vitales que el vulgo ha hecho suyos. Algún periodista comentó que la cinta era vulgar porque el realizador no amaba el mundo que el filme retrataba. Dicho periodista, según dejaba entender, hubiera preferido una película en donde los personajes vulgares aparecieran "adecentados". El tono mismo de sketch que adoptara la cinta le parecía un exceso. ¿Por qué poner siempre al empresario del "Tívoli" fajándose a sus estrellas en su oficina?, se preguntaba el periodista. Pero lo que a él, y seguramente a la gente bien, le parece mal, que un buen viejo pícaro sea un león con las muchachas, al realizador de la película le parece una cosa buena o un buen detalle. Es un problema de actitud ante la vida.

(16) Por las quejas del periodista en cuestión hemos llegado a la principal virtud de la película. *Tívoli* es un experimento, incluso más audaz que las películas *La sorpresa* y *El quelite* del binomio Fons-Sáinz, para asumir una manifestación popular, con sus formas y su espíritu, de manera cabal y sin previsiones vergonzantes. El sospechoso "buen gusto" de la gente decente no tuvo lugar, ni tenía por qué tenerlo, en la concepción general del filme. (Otro dato revelador: nuestros "académicos" también le hicieron fuchi a la película.)

(17) *Tívoli* es un gran sketch, un sketch monumental, a la manera de los que se presentaban en el legendario teatro que da nombre a la cinta. De la situación en el escenario se va a la situación en la vida real, pero los cambios son mínimos en la decoración como en el reparto. Los políticos son iguales a su caricatura. Un policía en

el foro es sólo un poco menos siniestro que un policía en la calle. La película de Alberto Isaac nos propone a la ciudad de México como si ésta fuera un "Tívoli" grandote.

(18) Es el espíritu corrosivo de la sátira carpera llevado a la pantalla, pero asumido como actitud creadora. No retratar una representación un poco por encima del hombro (diciendo: "miren qué curioso, esto es lo que le gustaba al pueblo"), sino transformar esa mecánica de representación en algo con características y funcionalidad cinematográficas. La forma tiene su espíritu y en el cómo está la esencia de las cosas. Al asumir la forma y la manera, la película asume también el espíritu y la esencia.

(19) El teatro "Tívoli" era vulgar, impúdico y divertido. Así, es la película: vulgar, impúdica y divertida.. Puesto que se ama y se entiende aquella forma de divertimento ciudadano, y se está de parte de aquella peculiar fauna que deambulaba en ese ambiente, es que se le debe presentar como era, sin acicalamientos, sin idealizaciones, sin falsificaciones moralizantes, sin volver "gente decente" a unos personajes cuya cualidad más loable era la de no ser "gente decente" (¿se imaginan ustedes a Rinconete y Cortadillo como boy scouts o hijos de María?).

(20) Y el espectáculo estalla en la película. La música pegajosa, el mambo cálido, la leperada anónima, el albur oportuno, los apodos exactísimos, la zorrería de los cómicos, la sexualidad sin golpes de pecho, los trinquetes de los coyotes, los chanchullos de los contratistas, las perversiones de los burócratas, los cafés de chino, los chistes y las salidas soeces, el tira y afloja de la lucha por la papiza y, finalmente, como símbolo rector del relajo surrealista, la imagen de la libertad con lentes ahumados contra el sol.

(21) "Que sí, señor, el macalacachimba". Por fortuna, a pesar de los programas asépticos de Televisa, lo vulgar aún no nos abandona. Todavía no nos hemos aburguesado toditos. Que sí, señor, todos somos un poco ese Pancho Córdova, ese Héctor Ortega, esa Carmen Salinas, ese Harapos, esa Dorotea Guerra o ese Colucho que aparecen en *Tívoli*. Todavía somos un poco ese furor que llena cada noche de baile el salón "Los Angeles, Dancing Club".

(22) Mérito importante tiene también la película de Alberto Isaac al presentar casi

completos dos números musicales con auténticas figuras del burlesque local. Me refiero al strip-tease de Lyn May y al mambo de las Dolly Sisters. Tanto aquella como éstas son las más grandes estrellas que en su respectiva especialidad han surgido en nuestra vida nocturna. Viendo estas secuencias en el filme de Isaac, recordaba aquellas de Agustín Lara y Toña la Negra en un reportaje que Arcady Boytler filmó a mediados de los años 30. Al propio valor filmico que dichas secuencias pudieran tener, se sumarán los que el tiempo imponga como testimonios.

