



UNIVERSIDAD NACIONAL
AVENIDA DE
MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES

ARAGÓN

“UN SUEÑO LLAMADO CINE MEXICANO”
TREINTA AÑOS DE CINE POPULAR.

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN
COMUNICACIÓN Y PERIODISMO
P R E S E N T A:
SERGIO ALBERTO UBALDO SEGUNDO

ASESORA: MTRA. MARÍA DE JESÚS MENDIOLA A.



FES Aragón

MÉXICO

2005

m. 344423



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a publicar en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Sergio Alberto
Ubaldo Segundo

FECHA: 19-04-05

FIRMA: [Firma]

La vida es una gran historia, que tiene un sin número de protagonistas. En una, o varias ocasiones del desarrollo de tal historia, estos protagonistas suelen tener un encuentro, por más efímero que sea. Y el clímax puede ser tan disparatado como el tiempo lo permita. Un reconocimiento especial a todas las personas que de manera directa o indirecta colaboraron en estas páginas.

Agradezco a mis amigas y en un tiempo, compañeras de la Filmoteca de la UNAM, Genoveva Salinas, Adriana Ugalde y la Licenciada Antonia Rojas A. del Departamento de Documentación, su ayuda en la azarosa investigación. *Agradezco* a Doris Morales, Laura Alejandre y Pilar Quintero por su apoyo moral.

Agradezco a los críticos de cine Gustavo García y Moisés Viñas, y al realizador José Buil, sus puntos de vista tan enriquecedores.

Agradezco a la profesora María de Jesús Mendiola, su interés y paciencia. *Agradezco* a mi amigo, profesor y cómplice de esta locura cinematográfica, Luis Manuel Rodríguez, no sólo sus lecciones de cine, sino también sus lecciones de vida, donde quiera que esté.

Pero sobre todo, agradezco a mis padres, Mercedes y Sergio, su fe en este sueño y su ayuda en los momentos difíciles.

Agradezco a todos aquellos que me ayudaron a escribir un final feliz para esta historia.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
Episodio I. CULTURA POPULAR: ¿ESPEJO O FANTASMA?	10
UNA DEFINICIÓN DE CULTURA POPULAR: EL CASO MÉXICO	11
UNA CONCEPCIÓN DE CINE POPULAR	12
CINE POPULAR: UN ROSTRO OLVIDADO	14
Episodio II. ¿CINE POPULAR?	18
LA EDAD DE ORO DE LA COMICIDAD Y OTROS ÍDOLOS	19
Toma 1. De Max Linder a Mack Sennett	
Toma 2. Los filmes de seriales y el cine de Feuillade	
Toma única. Charlot, el eterno vagabundo	
EL PARTO DE UN CINE POPULAR Y LA REVOLUCIÓN DEL SONIDO	23
Toma 1. La gestación de los cines populares nacionales	
Toma 2. Imagen y palabra: la consolidación de un arte	
RAÍCES, MARGINALIDAD Y ODIOS: UNA VUELTA AL MUNDO	28
Toma 1. Neorrealismo italiano: un antes y después	
Toma 2. Latinoamérica y la miseria	
Toma 3. Vendedores de pobreza	
¿DEL PUEBLO?, ¿PARA EL PUEBLO?	36
Toma 1. Raíces y parentescos	
Toma 2. Transiciones: el cine popular de los últimos treinta años	
Toma 3. Entre la ficción y la miseria de carne y hueso	
¿Y EL CINE POPULAR?	41
Episodio III. El país busca en el cine su identidad.	
UN SUEÑO LLAMADO CINE MEXICANO	45
LA ÉPOCA DE ORO, VISOS DEL MITO	47
Toma 1. Hacia un sueño	
Intermedio. Cantinflas y Emilio Fernández	
Toma 2. De camino a la ciudad y el cine popular: Alejandro Galindo	
Toma 3. Nosotros los pobres vs Los olvidados	
Toma 4. Subgéneros ciudadanos, cómicos y cómicas estrellas	
Toma única. El pachucho de Oro, la Doña y otro Pedro Infante	
MOMENTOS DE CRISIS	59
Toma 1. Antecedentes	
Intermedio. Encueradas y rebeldes sin causa	
Toma única. Decadencia	
DEL CINE DE GÉNEROS AL CINE DE AUTOR	65
Toma 1. Gavaldón, Fernando Méndez y el Santo	
Toma 2. El humor negro y la provincia de Alcoriza	

Toma 3. Una década de contrastes	
Episodio IV. La década de los setenta, apertura, burocracia y otros traumas.	
CINE ESTATAL, NOSTALGIA POPULAR	74
CINE ESTATAL	76
Toma única. Corazones en conflicto	
NEOPOPULISMO MAL ENTENDIDO	79
Toma 1. Historias amarillas	
Toma 2. De Alcoriza en adelante	
Toma 3. Jorge Fons, <i>Los Albañiles</i> , y el cine testimonial de Cazals	
PUNTOS LÍMITE	86
Toma 1. Disecciones sociales	
Toma 2. Nuevos comediantes y personajes del pueblo	
¡A CORRER, SE ACABÓ LA FIESTA!	89
Toma única. Cine pos echeverrista: libertad vs intransigencia	
¿CINE FAMILIAR?	91
Toma 1. Amor de cabaret	
Toma 2. Chente, los cantantes, la frontera y Televisine	
Episodio V. DOS DÉCADAS DE SEVERA CRISIS	
Primera parte. LA DÉCADA DEL CINE POPULAR: LOS OCHENTA	97
FOGATA DE LA BUROCRACIA	97
Toma 1. Persecución policiaca	
Toma 2. Incendio o todos llevamos un piromaniaco dentro	
EL MÉXICO INTERNACIONAL	100
ALBURES, BALAZOS, NOTA ROJA Y CINE TELEVISIVO	103
Toma 1. Cine de albures	
Toma 2. Cine fronterizo	
Toma 3. El cine de nota roja	
Toma 4. Cine televisivo o Chente y sus amigos cabalgan de nuevo	
SOLEDAD, CINE POPULAR Y OTRAS LOCURAS	114
Toma 1. Gerardo Lara y otros cineastas populares	
Toma 2. De encajes y barrios bajos	
Toma única. <i>El arte de la autodevaluación</i>	
Toma 3. Filosofías extrañas	
FIN DE LA TRIFULCA	124
Segunda parte	
La década de los noventa. LAS RUINAS DEL CINE MEXICANO	126
COMO AGUA DE CHOCOLATE	127
Toma única. Cine mexicano, lejos de dios y tan cerca de Salinas y Zedillo	

EL BOOM Y LA NUEVA ERA DEL MONOPOLIO	130
Toma 1. A escena	
Toma 2. Destellos y taquillazos	
EL VELORIO DEL CINE POPULAR	134
Toma 1. Géneros en extinción	
Toma única. Telecine	
PECADOS DE LA INDUSTRIA, EL VIDEO Y LA PIRATERÍA	138
Toma 1. Video como nuevo entretenimiento	
Toma 2. Crisis y arte	
¿UN PUEBLO SIN CINE?	140
Toma 1. Dos genios del cine mexicano	
Toma única. El último héroe, la <i>India María</i>	
Toma 2. Parodias y homenajes: personajes entrañables	
NOSTALGÍA DEL FIN DE SIGLO	144
CODA	145
CONCLUSIONES	146
FUENTES DE CONSULTA	149
FILMOGRAFÍA SELETA 1980-1989	154
IMCINE... y otros ejemplos de cine serio	
CINE DE PRODUCCIÓN PRIVADA	
Adiós a las ficheras	
Otro de albures	
Hombres feroces, imágenes violentas	
Personajes de televisión y cómicos cantantes	
FILMOGRAFÍA SELETA 1990-1999, y amigos que los acompañan	159
LOS NOVENTA Y ALGUNOS COLADOS	
Algunas vistas y otras no tan vistas, seriamente cine	
Entre IMCINE y el cine serio pos Telecine	
Géneros cómico-mágico-ridículo-musicales	
Lo quedó de los ochenta	

INTRODUCCIÓN

Para nadie es un secreto la crisis del cine nacional. Que si bien es cierto nos muestra una industria cinematográfica inexistente, también es la contraparte de un grupo de personas (productores, realizadores, actores, etc.) que se esfuerzan para mantener viva la llama del cine mexicano. Tal situación (la crisis fílmica) recayó no sólo en el ámbito económico, sino también en el artístico. En su época dorada, el cine nacional gozó de una pluralidad (al nivel de su época), temas y perfiles, hasta que llegaron sus años difíciles. Pocas cinematografías nacionales captaron de manera tan fiel a la gran masa, al público popular.

Imposible contar la historia del cine mexicano sin figuras como *Cantinflas*, Pedro Infante, María Félix o *Tin Tan*; sin la mirada de Alejandro Galindo, Emilio Fernández o de Ismael Rodríguez. Ni hablar de la intervención de un Luis Buñuel en una industria tan surrealista como él, que vislumbró géneros tan insólitos como el de los luchadores y engendró a un real artesano del género B como Fernando Méndez.

A lo largo de estas páginas realicé, o eso pretendí, un homenaje a estos héroes conocidos y otros casi anónimos. Por otro lado busqué nuevos protagonistas, y algunos ídolos (¿todavía existen?) de una industria en extinción. Y éste será el tema principal de la tesis: la búsqueda de nuevos personajes, actores y directores destacados en el cine popular, especialmente los nuevos, posteriores a la época dorada del cine mexicano y la década de transición (los años sesenta).