(23) A mi manera de ver, la película tiene una falla bastante notoria en su estructura guionística. Resulta que la cinta sigue dos vertientes narrativas simultáneamente: *a)* la que centra su atención en el teatro y en sus principales personajes, y *b)* la que emprende una especie de visión crítica del uruchurtismo. Como al mismo tiempo ambas vertientes se bifurcan en muchas más, ya que en las dos hay que seguir a diversos personajes y atravesar por numerosas situaciones, la cinta va perdiendo coherencia poco a poco. Da la impresión de que se quiso abarcar mucho sin cuidar apretar nada.

(24) Esa disgregación de las líneas narrativas produce, como efecto inmediato, una desatención a los personajes, las más de las veces mostrados sólo como comparsas, y como efecto secundario, la completa creación de un ambiente y una atmósfera. Los temas vertebrados de *Tívoli* daban para dos películas. Haberlos metido en un mismo filme ha sido error de cálculo o desacierto de producción.

(25) En suma, *Tívoli* no es una película redonda. Tiene fallas en su estructura y en su construcción dramática. Pero sí es un espectáculo y un entretenimiento llenos de vitalidad, además de que tiene episodios simple y sencillamente admirables. Como lo decíamos al principio, *Tívoli* es una -fiesta. (Otro cine; 1975, Núm. 1, p 19-22)

Francisco Sánchez inicia en los primeros párrafos del 1 al 8 definiendo lo vulgar y lo popular. Reflexiona en los términos y sobre la forma en que el cine los ha abordado por demás enajenante (de fetiche colectiva abstracto).

En los P9 al 14, con base en su experiencia cinematográfica nos narra que cintas han logrado mostrar lo auténticamente popular; la realidad de nuestro.

Con la definición y el panorama del término vulgar en el cine mexicano Francisco Sánchez inicia en los párrafos 15 al 17 con sus impresiones sobre la cinta.

Francisco Sánchez afirma (P18 al 22) que la sátira carpera presentada en el Tivoli (legendario teatro) es idéntica a la del film.

Nos señala que la realidad social es representada así (hermeneusis):

La ciudad de México = “Un Tivoli grandote”.

Señala (P23 al 24) algunos problemas en la estructura guionística (diégesis significante).

Y concluye (P25):

Tivoli es una fiesta. Entendemos que: Tivoli, la cinta, nos muestra un México real.

3.4 HACIA UNA PROPUESTA METODOLÓGICA

“En una época sin crítica de arte, éste no existe”.
Oscar Wilde.

La crítica cinematográfica (la real crítica cinematográfica) examina al cine, lo analiza, busca entender la intención de los filmes. “Pensar el pensamiento”, señala Salvador Mendiola a través de la crítica; en el cine es pensar las imágenes, el texto, el tiempo, los recursos técnicos y económicos, el lugar y los involucrados –los hacedores de un film- son pieza clave para comprender el objetivo de una película.

Se señala y remarca que el cine es una *caja de sueños*...criticar significa comprender la línea entre lo irreal con lo real; el film expone una parte, una visión de la realidad. Un crítico aprecia la estructura de un film, explica el porqué es o no una obra y cual es su intención primordial del film. Argumenta con bases.

El cine es un arte en la medida que se conjugan ciertas características:

- La visión de un director sobre su forma de pensar y su alma por este medio. Reflexiona y quizá lejos de proponer exhibe para encontrar cómplices.
- Cuando los recursos humanos, técnicos y económicos están encaminados a esa visión.

El arte en su concepción/definición más simple es una obra humana que expresa simbólicamente, por medio de determinados medios, un aspecto de la realidad entendida estéticamente. El arte consiguen satisfacer la necesidad del hombre por comprenderse a sí mismo y al universo.

Cuando el cine fue creado no se pensó que pudiera ser arte, veinte años después de su invención surgieron las primeras ideas sobre una estética del cine, obviamente referidas al cine mudo. Nombres: Vachel Lindsay (poeta norteamericano), Ricciotto Canudo (italiano), Hugo Münsterberg (alemán); entre otros, situadas en el periodo de 1912-1916.

A Ricciotto Canudo se le debe el término “Séptimo Arte” porque para él, el cine es la culminación de la pintura, arquitectura, escultura, poesía, danza, y música. Afirma: **“...el ‘el círculo en movimiento’ de la estética se cierra hoy triunfalmente en esta fusión total de las artes que se llama cinematógrafo. Si tomamos a la elipsis como imagen perfecta de la vida, o sea, del movimiento –del movimiento de nuestra esfera achatada por los polos-, y la proyectamos sobre el plano horizontal del papel, el arte,**

todo el arte, aparece claramente ante nosotros". (Canudo Ricciotto, cit post, Romaguera Joaquín; 1989: 17)

Cuando aparece el cine sonoro las ideas sobre una estética surgidas con el cine mudo recaen en éste, formulaciones que se enlazan con diversas corrientes estéticas: el futurismo, el realismo, el surrealismo, el expresionismo, el neorrealismo...

Al revisar la historia del cine en el origen de la crítica cinematográfica las primeras críticas tuvieron que abordar dos problemas: plantear seriamente los derechos del cine como medio de comunicación y desarrollar esta demanda exponiendo sus normas. En los años cincuenta se aportó la idea de que el cine debía estar comprometido con la realidad.

Con estas bases se explicaba porqué las cintas eran o no obras maestras. Con la corriente de *Cahiers du Cinema* se considera que lo importante en cine eran los artistas creadores (el llamado cine de autor). La atención quedaría centrada, además en el mundo distintivo que cada obra representaba.

Indudablemente estas aportaciones (y las de las diversas escuelas) han logrado dar una consistencia propia a la crítica cinematográfica, es decir, comprender al cine como un todo que se conforma de varios elementos, para poder valorar y analizar el quehacer cinematográfico; sin olvidar el contexto económico, político, social en que se desarrolla.

Realizar crítica cinematográfica requiere ante todo de un amplio conocimiento de la historia del cine, de las escuelas, corrientes cinematográficas y autores; así como conocer los componentes filmicos. De igual forma un conocimiento en cultura general.

Salvador Mendola señala tres ejes topológicos, que son 3 sistemas para organizar y desorganizar el medio-mensaje del cine:

- MIMESIS: Es el aspecto significativo del signo cinemático. Es la materia. Producción, circulación y consumo como objeto social.
- DIÉGESIS: El aspecto significativo del signo. La idea del cine(tema, historia). Es en sí la emisión transmisión y recepción del mensaje; el resultado de la mimesis, así como la relación con los involucrados (realizadores-público-sociedad).
- HERMENEUSIS: El trabajo de apreciar el cine (el medio-mensaje). La crítica.

La mimesis y la diégesis pueden ser interpretadas desde 4 puntos:

Literal: Descripción del significante como relato.

Alegórica: Los temas, los géneros. Lo que se puede entender.

Ética: Lo que deja ver y dice la película sobre el sentido de la vida. Mensaje.

Anagógica: El contexto o marco o la relación de la película con todo lo demás.

Aceptación, rechazo o indiferencia con la realidad social.

En cuanto a la hermenéusis, constituye el trabajo necesario para comprender el mensaje o los mensajes del cine; aquí surge la relación entre mimesis y diégesis... "pensar por cuenta propia la significante (s) de la (s) película (s)"... (Salvador Mendiola).

Son 4 formas desde donde se puede realizar el quehacer hermenéutico que propone Salvador Mendiola:

- 1)Subjetividades infantiles (ilusión, espejismo)
- 2)Adolescentes (sueños diurno subjetivo)
- 3)Maduras (signos, valor de cambio, placer...)
- 4)Autoconscientes (saber apreciar lo real del cine).

Hacer crítica cinematográfica es pensar el pensamiento. Comprender lo real. Significa ver cine, entender su contexto real y valorar el trabajo cinematográfico. Hacer crítica de cine es pensarlo y compartir la experiencia con otro (s).

Así las propuestas teóricas que surgieron fueron un importante parteaguas para el desarrollo de la crítica en México, las aportaciones de la *Teoría del sujeto*, o de la *Teoría Culturalista* marcaron a la crítica mexicana.

No sólo el cine tuvo ciertos cambios, los espacios para examinar al cine se hicieron presentes, apegándose a las propuestas teóricas que se desarrollaban en otros países.

El surgimiento de *Nuevo Cine* en la década de los sesenta constituyó una importante aportación, con ella se abría la posibilidad de darle al cine un espacio serio a la crítica cinematográfica apoyándose de las novedades que venían del extranjero.