La investigación se centra en las últimas tres décadas, aunque de igual forma se presentan algunos datos importantes de los orígenes de nuestro cine y sus diferentes transiciones. Treinta años de asombro y tristeza, en los que aparecieron nombres que recordar, pero también muchos para olvidar. Treinta años de amnesia (burocrática) y de ardua lucha. Pues en estos años aparecen personajes sorprendentes y otros no menos interesantes: desde el subvalorado cine estatal de los setenta hasta el puramente comercial de los ochenta; del marginal e independiente o el producido y difundido por las escuelas de cine, hasta el pretencioso y “sofisticado” de los fatídicos noventa.

El orden de aparición se desarrolla como los seriales de una película, de ahí se desprenden el nombre de episodio y no de capítulo, como de manera tradicional se acostumbra. El *Primer Episodio* aborda el tema de la cultura popular, desde un punto histórico, y destaca su importancia, de forma paralela al cine mexicano.

El *Segundo Episodio* ofrece el panorama del cine popular a nivel mundial como un pequeño vistazo a los principales exponentes y personajes; y a manera de resumen, ciertas similitudes entre personajes del viejo cine popular y los nuevos personajes de tiempos recientes.

El *Tercer Episodio* relata los orígenes del cine nacional, su *Época de Oro* y los primeros momentos de crisis; para finalizar, también aquí se hallan los ecos de un nuevo cine, el cine independiente y los noveles cineastas recién formados por las escuelas de cine.

El *Cuarto Episodio* se enfoca hacia el cine estatal y el cine marginal, divulgado por los concursos de cine; y aparece por igual el cine que realizaron productores de la iniciativa privada a fines de los setenta, como el cine de ficheras, el de cantantes populares y de acción.

Para finalizar, el *Quinto Episodio* se divide en dos: la *Primera parte* trata de los años ochenta, el surgimiento de IMCINE; el cine popular de la iniciativa privada y sus principales géneros, el cine de nota roja, el de cómicos léperos, el cine fronterizo y de narcotraficantes, y el cine de cantantes y figuras de televisión (Televicine).

La *Segunda parte* descubre los años noventa: en él se vislumbran los últimos suspiros de cine popular de la iniciativa privada; el problema de la piratería, expresiones tan diversas como el *videohome* y el videoarte; y por supuesto la producción de IMCINE, predominante de la década.

Si bien es cierto, no siempre están todos los que son, ni los que deben de estar; estos años, los últimos treinta años de cine popular revelan gran parte del perfiles y actitudes del México de hoy.

Como colofón a este meteórico recorrido se incluyen mis conclusiones del tema que develan la situación actual y la crisis del cine nacional, la virtual desaparición del cine popular como género y la incapacidad cultural (o la indiferencia de los realizadores) para crear nuevos personajes populares, y sobre todo la perspectiva no sólo del cine popular, sino también del abanico social, ante el nuevo público -la clase media- que asiste a las salas de cine.

Del mismo modo, confabulan diferentes posiciones sobre la gran masa: desde la visión del poder hasta la de los autores más allegados al público popular. En suma, como ya había puntualizado: éste es un homenaje en sí al gran cine popular, a sus actores y perspectivas, como también a su evolución y transformación y al interés que ésta genera. Interés al que hoy gran parte de los espectadores se mantienen ajenos. Esos fueron los días que se olvidó al público fiel, el amoroso, el culpable de la consagración de **UN SUEÑO LLAMADO CINE MEXICANO**.



Cantinflas,
Pedro Armendáriz,
El Santo,
Una rumbera,
Joaquín Pardavé.

U n o

¿Una moda o una idea concreta? El concepto de cultura popular va más allá de una mella intelectual que a través del tiempo ha desgastado su uso y trascendencia. Hoy, es el reflejo de una sociedad y la manifestación de sentimientos encontrados, que usa como vehículo diversas expresiones del arte, y que dan como resultado manifestaciones tan peculiares como la cultura mexicana lo permite.

EPISODIO I

CULTURA POPULAR: ¿ESPEJO O FANTASMA?

"El folclor es la misa de difuntos de una cultura..."

Franz Fanon
(El gran teórico del tercer mundo)

Sin duda una de las definiciones más cercanas a cultura popular es la de Burke; quien afirma:

Cultura popular es la cultura no oficial, la cultura de los grupos que no forman parte de la élite, las clases subordinadas, tal como las definió Gramsci... Si todos los miembros de una sociedad tuviesen la misma cultura no sería necesario utilizar el término cultura popular.¹

Si es difícil precisar un concepto de cultura popular, también es compleja la búsqueda de vestigios cercanos a su origen. Quizá el estudio más completo es descrito por Burke, éste nos sitúa entre los años 1500 y 1800 en la Europa Moderna. Unos de los alcances más relevantes de su estudio señalan el encuentro (1510-1650) de la cultura letrada y la cultura popular; y presupone una retroalimentación de una y otra. Tal situación es un tema vivo y punto de discusión en nuestro tiempo.

Otra reflexión igual de importante en el trabajo del científico indica que el acceso a las fuente y en sí a la cultura popular no será directa, sino a través de mediadores, aseveración que será clave. Un ejemplo claro son los frailes, quienes a menudo emergieron de los estratos humildes, pero que tuvieron acceso a la educación. Su origen les permitirá a relacionarse con diferentes actores del proceso de la cultura popular, como sucedió en la colonización de nuevos pueblos.

En la investigación de Burke se describen cuatro métodos para acercarse al fenómeno popular. El primero se basa en el estudio de las actitudes de artesanos y campesinos a través del testimonio de nobles, clérigos y abogados. Un segundo camino consiste en leer el arte popular, un análisis de la iconografía de los objetos decorados como modo de aproximarse al imaginario popular; y desde un punto de vista cronológico.

¹ Burke, P., en Zubieta, Ana María, *Cultura popular y cultura de masas: Conceptos, recorridos y polémicas*, Argentina, Editorial Paidós, 2001, p. 34.

La tercera vía de acceso es el método regresivo de Marc Bloch: se trata de retroceder uno o dos siglos sobre la base de la estabilidad de la cultura popular, aunque sin ignorar sus cambios y su historicidad. Por último contempla un método comparativo: se equiparan las similitudes y diferencias entre las manifestaciones culturales, como juegos y fiestas, en distintas regiones.

Sin embargo, hacia el año 1800 la cultura popular muere o deja de existir, apreciación, todavía en tela de juicio; pero su estudio en conjunto es un verdadero logro y punto de partida en búsquedas futuras. Es difícil otorgar una definición exacta, gracias a todos los panoramas y aristas que las expresiones populares recogen.

No obstante, varios puntos son característicos: una imagen de trasgresión y oposición, de choque y libertaria, múltiple y heterogénea. Aunque muchas veces tales expresiones se encuentran supeditadas a la cultura oficial (seria y formal), la expresión popular halla un sentido propio e incluso satírico (el sentido del humor de pueblo, de la burla o la chacota).

La historia apunta el origen de la cultura popular como rasgo paródico de la intelectualidad, una apropiación de los valores ajenos, hasta entonces reservados para las altas cúpulas; tales rasgos sólo podían vislumbrarse en las formas puramente orales (relatos de boca en boca), conocimientos empíricos o como la herencia de los padres a los hijos. Y a su vez esta cultura se interpretó, se reinterpretó y redefinió; hasta que una posición equivocada relegó su valor ancestral, en torno a la hegemonía del orden de la esfera de poder.

Entonces la cultura popular tuvo que esperar hasta la segunda mitad del siglo XX para encontrar un contexto más propicio. Fue definitivo el surgimiento de las grandes ciudades y su cultura urbana; canales de expresión, como el cómic y los fascines, relegados tantas veces por la cultura formal, ayudaron a crear una manifestación única. Tales sucesos desencadenaron los estudios de literatos e intelectuales, como Carlos Monsiváis, por ejemplo.

UNA DEFINICIÓN DE CULTURA POPULAR: EL CASO MÉXICO

En México la cultura popular es la cultura del pueblo, de las masas, aquella cultura que está fuera de la concepción y de los parámetros de la cultura élite. La cultura popular mexicana se genera a través de dos vertientes principales: las manifestaciones de la cultura indígena y la cultura urbana.

México es el país con mayor población indígena del continente americano y a lo largo de toda la república se hablan cerca de 62 lenguas indígenas. Para 1995, el INEGI reportó 6.7 millones de habitantes indígenas en el país y aunque la mayoría de ellos habla el español (4 millones), conservan sus elementos culturales distintivos.

Las culturas indígenas son portadoras de múltiples tradiciones centenarias que enriquecen la cultura nacional; son también culturas vivas con grados variables de renovación que incursionan en formas inéditas de creación cultural y artística. Por otra parte, ya en 1990 el 61% de los mexicanos, con una población mayor a los 15 mil habitantes vivía en las ciudades.

En los núcleos urbanos se desarrolla una compleja convivencia de formas culturales diversas que genera nuevas formas en permanente construcción. Manifestaciones que se nutren de la confluencia de diversas culturas regionales y étnicas que interactúan a partir de flujos migratorios que dan vida a las ciudades contemporáneas de la conformación cosmopolita característica de las urbes.

Más a su pesar, la cultura popular es hoy un molde de expresiones tan ricas y diversas como contradictorias, y adquieren un valor humano esencial. Y una larga polémica apunta hacia la creación de un "monstruo". ¿Mr Hyde habrá superado al Dr. Jekyll?