Otra publicación importante fue *Otro Cine*, revista que vio la luz en 1975, editada por el Fondo de Cultura Económica en la que Jaime Augusto Shelley director de la publicación justifica su existencia en la editorial del primer número, de la siguiente forma:

OTRO CINE aspira a ser un órgano crítico, en un sentido positivo, un punto de referencia que coopere a despojar al profundo esfuerzo creador, de esa imagen de frivolidad y aire prostituido y minimizante al que se ven expuestos sus componentes en las páginas de diarios y revistas porno y decadentes, donde la "crítica" y el "reportaje"

conducen al lector a la creencia de que el cine (y nuestro cine sobre todo) ha sido y debe ser, un hecho intrascendente o estupidizante.

...OTRO CINE no puede eludir su derecho a criticar, pero sólo basado en el respeto de la obra y a partir de lo que ella intrínsecamente y en el contexto en que se ha gestado. Queremos colaborar al ingreso del cine mexicano a la edad de la razón. Porque esa necesidad ya existe y será preocupación de OTRO CINE darle expresión y coherencia (Shelley;1975: 4-5)

La publicación no duró mucho y terminó desapareciendo como muchos espacios al final del echeverrismo. En realidad los proyectos a largo plazo no han existido en nuestro país, el mismo presunto auge del cine mexicano se debió a un sexenio: el echeverrista.

De acuerdo a lo anterior la estructura de las críticas de los autores que presentamos anteriormente encontramos elementos de las teorías mencionadas líneas arriba. Jorge Ayala Blanco es el crítico que desarrolla con mayor profundidad sus críticas, aplicando varios elementos de la *teoría del autor* y se retoma el papel de los medios masivos y algunos puntos sobre la recepción, así como el impacto o el papel de los públicos.

En general los críticos propuestos siguen una estructura parecida, sin embargo José de la Colina establece un estilo más de carácter literario, preocupándose, por entender la obra en su conjunto y hacer de la crítica más un trabajo “poético”, mientras que Jorge Ayala y Francisco Sánchez separan e incluyen otros elementos tanto al interior de la cinta como los factores sociales que le rodean.

CONCLUSIONES

El desarrollo de la crítica cinematográfica en México ha sido difícil, ha pasado por un camino en el que se confunde reseña, resumen o comentario en el que se reconocían aspectos como la calidad del acompañamiento musical, descripciones de las cintas, evaluaciones morales o bien, consideraciones aisladas de las películas. Algunos de los autores que evaluaron esos aspectos fueron: Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán, Carlos Noriega Hope, Luz Alba, Xavier Villaurrutia. Sin embargo sus aportaciones forman parte de la historia de la crítica en México.

Una crítica debe, ante todo, tener un método, una base teórica para definirse como tal. En este contexto no podemos hablar de “corrientes críticas”, sino mejor dicho, de su desarrollo.

El logro en el sexenio echeverrista fue convertirse en el escenario que propició entre otros aspectos, el que influencias teóricas provenientes del exterior contribuyeran a la formación de una metodología para una crítica cinematográfica, que se nutriría de las diversas manifestaciones políticas, sociales, económicas y culturales ocurridas durante esta etapa echeverrista. Sin embargo lo anterior no fue suficiente ya que la crítica se resistía a alejarse de su carácter de mera artesanía.

El crítico tenía la obligación de enfrentarse a la inevitable labor de pensar la película, en realidad cada cinta se convierte en una interrogante que el especialista tendrá que responder de la mejor manera posible. Ello no se cumplió cabalmente, pues de ser así, habría más nombres que dominaran métodos científicos de análisis, que existen desde la década de los sesenta y que se incorporaron al estudio del cine desde entonces.

Por otra parte el periodo tuvo sus contrastes ya que se formó un grupo al que llamaremos antiecheverristas que se convertirían en los críticos más duros del echeverrismo, al cual pertenece Jorge Ayala Blanco quien algunos de sus compañeros de actividad lo consideraban como poseedor de una gran capacidad de análisis, incansable renovador de sus sistemas de estudio y una independencia en su criterio que también lo llevarán a ganarse muchos enemigos precisamente por su crítica poco servil.

En nuestro contexto actual, la crítica cinematográfica aun cuando se puede ver enriquecida por todas las influencias metodológicas que ha aparecido en el escenario intelectual, tiene poca difusión como tal, dentro del medio cinematográfico y cultural; compitiendo incluso con las diversas formas de opinión ya mencionadas. Pocos son los que ejercen propiamente la crítica cinematográfica. Prácticamente no hay herederos de aquellos jóvenes con mucho ímpetu que formaron la revista *Nuevo cine* con un auténtico interés en el séptimo arte, queda este gran vacío y en el que tendrán que trabajar los interesados en la crítica cinematográfica.

Con la presente aportación pretendemos mostrar el panorama de la crítica cinematográfica en el periodo echeverrista por ser una época en el que varios factores se conjuntaron para apoyar el enriquecimiento de dicha actividad. Desafortunadamente no todos críticos de entonces aprovecharon el momento para cambiar sus posturas, pensando en hacer propuestas metódicas. Y esta pereza intelectual sigue presente en la gran mayoría de los críticos de nuestro país; por lo que podría ser un área muy interesante de explorar por parte de los interesados en el cine, que desearían pensar el cine despojándose de la complacencia de la que se ha abusado por tanto tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, T. W. La crítica cultural y social, Ed. Ariel, España, 1973.
- ALMOINA, F. Helena. Hacia una bibliografía en castellano del cine. Ed. SEP, INBA. UNAM. México 1988.
- Idem. Notas para la historia del cine en México, Ed. UNAM, México, 1980.
- Antología del materialismo histórico Marx, Engels, Lenin. Ed. Ediciones de cultura popular. México. 1977. Tomado de: C. MARX Y F. ENGELS, Ideología Alemana. obras. T. 3. Págs 24-25, edición rusa.
- ANDERSON, I. ENRIQUE. La crítica literaria y sus métodos, Ed. Alianza Editorial Mexicana, México, 1979.
- ARNHEIM, Rudolph. El cine como arte, Ed. Paidós, España, 1989.
- AUMONT, Jacques, et.al., Análisis del film, Ed. Paidós España, 1990,
- AYALA, B. Jorge. La aventura del cine mexicano, Ed. Era, México, 1968.
- Idem. La búsqueda del cine mexicano, Ed. Posada México, 1974.
- Idem, La condición del cine mexicano, Ed. Posada, México, 1986.
- BARBACHANO, P. Miguel. Críticas, Ed. Cineteca Nacional, México 1988.
- CARMONA. Ramón. Cómo se comenta un texto filmico, Ed. FEI Catedra, Madrid 1996.
- CASETTI, Francisco. y DI CHIO. Federico, Cómo analizar un film, Ed. Paidós, España, 1991.
- COLLINGWOOD, R. G. Los principios del arte, Ed. F. C. E., México, 1978.
- CONTRERAS, Torres Miguel. El libro negro del cine mexicano, Ed. Hispano Continental Films, México, 1960.

- COSTA, Antonio. Saber ver cine, Ed. paidós, España, 1991.
- COSTA, Paola. La apertura cinematográfica México 1970-76, Ed Universidad Autónoma de Puebla, México, 1988.
- DALLAL, Alberto. Lenguajes periodísticos, Ed. UNAM, México, 1989.
- DE LA COLINA, José. Miradas al cine, Ed. CONACULTA, México, 1997.
- CUADERNOS DE LA CINETECA NACIONAL. México, 1998.
- GARCÍA R. Emilio. El cine y su público, Ed. F. C. E., México, 1974.
- Idem, Historia del cine mexicano, Ed. SEP (FORO 2000), México, 1985.
- Idem, Historia documental del cine Mexicano, Tomos 6, 7 y 8, Ed. Era, Era, U. De G; Gobierno de Jalisco, IMCINE, 1993.
- Idem, Tomos 9, 10 y 15, 1994.
- Idem, Tomos 16 y 17, 1995.
- GONZÁLEZ, C. Manuel. Crónica del cine silente en México, Ed. UNAM, México, 1989.
- Idem, Frente a la pantalla (Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán, Federico de Onís), Ed. UNAM (Cuadernos de cine 6), México, 1963.
- Idem, Las vistas, Ed. Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, México, 1992.
- Idem, Los escritores mexicanos y los inicios del cine (1896-1907), Ed. UNAM, México, 1995.
- Hojas de cine Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. Vol. II, Ed. SEP, UAM, Fundación Mexicana de cineastas, México, 1988.
- JARVIE, J. C. El cine como crítica social, Prisma, México, 1979.