UNA CONCEPCIÓN DE CINE POPULAR

Hasta cierto punto, no existe una definición clara de cine popular, pero podemos acercarnos a ella desde dos puntos de vista: el artístico y el económico. Si tomamos como factor primordial lo económico, el término popular se le acuña a aquel tipo de cine que convoca a miles de espectadores a las salas de proyección y que tiene como fin común la preservación financiera de la maquinaria industrial.

Tal fenómeno se dio en México a finales de la década de los treinta y al final de la década de los cincuenta, años que corresponden a la conformación y crisis de la industria cinematográfica mexicana.

Si tomamos en cuenta el factor artístico, cabe aclarar que si bien en un principio los personajes del pueblo aparecieron debido a razones de mercado interno (el cine estaba considerado dentro de la canasta popular y existía un precio tope en el boletaje), varios autores encontraron en los marcos rurales y urbanos

elementos de interés para crear obras diferentes e inéditas a las escuelas cinematográficas extranjeras. A partir de estos dos escenarios podemos lograr una concepción de cine popular.

El cine popular es aquel que vislumbra la idiosincrasia, los perfiles y modos de comportamientos del pueblo y las masas de su lenguaje y de los valores que constituyen su entorno social.

Estos filmes tienen como protagonistas a los personajes del pueblo de la masa: desde los campesinos de la provincia, hasta los personajes proletarios (el obrero, el chofer de transporte público, los vendedores ambulantes, por mencionar algunos ejemplos) de la ciudad. Y cuyas historias muchas veces giran en torno a sus problemáticas cotidianas y sus expresiones más recurrentes, sin dejar a un lado su carácter de ficción.

El cine popular no es un género en especial, sino una mezcla de varios géneros, que en México alcanzaron un punto alto. Nuestra industria vislumbró muchos estilos inéditos y varios géneros híbridos que le dieron un sello característico. Entre los años de 1936 y 1962, podemos encontrar buenos ejemplos de esta manifestación cinematográfica a través de tres etapas.

La primera etapa, un proceso de identidad y formación del género, distinguió las formas de vida de provincia: es decir, la vida del campo y personajes llamativos como los charros (los hacendados) y el peón. Un elemento fundamental de este periodo es la música, en primer término la música campirana y las coplas, que a mediano plazo fueron sustituidas por la música ranchera y el mariachi, la música mexicana por excelencia.

La segunda etapa, se erigió como la parte estética y cívica, que edificó el nacionalismo y el sentimiento de orgullo, aquí todavía predomina el escenario de la belleza provinciana, su ingenuidad y su virtud (como el caso del cine de Emilio Fernández):

La tercera etapa se desarrolla en la ciudad, es la más certera en pluralidad y temáticas, y tiene como objeto de culto al sector proletario, vamos, a los pobres para ser más precisos. Es una crónica de los espacios ciudadanos, sus personajes y el transitar de la vida diaria, sus problemas y sus alegrías.

Convergen un sin fin de géneros, desde la comedia y las cintas de humor con bastantes números musicales (el musical será el elemento fundamental) y melodramas (dramas melosos con exagerado tono de tragedia); hasta los seriales

del cine de luchadores y películas del género B (terror, ciencia ficción, western, etc.) a la mexicana.

Sin lugar a dudas, el cine mexicano abordó el tema de la pobreza y sus personajes no sólo con optimismo, sino también con toda seriedad y pluralidad (a nivel de su época) posibles, que incluye sus impactos y la conciencia social, pero también la fortaleza y el tesón de sus personajes ante sus desventajas. De tal manera que con todos sus defectos, se hicieron entrañables y parte de la vida nacional.

En los años sesenta aparecieron algunas cintas de orientación popular que fincaron sus miradas en la nostalgia de las imágenes urbanas y rurales de los grandes filmes de la *Época de oro*. Sin embargo, ya en los años setenta los noveles directores maduraron este concepto de *cine Neopopular* (el cual desarrollaré en un episodio posterior) y originaron películas y personajes tan peculiares que ya forman parte de la imaginaria y el culto popular.

En los años ochenta arribaron varios géneros que se pronunciaron como un cine dirigido hacia el pueblo. La mayoría de estos filmes fueron producidos por la iniciativa privada, aunque la raíz de estos géneros puede hallarse a lo largo de la historia del cine nacional, afloraron una serie de personajes inéditos (de los que también hablaré más adelante) que, sin embargo, no lograron consolidar su impacto momentáneo al paso de los años.

La década de los noventa es la década más crítica del cine popular en México, existe una ausencia de personajes trascendentes y los poco que sobresalen son una parodia o un homenaje, lo que apunta a su virtual extinción como parte del microverso del cine mexicano.

CINE POPULAR: UN ROSTRO OLVIDADO

En el nacionalismo podemos hallar la raíz de varios momentos y matices; la raíz cine popular, por ejemplo. Sin esta idea de mexicanidad jamás hubiesen aparecido un sin fin de movimientos culturales en la música, la plástica, la escultura y por supuesto, en la pintura.

Resulta más fácil lograr un proceso de identificación en una sociedad fracturada por una revolución con los cimientos del pasado de una nación y en base un contexto del arte de las masas; que en cuestiones artísticas formales (el arte francés impuesto por el régimen porfirista).

Como en muchos otros ámbitos culturales, en el cine mexicano, el nacionalismo es punto de partida. Sin embargo, el cine popular tiene varios momentos clave. Puede trazarse una línea perfecta entre películas como *El águila y el nopal*, *El compadre Mendoza*, *Campeón sin corona*, *Nosotros los pobres*, *Los olvidados*, *Los caifanes*, *Los albañiles*, *Los motivos de luz* y *Perfume de violetas*.

Tal vez estos filmes no tienen una identificación cinematográfica como tal (Ismael Rodríguez y Luis Buñuel son polos demasiado opuestos), más puede notarse en ellos el humor y la sátira, como también una trasgresión de acuerdo a una situación o entorno.

Las expresiones se basan no sólo en actos cotidianos, también se apoyan en el rechazo social y el descontento de lo que existe y es ignorado. Cada pueblo tiene una expresión popular distinta y que lo hace diferente, tal peculiaridad se nota en el grupo de filmes mencionados.

Muchas veces se ha dicho que el cine es la imagen cultural de un pueblo; aunque la premisa hoy se ve limitada por la imagen global y un solo punto de identidad, lo cual se traduce en un estado de conformismo (un código de barras de un producto de supermercado).

Pocas naciones rescatan la industria cinematográfica y ven en ella un valor cultural, la exhibición de películas norteamericanas es un negocio más rentable que la producción de películas nacionales. Los mecanismos económicos y la demanda de liberalización sobre bienes y servicios culturales, amenazan a la industria cultural de otras naciones: en Europa, Francia² y España³, y en América Latina⁴, Brasil y Argentina, iniciaron una labor difícil.

La batalla por la preservación de una cultura popular, es una guerra contra un gigante y sin muchas armas. Tal parece que en México la intelectualidad marginó toda manifestación popular. El cine es un caso obvio. Sin embargo, han adquirido relevancia géneros y actores considerados pedestres en su época.

² Francia es un caso especial, un ejemplo de la defensa de identidad cultural. Fue el primer país en introducir la noción de excepción cultural en las relaciones internacionales, durante la década de los noventa cuando se planteó si la liberación de los intercambios debía aplicarse a los bienes y servicios. Francia apoyada por otros países como Canadá argumentaron que la excepción cultural no sólo era por razones económicas, sino de identidad, pues temían que sus habitantes adoptarían las formas de pensar y vivir de los estadounidenses. Esta no liberalización ha permitido conservar las políticas de cuotas de difusión nacional y europeas (en la televisión y la radio) y de ayudas financieras (a la producción y la difusión), para proteger en particular la industria cinematográfica francesa.

³ A partir de una ley cinematográfica en España existen diferentes mecanismos de financiamiento como una línea de crédito del Banco Exterior, cuyas garantías aporta el Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales a través de un fondo creado de manera especial para tal fin.

⁴ Brasil y Argentina promulgaron sus propias leyes cinematográficas, en 1993 y 1994 respectivamente, que fomentan la producción cinematográfica a través de incentivos fiscales y subsidios. Por ejemplo, el gobierno brasileño permite que las empresas audiovisuales que remiten utilidades al exterior inviertan hasta el 70% del 15% del impuesto retenido de cada dólar en producción cinematográfica brasileña; y el gobierno argentino apoya la realización de los filmes nacionales con la devolución del 50% de los impuestos que ésta genera.

Por ejemplo, quien imaginaría que el cine de luchadores sería motivo de discusión y de análisis; o que el cine de ciencia ficción a la mexicana alcanzaría una visión seria.

Muchos menos que Capulina y su humor blanco se convirtieran en parte fundamental del documental, *Larga vida a la comedia* (2003), la historia del humorismo en México, transmitido por el Canal Once del Instituto Politécnico Nacional. O que Rafael Inclán, un cómico alburero ganara un Ariel; y que aquellos corridos norteños, musa del cine fronterizo, inspiraran a la literatura.

Tales son los casos de *Idos de la mente*⁵ del tijuaneño Luis Humberto Crosthwaite, quien apoya su relato en figuras de la cultura popular, como José Alfredo Jiménez, y en cuya concepción literaria vislumbró en el género de ficción un homenaje a la música norteña; y *La reina del sur*⁶ (Alfaguara, 2003) de Luis Pérez-Reverte, novela que se basó en la historia de la única mujer líder en el narcotráfico y en los corridos de los *Tigres del norte*.

Por desgracia, la máquina de Industria Cultural Mexicana, ya no apuesta por personajes como el *Pito Pérez* de José Rubén Romero, o aquel borrachito de *Chin-chin, el teporocho* de Armando Ramírez. La cultura popular es toda una moda, tan simple como usar un huipil o una guayabera, y beber tequila.

Como si las ideas no pudieran renovarse, o se limitaran al alimento de fantasmas y vagos reflejos. Entonces la expresión cultural del cine nacional... ¿Se remite a las palomitas y la coca cola, del clásico domingo en la sala de cine?

Tal parece que las preguntas se transformaron en respuestas.

"El cine mexicano es ya una tradición, moderna si requiere, ejemplar al menos por su valor histórico y testimonial, y también una expresión de honda raigambre popular. Por el cine nacional nos identificamos los mexicanos y se nos reconoce en el extranjero..."

Xavier Robles

(Guiónista de los filmes *Rojo amanecer* y *Bajo la metralla*)

⁵ cfr. Crosthwaite, Luis Humberto, *Idos de la mente*, México, Planeta, 2003, s/p.

⁶ cfr. Pérez-Reverte, Luis, *La reina del sur*, México, Alfaguara, 2003, s/p.



Buñuel,
Sus personajes

Dos

En una fábrica gringa, Charles Chaplin conversa con varios *Espaldas Mojadas*, *La chica de la fábrica de fósforos* mira a *La vendedora de rosas* y maquina un plan como el de Elvira Luz Cruz. *Rossetta* sale a conseguir un nuevo trabajo y aborda un camión que conduce un *cafre* desenfrenado; en él viajan un *Campeón sin corona* y *Los olvidados* de la periferia de la ciudad. El camionero grita ¡*Esquina Bajaaaaa!* Fuera de la catedral, *Pépe el toro* busca chamba, mientras un chavo banda hace una pinta cerca del Zócalo, que dice: ¡*Viva Tepito!* Otros desempleados, Valentín Trujillo, Mario Almada y Rafael Inclán, piden empleo a una industria destrozada por propios y extraños. En un abrazo eterno, se funden el *Santo*, un tal *Resortes* y el famoso vampiro Germán Robles. Juntos miran una puesta de sol, a través de la magia de la pantalla grande...

EPISODIO II

¿CINE POPULAR?

“No es justo hacer un guión para ocho personas...”

Jean-Pierre Jeunet

(Realizador francés *El fabuloso destino de Amélie Poulain*, que despertó la polémica entre el filme popular y las alternativas de un cine de arte pragmático e intelectual; gracias al rechazo del Comité de Selección de Festival de Cannes en el 2001 ante su participación).

Desde su parto artístico, la función del 28 de diciembre de 1895 en el salón *Indien*, el cine apareció como la diversión popular por excelencia que en un futuro convocaría miles de gentes. Así lo relatan las crónicas de los juglares cinematográficos como Roman Gubern, las cuales apuntan que en la sesión de 27 breves películas surgieron los primeros personajes del cine popular en el filme *La salida los obreros* (1895).

A diferencia de otros espectáculos como el Teatro o la Ópera, inalcanzables para la gente común y corriente, el cine apuntó sus esfuerzos hacia un público virgen y poco exigente que cedió a la curiosidad por el nuevo invento.

La película es pura y simplemente una mercancía, cuya aceptación está en función de las fibras sensibles del público que las imágenes sean capaces del pulsar. Y los dardos se orientan, inevitablemente, hacia los puntos más vulnerables, los blancos más seguros.

No debe olvidarse que en estos momentos la exhibición está en manos de los feriantes nómadas que sin saberlo son los portadores de un nuevo arte popular. Junto al *tragasables* y *la mujer barbuda* se exhibe la última rareza, el *Cinématographe Lumière*, en ferias, parques, en barracas de madera y ante un público popular.¹

Pero el camino no fue así de fácil, el fenómeno cinematográfico también intentó conquistar al público selecto. Sin embargo, un suceso marcaría el destino del cine, el antecedente del Bazar de la Caridad.

Hacia 1897 en la fiesta benéfica anual de Bazar de la Caridad concurría la crema y nata de la sociedad de París, en este lugar el cine participaría junto a otras atracciones. Pero, el cine no contaba con la torpeza de aquel inexperto operador, quien encendió mal la lámpara oxiétrica que utilizaba para proyectar, tal proceso ocasionó una llamarada que incendió los adornos de papel y de marquetería.

¹ Gubern, Roman, *Historia del cine*, España, Editorial Barber, 1988, Tomo 1, p. 54.

El fuego se extendió con gran rapidez y el pánico colaboró como un agente más del desastre. La tragedia registro entre sus víctimas a más de 130 cadáveres. Una versión aseguró que se trataba de un atentado político; pero luego se comprobó que el accidente se debió a una falla humana. Muchas voces se pronunciaron en contra del cinematógrafo y exigieron su prohibición.

El cine había perdido la primera batalla de muchas batallas.

Valiente ante su primer tropiezo, en los primeros aires del siglo el cine inició la conformación de varias industrias nacionales en países con los recursos económicos suficientes, destacan por América las grandes productoras norteamericanas como la *Keystone*; y en Europa *Gaumont* y *Pathé* de Francia.

De estas casas productoras emergerán los primeros ídolos y géneros de la gran masa. Risas y pastelazos, la eterna lucha del bien contra el mal, un peculiar vagabundo y dos géneros fundamentales: el cine cómico y los seriales.

LA EDAD DE ORO DE LA COMICIDAD Y OTROS ÍDOLOS

Toma 1. De Max Linder a Mack Senett

Max Linder y Mack Senett no pretendían ser los ídolos de las masas, sin embargo la historia así los ubica. De hecho, el francés Max Linder no era el clásico cómico de los pastelazos y del maquillaje bufonesco; basó su comicidad en las cabriolas, caídas, persecuciones, peleas y acrobacias.

Tampoco necesitó de aquel furor destructivo del primer cine cómico, pues su comicidad nacía de las situaciones en las que jamás llegaba a perder la compostura. Su temática precedía del repertorio del vodevil y de las comedia de enredo, podemos citar entre muchos ejemplos a *Max et l'inauguration* (1911), *Le mariage de Max* (1912) y *Max toréador* (1913).

Es cierto que el cine cómico nació en Francia, pero en Estados Unidos alcanzó su *Edad de oro* (1912-30) y Mack Senett fue un eje fundamental de aquellos años. Michael Sinnot, mejor conocido como Mack Senett y padre del cine cómico norteamericano, dirigió o supervisó entre 1911 y 1935 más de 1500 filmes y trabajó con todos los grandes cómico de la época.

A su figura podemos asociar nombre de grandes actores que Senett descubrió o formó, tal es el caso de Charles Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd, Harry Langdon y Glera Swanson, por mencionar algunos. A diferencia del cine de

Linder, el universo del cine cómico toma como tema la destrucción y el acontecimiento normal que de pronto desencadena una serie de aprietos.

Otra característica de estas películas es la sátira, la parodia, la pantomima y la caricaturización de personajes de la sociedad (bigotudos policías, bellas chicas ingenuas y burgueses irritables). En Max Linder y el canadiense Mack Sennett, el cine cómico veía a sus primeros ídolos populares.

Toma 2. Los filmes de seriales y el cine de Feuillade

En 1908 el cine ya no era el mismo, muchas de las mejoras técnicas hacen que el cine avance considerablemente y que no sólo produzca obras de pequeña duración (cortometraje) sino también filmes con más minutos de proyección (largometrajes). Todavía a la sombra de artes como el teatro, el cine ya se proyecta en salas más cómodas, bien equipadas y con mayores aforos, tal es el caso de las productoras *Pathé* y *Gaumont*.

El cine francés escribe páginas memorables en la historia del cine mundial, la producción de la cinematografía francesa abarca géneros variados, las películas bíblicas, melodramas, dramas realistas y sociales, las de escenas reservadas para caballeros y las adaptaciones literarias son una prueba de ello.

Ferdinand Zecca y Louis Feuillade se erigen como los dos genios que mueven los hilos de las grandes empresas del cine francés, el primero a la cabeza de *Pathé* y el segundo al frente de *Gaumont*. Rivales en los primeros años del furor francés, para 1912 los esfuerzos de Feuillade superaron a su oponente y se convirtieron en un referente de los primeros años de la historia del cine popular.

Feuillade inició su carrera en 1905 como guionista de Gaumont y al año siguiente asumió la dirección artística de la productora tras la partida de Alice Guy. Antes de llegar a ser un emblemático del cine popular en el género de los seriales el realizador francés forjó un largo camino lo mismo en el *film d'art*, que en la serie de películas inspiradas en "las escenas de la vida real" de la *Vitagraph* denominadas como "La vida tal como es" (*la vie telle qu'elle est*), una reacción del pomposo maniqueísmo teatral.

Pero el fracaso de la aceptación popular de los filmes sociales inspirados en Honorato de Balzac o Emile Zola, lo llevaron al camino de una vieja narrativa como Homero y Scherezade y de probada eficiencia: el serial. La idea progresiva de llevar el serial a la pantalla grande se dio a raíz del éxito comercial de Alejandro Dumas con la novela de folletín, que interrumpía la acción al final

de cada entrega, en un momento dramático culminante. La técnica de origen teatral (el "efecto" de final de acto) abría la curiosidad del público, que esperaba ansioso la aparición del episodio siguiente.