- LAFFAY, A. LÓGICA DEL CINE. Ed Colección Labor, tercera edición, Barcelona, 1973.
- Lecturas Universitarias 5 ANTOLOGÍA TEXTOS DE LENGUA Y LITERATURA. Ed. UNAM, México, 1977.
- MARTÍN, V., Gonzalo. Curso de redacción, Ed Paraninfo, XXII edición, España, 1992.
- MARTÍNEZ, A. José Luis. Curso general de redacción periodística, Ed. Paraninfo, España, 1991.
- MENDIOLA, Salvador. Manual de apreciación cinematográfica, Ed. UNAM-ENEP Aragón, México, 1992.
- PIAGET, Jean. El estructuralismo, Ed. Proteo tercera edición, Argentina, 1971.
- POSADA, Pablo H. Apreciación de cine, Ed. Alhambra segunda edición, México, 1990.
- REYES DE LA MAZA, Luis. Salón Rojo (1895-1920), T.I, Ed. UNAM, México, 1968.
- REYES, Luis. El cine sonoro en México, Ed UNAM, México, 1973.
- RICOEUR, Paul. Teoría de la interpretación, Ed Siglo XXI, México, 1995.
- Idem, Tiempo y Narración I, prólogo de Manuel Maceiras, Ed Siglo XXI, México, 1995.
- ROMAGUERA, Joaquim. Otros textos y manifiestos del cine, Ed Cátedra, Madrid, 1989.
- RUY, Sánchez Alberto, Mitología de un cine en crisis, Ed. Premia Editora, La Red de Jonás, México, 1981.
- SADOUL, Georges. Historia del cine mundial, Ed. Siglo XXI, México, 1980.

SÁNCHEZ, Francisco. Crónica antisolemne del cine mexicano, Ed. Universidad Veracruzana. México, 1989.

Idem. Luz en la oscuridad. Crónica del cine mexicano 1896-2002, Ed. CONACULTA, México, 2002.

STAM, Robert, et. al., Nuevos conceptos de la teoría del cine, Ed. Paidós, España, 1999.

TALENS, Jenaro, et. al., Elementos para una semiótica del texto artístico, Ed. Cátedra, España, 1988.

TELLO, Carlos. La política económica en México 1970-1976, Ed. Siglo XXI, México, 1990.

TORRES, Bodet, Jaime. La cinta de plata (Recopilación), Ed. UNAM, México, 1986.

VIÑAS, Moisés, Historia del cine mexicano, Ed. UNAM, México, 1987.

Xavier Villaurrutia, Crítica de cine, Recopilación, notas, selección de Miguel Capistrán, Ed UNAM, México, 1970.

HEMEROGRAFÍA

BORDWELL, David. Los estudios contemporáneos sobre cine y las vicisitudes de la Gran Teoría, En Estudios Cinematográficos Núm 11, enero-marzo 1998, pp. 4-23.

Celuloide, México, D.F., Núm3, Año 1, 15 de abril 1946.

DE LUNA, Andrés y GARCIA, Gustavo. La crítica de cine en México, Revista de la Universidad de México, Vol. XXXIII, # 2 y 3, México, oct-nov de 1978, p 45-48.

Estudios Cinematográficos, México, D.F., Núm 11, enero-marzo de 1988.

GARCIA, Gustavo y CORIA, J. Felipe, Nuevo Cine Mexicano, Ed. Clío, México, 1997.

México Cinema, D.F., Núm 49, Año II, diciembre 1946.

Idem, Núm 54, Año V, Agosto 1947.

Idem, Núm 59, Año VIII, julio 1951.

ORTEGA, Joel. "El movimiento del 10 de junio de 1971 (1era. Parte)", La Jornada, p 17, 9 de junio de 1991.

Otro Cine, México, D.F., Núm 1, Enero-Marzo de 1975.

Idem, Núm 5, Enero-Marzo de 1976.

Idem, Núm 6, Abril-Junio de 1976.

SOBERÓN, Edgar. Un siglo de cine, México, Fascículos 3 y 5 Cine memoria 1995.

VARGAS, Hugo. El cine mexicano. La eterna crisis y la nueva generación. En Revista Semanal La jornada, # 87, 10 de febrero de 1991, p 28-37.

Cien años de cine en México, IMCINE, 1999. CDROM.