El resultado: un espectador asiduo que asistía a las salas del cine, movido por el desenlace de las aventuras de aquellos personajes que le resultaron familiares a un público consumidor de fascículos, que relataban semana a semana las andanzas de Buffalo Bill, Nat Pikerton o el Pirata Morgan.

Con Louis Feuillade el cine de seriales adquiere la madurez que hasta entonces no había logrado la paradigmática *Historia de un crimen* (1901) de Ferdinand de Zecca, y la relevancia, más allá de las cintas de aventura de la *Gaumont*, *Les exploits de Rocambole* (1907) y el serial del personaje *Nick Carter* (1908) de Victor Jasset.

En las series *Fantomas* (1913-14) y *Les vampires* (1915), Feuillade sustituyó las explosiones de grisú por las bombas de relojería, los primitivos seriales se transformarían en extravagantes aventuras, tejidas de trampas infernales y persecuciones sin final a través de peligros inverosímiles y afrentas de héroes y villanos de categoría. Aparecen interpretes de la talla de René Navarre (*Fantomas*) y bella actriz Musidora (*Les vampires*).

Pronto aparecerían un par más de seriales de interesantes personajes: un detective justiciero, *Judex* (1916-17) de Feuillade y un terrible criminal, *Zigomar* (1911-13) de Jasset. La moda de los seriales llegó de igual forma a Estados Unidos, donde se les conoció como *serials* o *chapter-plays*.

Y cuya obra cumbre avizoró el empleado francés de la Pathé, Luis Gasnier en los treinta y seis episodios de *The perils of Pauline* (1914) y *The exploit of Elaine* (1914-15), ambas protagonizadas por la ex acróbata de circo y famosa actriz del serial norteamericano Pearl White.

Los seriales o la abominación folletinesca, como les llamo el crítico francés Louis Delluc, conquistaron al paso de las semanas la fidelidad de las masas. De manera involuntaria lograron un cine de poesía y expresividad, una serie de filmes de frescura y agilidad narrativa, a diferencia de su contraparte el presuntuoso *film d'art*.

Los seriales constituyen un género internacional que pronto encuentra nuevos realizadores como Emilio Ghione en Italia, Albert Marro en España y Alberto Neuss y Otto Ripert en Alemania; y otros genio del mal como el doctor *Mabuse*

y *Fú-Manchú*. La boga del serial se extiende de 1908 a 1915 y produce centenares de títulos de muy diverso valor. En los primeros años del cine sonoro tiene un efímero renacimiento, para convertirse en años más tarde en un eje fundamental de los programas de televisión.

Toma única. *Charlot*, el eterno vagabundo

Con Max Linder y Mack Sennett la comedia dejó en claro que el espíritu de ésta no se limitaba al maquillaje burdo y al pastelazo. No tardaron en florecer talentos como Buster Keaton, Harold Lloyd, Harry Langdon y Charles Chaplin, que aportaron sus propias rutinas al universo cómico y como muchas veces sucede, el alumno supera al maestro.

Al paso de los años Charles Chaplin será el más famoso de los alumnos de Sennett, todo un icono del cine mundial. Si bien es cierto que Sennett, la figura canadiense de la *Keystone*, descubre las facultades de comediante, Chaplin reconoce como su vital influencia y maestro a Max Linder.

Cuando el vagabundo *Charlot* apareció en *Kid Auto Races In Venice* (1914), Charles Chaplin, su creador, no imaginó la trascendencia que su personaje y películas alcanzarían en años posteriores. Pues en esos años, acapararon la atención filmes y personajes del llamado cine de arte.

En la *Société du Film D'art*, fundada en 1908 por André Calmette, Sara Bernardt y los actores de la *Comédie Françoise*, interpretaban a los clásicos en una representación más teatral que cinematográfica. Cintas como *L'assassinat du grand-duc Sergei* (1905), *Le nihiliste* (1906) y *L'espionne* (1906), son claro ejemplo.

Charles Chaplin representó a ese otro tipo de gente, a la común y corriente en filmes clásicos del cine silente, como: *The Kid* (1921), *The Gold Rush* (1925) y *The Circus* (1928). Chaplin interpretó a un vago fuera de lo común en *City Lights* (1931) y al obrero proletario en *Modern Times* (1936). Aún en su primer filme sonoro *The Great Dictator* (1940), resaltan las figuras populares de un barbero y de una joven desarraigada.

De manera curiosa, la aparición de Chaplin coincide con la opinión negativa de intelectuales mexicanos, como Luis G. Urbina o Juan José Tablada, que consideraron al cine un espectáculo burdo y digno de gustos no refinados. No en pocas ocasiones criticaron a "la chusma" que se arremolinaba a presenciar en ese entonces, un entretenimiento "vulgar".

Pese a los comentarios negativos que vertían sobre el cine, más tarde, la rechifla se transformará en aplausos, y Charles Chaplin, un ejemplo claro de tal afirmación.

EL PARTO DE UN CINE POPULAR Y LA REVOLUCIÓN DEL SONIDO

Toma 1. La gestación de los cines populares nacionales

Un evento fundamental para la consolidación de los cines populares nacionales es el arribo del cine sonoro:

En un sentido, la verdadera historia de los cines populares nacionales no comienza sino con la llegada del cine sonoro. Es evidente que antes hubo películas y géneros extremadamente populares (la tradición cómica del slapstick, los westerns...), pero no lo es menos que se trató invariablemente de filmes norteamericanos exitosamente exportados a todo el mundo (...) Otras cinematografías ensayaron, con mayor o menor fortuna, sus propias fórmulas, pero -salvo excepciones- casi todas tropezaron con el problema del sonido, o sea, de la imposibilidad de incorporar la palabra y la música a sus producciones.²

Con la familiaridad que el público tenía con ciertos temas, el cine popular nace mediante una realidad cotidiana o local, como lo ejemplifica Alberto Elena con la India:

El caso más llamativo, los filmes mitológicos rodados en la India a partir de 1913, no hace en realidad sino confirmar esta observación: si en la India pudo configurarse una muy pujante tradición de película mitológicas y religiosas en el período mudo fue no sólo porque tales historias gozaban del favor del público, sino también porque éste -un público analfabeta- conocía al dedillo tales historias y podía suplir sin dificultad al ausencia de las palabras.³

En gran parte, los géneros musicales se erigieron como la columna vertebral del cine popular debido a su aproximación al arraigo cotidiano, identidad y contexto nacional en cada nueva industria cinematográfica, el musical fue definitivo en los primeros años del cine sonoro: los filmes de tangos en Argentina, la chanchada brasileña, la comedia ranchera en nuestro país, los musicales indios o egipcios son sólo algunos ejemplos.

A tal dimensión creció el furor del musical que Hollywood intentó conquistar al público no angloparlante y creyó en la fórmula de la importación del espectáculo local y a espera de una mayor rentabilidad de sus productos.

² Elena, Alberto, *Los cine periféricos, España*, Paidós Studio, 1996, pp. 30 y 31.

³ *Idem.*

Pero, no fue sino hasta finales de los cuarenta y la década de los cincuenta cuando las realidades locales, el colorido del paisaje nacional, un propio género y estética personal, irrumpieron en los festivales del cine del primer mundo, ya fuese en Cannes, Venecia o Berlín. De tal manera que el género popular trascendió a través de la fronteras.

Toma 2. Imagen y palabra: la consolidación de un arte

El cine sonoro estadounidense y el crack bursátil del 28

Hacia la segunda mitad de años veinte el cine había abandonado su espíritu de feria para consolidar sus aspiraciones artísticas. Con *El acorazado Potemkin* (1925) de Eisenstein, *Avaricia* (1925) de von Stroheim, *Napoleón* (1927) de Gance y *La pasión de Juana de Arco* (1928) de Dreyer, el cine produjo algunas de las primeras grandes obras que elevarían su estatus a un séptimo arte.

No obstante, el cine no aplazó más su encuentro con la palabra, la transición del filme silente al filme sonoro. Para 1927, con el melodrama norteamericano *El cantante de jazz* Alan Crosland ya era todo un hito en el mundo. El éxito del filme revitalizó aquella idea que acechaba la mente de grandes genios como Edison, quien intentó en 1885 integrar al cine imagen y sonido.

El advenimiento del cine sonoro fue visto desde otra perspectiva como un golpe bajo de un país a punto de la crisis financiera. En 1928, Estados Unidos entra en una fuerte recesión económica, Hollywood se percibe como una posible solución mediante cuantiosas recaudaciones en taquilla.

Otra salida apunta a la consolidación de la industria cinematográfica estadounidense y la patente de uno de los primeros sistemas de sonido, el *Vitaphone*. En plena crisis financiera Hollywood se hace más dependiente de la banca al precisar cuantiosos créditos para la adquisición de equipos de registro y reproducción para la modernización de las salas de exhibición.

Es bien sabido que las proyecciones de los filmes mudos eran acompañados por música, y a menudo, por efectos sonoros, pero, la revolución del sonido fue proceso por etapa, cuyo debut -en el que algunos filmes mudos fueron arbitraria y malamente sonorizados- fue sombrío.

A pesar de la incredulidad de algunos, del miedo de los interpretes a perder el favor del público al oír sus voces y del disgusto ocasionado durante los rodajes a causa de las ruidosas cámaras y de los micrófonos instalados, el

perfeccionamiento del nuevo aditamento avanzó y los problemas fueron superados.

El personal técnico aprendió a rodar en silencio, las cámaras fueron encerradas en cabinas que aislaban su ruido, las carreras de ciertos actores siguieron y otras culminaron. En los años treinta Hollywood inicia su fortalecimiento y el estigma del monstruo que acapara con su voluminosa producción la cuota de exhibición en el mundo.

En la primera mitad de los años treinta la banca sugiere a Hollywood que utilice la evasión como antídoto para la gran depresión. Se producen filmes optimistas y de aliento épico, *Sin novedad en el frente* (1930) de Lewis Milstone. El sonido favorece la creación de géneros filmicos norteamericanos y el afinamiento de los ya existentes.

Basados en temas taquilleros y técnicas o fórmulas estructurales eficaces, los filmes de géneros resultaron fuentes inagotables y una evasión fácil de los problemas cotidianos, y ayudaron al control de los mercados internacionales.

De forma masiva Hollywood produjo filmes con preocupaciones sociales, que primero en plan sensacionalista y luego en clave moralizadora o expositiva dirigieron cineastas como Howard Hawks, Wellman, King Vidor, William Wyler, Frank Borzage o Mervyn LeRoy. Tal es el caso del filme emblemático *Caracortada* (1932) de Howard Hawks

También gozaron de gran aceptación filmes de horror, como *Drácula* (1931) y *Fenómenos* (1932) de Tod Browning; y del género fantástico, éste último marcó la evolución de Hollywood y fincó en *King Kong* (1933) del binomio Cooper-Schoedsack, el ejemplo clásico del gran espectáculo de masas de masas que caracteriza a la industria norteamericana.

Y comedias románticas y de heroínas femeninas, bajo la mira de la censura del Código Hays, aprobado en marzo de 1930. *Una mujer para dos* (1933) de Ernst Lubitsch, es sólo un ejemplo de una serie de filmes que consolidó a actrices como Carole Lombard, Irene Dunne, Jean Arthur, Katharine Hepburn, Constance Bennett, Miriam Hopkins y Rosalind Russell.

Dos géneros fundamentales como el cine cómico y el musical evolucionan. En *Sopa de pato* (1933) de Leo McCarey, cómicos como los Marx (entre los que destaca Groucho) incorporan en sus rutinas el elemento sonoro. *Sombrero de copa* (1935) de Mark Sandrich no sólo presenta los elementos esenciales (sus

bondades y debilidades) del musical sonoro, sino también a su pareja más representativa, Fred Astaire y Ginger Rogers.

El despertar de Europa

En la conferencia de París en 1930, se decidió que la paternidad del cine sonoro fuera compartida por europeos y estadounidense. Tal suceso advirtió la participación del cine europeo en el cine sonoro y una respuesta a la saturación de filmes norteamericanos por todo el continente.

El cine alemán tomó la delantera con *El ángel azul* (1930) de Josef von Sternberg y que llevó a la fama a Marlene Dietrich. Sin embargo, a partir de 1931 otras cinematografías se incorporaron a la cita con la palabra como Italia, donde un año más tarde se inaugura el primer festival de cine del mundo de Venecia.

El cine francés entra en su etapa de oro con figuras de la talla de Jean Renoir, Jean Vigo y Marcel Carné. En Inglaterra, Alexander Korda afianza la industria británica con superproducciones de atractivo internacional y Alfred Hitchcock obtiene sus primeros éxitos. El despertar de los gigantes europeos incita a otras industrias pequeñas del continente como Suiza y Polonia que se aventuran en la revolución.

Destacan los filmes *Cero en Conducta* (1933) de Vigo, *Éxtasis* (1933), primer filme checo premiado en Venecia, de Gustav Machaty, *Sabotaje* (1936) de Hitchcock y *La gran ilusión* (1937) de Renoir.

Tras el sueño europeo y norteamericano, en esta primera mitad de la década de los treinta los cines nacionales de diferentes continentes estrenan sus primeros filmes sonoros gracias a sistemas patentados localmente, como en el caso de México y Nueva Zelanda. China, Egipto, Turquía, Australia y Japón son otros países que ceden al encanto del cine sonoro.

La víspera de la guerra

Al final de la década el cine norteamericano consolida varios géneros: el western, cultivado por hábiles genios como John Ford en *La diligencia* (1939); las fábulas morales del *american way of life*, al estilo Frank Capra, *Caballero sin espada* (1939); y los melodramas, *Lo que el viento se llevó* (1939) de Víctor Fleming.

En 1939 inicia la Segunda Guerra Mundial en Europa. El conflicto bélico debilita las industria filmicas europeas y fortalece el control norteamericano en el mundo. Para estos años Alemania produce cintas de exaltación nazi; los cineastas italianos realizan filmes de producción ornamental, "el cine de los teléfonos blancos" y otros evaden la política fascista mediante las reglas formales del caligrafismo.

En España la guerra civil diezma a su industria filmica y la Unión Soviética realiza ocasionalmente algún gran filme. Dos meses antes de que Francia declare la guerra a Alemania, Jean Renoir estrena *Las reglas del juego* (1939), uno de los mejores filmes franceses de la primera mitad del siglo XX.

Más esa será la última gran epopeya del cine francés, pues en los años cuarenta y hasta el final de la guerra Alemania establece un dominio en el país galo. La ocupación nazi ata por cuatro años la libre visión de muchos cineastas franceses que terminan por emigrar, tal es el caso de René Clair o Renoir.

Alemania apoyó la continuidad del cine francés bajo censuras y prohibiciones que ejerció el Ministerio de la Propaganda alemana, las películas en inglés y algunas nacionales se consideraron peligrosas y al mismo tiempo fueron prohibidas.

El gobierno nazi apoyó la producción de filmes locales que exaltarán los valores que promulgaba Goebbels, ideólogo del nazismo, filmes que formaron parte del cine de ocupación. En Francia el cine de ocupación alcanzó la cifra de 220 cintas y cuya obra maestra es quizá *Los hijos del paraíso* (1945) de Carné.

En la primera mitad de los años cuarenta predomina el cine de masas de Hollywood, géneros como el gangsteril, el musical, el melodrama, el cine de terror, el cine fantástico y el western. Entre la euforia de esta serie de cintas aparecen una de las más grandes obras del cine norteamericano *El ciudadano Kane* (1941) de Orson Welles; y con *El halcón maltés* (1941) de John Houston, un género nuevo, el cine policiaco o cine negro.

Además florecen películas bélicas con espíritu, actitud o postura propagandística acerca de la guerra, como la inglesa *Hidalgos de los mares* (1942) del binomio Coward-Lean y las norteamericanas *Casablanca* (1942) de Curtiz y *Entre la rubia y la morena* (1943) de Berkeley.

Hacia la segunda mitad de los años cuarenta varias cinematografías regresarían con un cine vital, de nuevas ideas, basado en el ánimo de la posguerra y con el

propósito de retratar el realismo de escenarios y personajes que hasta entonces habían sido ignorados y que años atrás formaron parte de algunos cines populares.

RAÍCES, MARGINALIDAD Y ODIOS: UNA VUELTA AL MUNDO

El cine popular y los personajes populares, aparecieron en el cine mundial desde hace mucho tiempo. Aunque para encontrar un cine popular nacional de hondas raíces, tuvieron que pasar cerca de treinta años a partir del inicio de nuestra historia cinematográfica.

Podemos identificar una gama inmensa de personajes en las diferentes etapas del cine nacional. Por ejemplo, en el cine de provincia o ranchero hallamos a los charros y sus mujeres abnegadas; en la ciudad a las rumberas, al carpintero, e incluso a personajes contradictorios como los *pachucos*.

Pero, sería útil dar un breve recorrido por los antecedentes y los sucesos contemporáneos de esta oveja negra del fenómeno cinematográfico.

Toma 1. Neorrealismo italiano: un antes y después

El arte de la Italia libre

Segunda mitad de los años cuarenta. En 1945, Europa pacta en Varsovia el fin de la guerra. En las naciones europeas se gesta una dolorosa revolución social, ya nada sería igual después del holocausto y el cine es un fiel testigo. Tras la tempestad viene la calma.

La guerra había acabado con los hombres y sus ciudades, con la engañosa armonía de un siglo que de nuevo arrastraba el fantasma de otro conflicto bélico. Durante la segunda guerra pocas naciones habían mantenido la producción fílmica.

Mientras cinematografías de gran importancia como Alemania vanagloriaban las epopeyas del Nazismo, los filmes franceses sobrevivían tras el intimismo y la censura del cine de ocupación. En Italia, sucedía algo similar a Alemania, en plena guerra se producía un cine simpatizante con las ideas fascistas de Mussolini, que enaltecía a la oligarquía reinante y evadía la realidad del pueblo italiano mediante la censura.

Desde aquellos años en que el Fascismo mantenía el control del Italia, cineastas como Luchino Visconti enfrentaron la reprensión creativa e intentaron mostrar aquellas imágenes de la realidad que tanto les preocupaban. La historia de un avezado Visconti comienza a principios de la década de los cuarenta, cuando fungía como asistente de Jean Renoir en Francia.

Su interés en el cine realista francés lo llevó de vuelta a Italia para dar vida a un cine que denominó como antropomórfico: un cine que tratase de hombres vivos y no de monigotes, como lo hacía el cine oficial del *Duce*. Motivos que puso en tela de juicio con su primer filme *Ossessione* (1942), adaptación de la novela negra de James Cain *El cartero llamó dos veces*.

La novedad, en *Ossessione* Visconti logró plasmar muchos de los elementos que le interesaba presentar como aquellos ambientes que restaban importancia a los acontecimientos. Un populismo que le permitía mostrar a gentes vulgares y escenarios naturales relegados por el retórico cine fascista: la estación de gasolina junto a la carretera, las calles de Ferrara, un vagón de tren de tercera clase y la habitación de una prostituta.

La primera batalla Visconti-Oficialismo concluye con la prohibición de la “obra maldita”, lo cual no evitó que la película fuese admirada en numerosas proyecciones clandestinas. *Ossessione* de Visconti será uno de los cimientos de la nueva conciencia del cineasta italiano y el primer gran antecedente del Neorrealismo.

A diferencia de Francia, en donde el renacimiento de su cinematografía es sólo cuestión de una línea creativa, el regreso de Italia al plano fílmico lleva consigo un proceso de reconstrucción social.

1945, el año del Neorrealismo

En 1945 Italia recupera aquella libertad que había secuestrado el Fascismo. En la segunda mitad de los cuarenta la industria cinematográfica italiana enfrenta la penuria de los recursos, que sin embargo, no debilitan su potencia expresiva y la vitalidad de un cine revolucionario que emerge de sus propias ruinas.

Roma, città aperta (1945) de Roberto Rossellini es el ejemplo un arte valioso al cual no le importan las improvisaciones, la escasez de los medios y la ausencia de actores consagrados. El filme narra los últimos días de la ocupación alemana en Italia. Con actores naturales o apenas conocidos (entre ellos varios soldados americanos) Rossellini consiguió que la ficción de relato parezca un documental

o un reportaje directo, una página de la historia reciente de Italia.

A través de sus siguientes dos filmes *Paisà* (1946) y *Germania anno zero* (1948), Rossellini puntualizó aquellas inquietudes que rondaba *Ossessione* de Visconti: la incontenible hambre de realidad, un deseo insatisfecho durante años por mostrar el verdadero rostro de los seres y de las cosas.

La definición de la corriente neorrealista parte de dos vertientes, un orden temático (tema) y un plano estilístico (imagen). Orden temático: el hombre es considerado como ser social, y un análisis de sus relaciones con la colectividad en que está inserto.

Plano estilístico: dramas apoyados en el verismo documental; actores y escenarios naturales, ausencia de maquillaje y diálogos sencillos; sobriedad técnica, iluminación naturalista, abandono de estudios, decorados y toda clase artificios en aras de la máxima veracidad. En concreto, la realidad misma, sin adornos ni disimulos.

Los tres gigantes del Neorrealismo

Si bien es cierto la realidad es el motor principal de la nueva escuela fílmica italiana, en ella convergerán una diversidad de tendencias. Por ejemplo, los idealistas que ven en el cine un testimonio de la realidad, a esta línea creativa se asocian los nombres de gente como Rossellini, Vittorio de Sica y su guionista Cesare Zavattini, y la presencia de la *Revista del Cinema Italiano*, cuya mayor figura es Luigi Chiarni.

Y los marxistas, los cuales postulan el realismo crítico que supera el testimonio simple para extraer conclusiones histórico-políticas mediante sus películas, aquí hallamos a Visconti, Giuseppe de Santis, Carlo Lizzani y la revista *Cinema Nuovo* de Guido Aristarco.

Junto a Rossellini, Visconti y Vittorio de Sica aportarán las ideas más sólidas del movimiento. *La terra trema* (1947-48), una de las mejores obras neorrealistas de Visconti, cuenta la historia de un pescador que intenta la emancipación social, trabajando por su cuenta, pero éste fracasa y en la aventura pierde su casa y su barca.

En la película, el realizador trabaja con actores naturales, pescadores auténticos, y sin un solo decorado de estudio; reconstruye un drama social con veracidad documentalista, que en contraste a Rossellini aporta una serie de imágenes con

una original belleza plástica.

A diferencia de los otros dos genios neorrealistas, el cine de Vittorio De Sica y de su guionista Cesare Zavattini se orientará hacia los sentimientos y la ternura, y no a la indignación del espectador (Rossellini), ni a su intelecto (Visconti), sino a su compasión.

Bajo esta idea, en 1946 De Sica inició su trilogía de la pobreza en la Italia de la posguerra que, recoge la soledad y el desamparo de los niños romanos en *Sciusà* (1946), el drama de la condición del obrero italiano en *Ladri de biciclette* (1948) y la historia del abandono en la vejez de un funcionario jubilado que malvive con la pensión estatal de *Humberto D* (1951).

Con *Humberto D* culminaron las teorías de Zavattini sobre la cotidianeidad: “los cuarenta minutos de la vida de un hombre durante los cuales no sucede nada”. Tales frases se traducen en la farsa poética sobre los habitantes de un barrio pobre de Milán, *Miracolo a Milano* (1950).

Otros realizadores italianos como Luigi Zampa, Carlo Lizzani, Alberto Lattuada y Giuseppe De Santis, seguirán los pasos de estos tres genios, aunque con diferentes visiones y matices, más con un fin común: dar un testimonio veraz y sin adornos de la realidad de italiana de estos años, la Italia del desempleo, del mercado negro y la prostitución.

Ya en los años cincuenta, el nuevo cine italiano será visto como una amenaza, no sólo por las “buenas conciencias” del partido de la Democracia Cristiana que asume las riendas del país en 1948 y mira al cine neorrealista como una imagen nociva de Italia hacia el exterior; sino también por la presión económica del gigante norteamericano y su Hollywood receloso del vertiginoso ascenso de los filmes italianos.

En los años cincuenta y los años sesenta el cine italiano inicia la transición de nuevos caminos estéticos. Aparecerán nuevos realizadores como Michelangelo Antonioni -*Cronaca di un amore* (1950)- y Federico Fellini -*Lo Sceicco Bianco* (1952)- que, a través de la estética posneorrealista comienzan su largo andar por el séptimo arte.

Filmes posneorrealistas como *Las noches de Cabiria* (1956) de Federico Fellini, *El ferroviario* (1956) de Pietro Germi y *Pobres pero bellas* (1956) de Dino Risí son muestra de este tipo de cine con visiones diversas, y de estrellas tan peculiares como Gina Lollobrigida primer símbolo sexual de la comedia popular

italiana.

Imágenes cercanas al Neorrealismo

Las epopeyas del cine italiano no sólo tendrán eco en Europa, sino también en realizadores de todo el mundo como Satyajit Ray y su obra *Pather Panchaly* (1955) y la estética del cine popular hindú. Su influencia también llegará a América, los grandes estudios adoptarán muchas de las técnicas veristas del Neorrealismo, pero con finalidades distintas.

En México, la estética de De Sica-Zavattini guardará un parentesco cercano a la esencia popular urbana del cine mexicano, aquella de *Campeón sin corona*, *Nosotros los pobres* o *Confidencias de un ruletero*; en Argentina cobrará un peso en los postulados de los cineastas de la Escuela Documental de Santa Fé, tal es el caso de Fernando Bírri.

En Europa los filmes italianos apoyaron el surgimiento de movimientos cinematográficos agresivos como el *Free Cinema Británico*, una corriente fílmica que se mostró preocupada por el descontento social del momento, por la desesperanza juvenil, el desempleo y la marginalidad; y que aportó verdaderos genios del cine social como Lindsay Anderson y Karel Reisz. Como lo hiciera años atrás el cine italiano, el nuevo cine inglés introdujo al ciudadano promedio.

La clase proletaria fue retratada en los filmes *The Upstair* (1958) de Don Chaffey, *Almas en subasta* (1959) de Jack Clayton -parteaguas del movimiento británico-, *Todo comienza en sábado* (1960) de Karel Reisz, *Algo que parezca amor* (1962) de John Schlesinger, *El llanto del ídolo* (1963) de Lindsay Anderson, *A Taste of Honey* (1965) de Tony Richardson, y la excelente *IF* (1968) de Lindsay Anderson.

Sin lugar a dudas, la aparición del Neorrealismo constituyó la gran revolución estética del cine mundial en la segunda mitad del siglo XX.

Toma 2. Latinoamérica y la miseria

Testimonios de la pobreza y de la desigualdad, espejo de la miseria de una América distante del progreso del norte. Conciencia revolucionaria de una sociedad marginada la cual exige que le escuchen. En Brasil, Argentina y Cuba se gestarán dos movimientos distintos, pero con un fin similar, dar una voz a quien no la tiene.

El Cinema Nôvo brasileño o el hombre de carne y hueso

A finales de los cincuenta el filme *Cagançeiro* (1953) de Lima Barreto obtuvo la palma de oro en Cannes, como consecuencia mostró un cine lleno de ideas y de realidades. El *Cinema Nôvo* basó sus postulados en las grandes masas, es decir, filmes brasileños populares y políticos que reflejaran sus problemas sociales y económicos. En este rumbo apareció la figura Glauber Rocha.

El director brasileño aportó la estética de la cultura del hambre, del ciudadano brasileño de duro caparazón y de la estética de violencia. Pronto surgieron obras como *Río cuarenta grados* (1954) y *Vidas secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos y *Los fusiles de guerra* (1963) y *Dios y el diablo en la tierra del sol* (1963) del mismo Rocha. De nuevo el cine situaba su mirada en la pobreza y sus personajes.

Mediante esas premisas vieron la luz *Garrincha, alegría del pueblo* (1963) de Andrade, *La chica de Ipanema* (1963) de Hirszman, *Ganga zumba* (1964) de Luiz Sergio Person, *El niño del ingenio* (1965) de Walter Lima hijo, *Los herederos* (1969) de Person, *San Bernardo* (1971) de Hirszman, *Iracema* (1974), y *La tienda de los milagros* (1977) de Pereira dos Santos.

Otra vertiente del fenómeno brasileño halló cabida en el cine *underground*, denominado *Udigrudi* en Brasil, como movimiento alterno marginal y agresivo, cercano al filme arrancado de las páginas de la nota roja, donde fueron definitivas *El bandido de la luz roja* (1969) de Rogério Sganzeria y *Mató a la familia y fue al cine* (1969) de Julio Bressane.

La Escuela de Santa Fé y el Cine Imperfecto cubano: la revolución social

En Latinoamérica se gestaron una serie de filmes de esencia popular, que, sin embargo, estaban en contra de entorpecer al espectador y su vez intentaron crearle una conciencia. El cine argentino de conciencia social y la teoría del cine imperfecto cubano son los ejemplos más palpables.

Fernando Birri es uno de los ejemplos más notables de esta estética, basada en la cultura del hambre y la marginación social. A finales de los cincuenta y bajo la teoría neorrealista de Rossellini, el cine argentino moldeó la conciencia revolucionaria del nuevo cine latinoamericano en los fundamentos de la Escuela Documental de Santa Fé y dio origen al duro testimonio de *Tire dié* (1958-1960).

En respuesta a un cine realizado entre 1943 y 1955, sello de la oligarquía reinante y distante del espíritu de los clásicos populares, en *Tire dié* se mostraron los estragos sociales en Argentina por un golpe militar y la crisis de 1957:

Con *Tire dié* se hizo una encuesta que revelaba el subdesarrollo y la marginalidad. La película rendía cuenta de la realidad de Santa Fé, atestiguando esta subrealidad, “negándola, renegándola, denunciándola, demostrándola”. Pero a la vez, afirmaba los actores positivos de esta sociedad: “su reserva de fuerzas, sus trabajos, sus alegrías, sus sueños”, como lo anotó el mismo Birri.⁴

Éste es el punto de partida de un cine argentino que a finales de los años sesenta vislumbró una cultura cinematográfica diferente para las grandes masas: el Tercer Cine argentino, encabezado por Fernando Solanas y el español Octavio Getino.

El Tercer Cine proponía crear una alternativa, un cine con raíces propias y conciencia social; en una clasificación se consideró al cine Hollywoodense, de mayor presencia en el mundo, como el tirano que miraba al espectador como un simple consumidor y al cine como un simple objeto de consumo, o sea el primer cine.

Al segundo cine como imitación del cine norteamericano y el tercer cine como la alternativa o respuesta a la liberación de los pueblos sometidos al tercer mundo, un cine de militancia y preocupado por los problemas sociales. *La hora de los hornos* (1968) es el resultado del trabajo de Solanas y Getino, épica sobre el neocolonialismo latinoamericano.

El filme argentino coincidió con uno de los momentos más importante del cine latinoamericano, la aparición de los filmes cubanos en la segunda mitad de la década de los sesenta y de realizadores como Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea.

La presencia de Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea, quienes estudiaron en Roma, determinó en buena medida la orientación inicial dentro de los lineamientos del Neorrealismo, pero sin rechazar a los clásicos. García Espinosa, en su ensayo *Por un cine imperfecto*, abogaba por un cine liberador, poético, divertido y conscientemente interesado, al que llamó “imperfecto”, ya que sus objetivos serían distintos de los del cine hegemónico.

En este clima de actividad creativa y debate ideológico surgieron obras de gran valor, tanto documentales como filmes de ficción, *Memorias del subdesarrollo*

⁴ Soberón Torchia, Edgar, *Un siglo de cine*, México, UNAM, 1996, p. 282.

(1968) de Tomás Gutiérrez Alea, es un filme fundamental en la teoría del Cine Imperfecto cubano.

Las ideas revolucionarias del cine argentino y el cine cubano no sólo influyeron de manera notable en los filmes latinoamericanos de ficción de ahí el documental, sino también en un género básico, el documental, un grito de protesta ante las injusticias sociales, lo mismo en el Salvador, Puerto Rico, Venezuela, Nicaragua, Perú, Bolivia y por supuesto en México.

Sin lugar a duda, estos sucesos fueron decisivos para gente como Jorge Sanjinés y el grupo Ukamau que establecieron una fuerte relación entre el pueblo, el documental y la ficción, a través del cine indígena en *Revolución* (1963), *Yawar Mallku* (1969) y *El coraje del pueblo* (1970).

En un cine chileno renovado, el cual mostró obras de gran fuerza con Miguel Littin, *El chacal de Nahueltoro* (1976) y *La tierra prometida* (1973); y en el cine militante mexicano donde Paul Leduc realizaría *Etnocidio, notas sobre el Mezquital* (1976). Por desgracia, muchos documentales argentinos y voces de protesta tuvieron que esperar tiempos de calma y la caída del gobierno militar, para que en el año 1984 pudieran ser vistos por el público.

Tras muchos años de intensa lucha, el cine latinoamericano trata de competir, pero los modos de producción y la manipulación de la exhibición por el gigante norteamericano se lo impide. A pesar de las Leyes de protección en Brasil y Argentina, los costos de producción son motivos más que suficientes para no tener presencia en el panorama mundial.

Toma 3. Vendedores de pobreza

En el cine contemporáneo (no necesariamente popular) pueden encontrarse algunos personajes interesantes. En los años sesenta Ettore Scola recorrió los difíciles caminos de las zonas miserables de Italia, el resultado, *Sucios, feos y malos* (1976).

El cine cubano no está exento tal situación, *Se permuta* (1984) de Juan Carlos Tabío, relata la aventura de unos colonos cubanos que buscan exhaustivamente un lugar donde vivir, ante la creciente demanda de vivienda. A través de *La chica de la fábrica de fósforos* (1989), Aki Kaurismaki narra la historia de una chica por sobrevivir en su condición de pobreza.

Barrio (1998) de Fernando León, es la crónica del pesimismo de unos jóvenes de la periferia en plenas vacaciones, pero sin plata alguna; el segmento mísero de la España que ante las vacaciones tiene que guardarse la presión y el estrés.

Por otra parte, *Marius y Jeanette* (1997) de Robert Guédiguian y *Rosetta* (1999) de Jean-Pierre Dardenne y Luc Dardenne, ganadora de la palma de *Cannes* en el 2000, muestran los rostros más palpables del desempleo y desequilibrio social. En el cine colombiano *La vendedora de rosas* (1998) de Gaviria y la coproducción, *La virgen de los sicarios* (2001) de Barbet Schroeder son los rostros duros de los niños pobres latinoamericanos en una sociedad desigual.

Son algunas muestras de un nivel de marginalidad y pobreza, a las que se unen fantasmas como las guerras internas o el desempleo, esta última una situación aguda dentro de la sociedad mundial. Sin embargo, aunque la forma y el comportamiento de las clases pobres hayan cambiado, problemas como la pobreza y el desempleo, son un cuento sin fin. Ni el optimismo o la magia pueden evadir una dura realidad.

Pero, estos personajes por ser populares, o sea gente común y corriente, no dejan de ser fascinantes y entrañables.

¿DEL PUEBLO?, ¿PARA EL PUEBLO?

Toma 1. Raíces y parentescos

Definir a los personajes populares más atractivos en los últimos tres lustros es casi un dilema y mucho más difícil y contradictorio es hallarlos en el cine de autor. Durante los últimos treinta años el cine nacional ha visto desfilar obras con gran valor, pero también algunos deplorables, no sólo en el cine privado, sino también en instancias cinematográficas y cineastas intelectuales.

Para hablar de personajes populares no podemos desprendernos de la herencia del cómico de carpa. Aunque Mario Moreno *Cantinflas*, se desprendiera del ingenio y la particular gracia que le proporcionó el famoso personaje del Chupamirto (del cual hablaré más adelante), cintas como *Ahí está el detalle* dejan constancia de la comicidad más pura. Sin embargo, el fenómeno *Tin Tan*, es caso aparte.

Su identificación con el barrio, con la gente, es el punto de partida de una gama de situaciones puras del cine popular. Una breve revisión al *Rey del barrio* son muestra de la picardía y el ingenio de los personajes cotidianos; desde el vecino

bonachón y el revoltoso, al joven que abandona a su familia para irse al “otro lado” y regresa como un pachuco hecho y derecho.

La comicidad fenómeno de Germán Valdés *Tin Tan* no tiene límites, el cómico dejó un gran vacío en el cine popular, el cual no pudieron llenar ni la *India María*, los cómicos de los ochenta o los actores de películas de acción de la misma década, que por su absurdo diseño de producción, hacen que estos filmes parezca una serie de humor involuntario.

En este universo de la selva de asfalto y recorrido de personajes es necesario mencionar al famoso Fernando Soto *Mantequilla*, compañero fiel de David Silva en *Campeón sin corona* y su curiosa participación en *La ilusión viaja en tranvía*; a Óscar Pulido acompañando al mismo Silva en *Espaldas mojadas*; a Arturo Soto La Marina *Chicote*, junto a Jorge Negrete en la comedia ranchera; y a Adalberto Martínez *Resortes* en *Confidencias de un ruletero*.

De alguna manera, la visión de Alejandro Galindo anticipó el rostro de la cultura popular: el box como deporte de pobres y consumido por los ricos, los taxistas como los expedicionarios de la ciudad, los obreros una clase que se da de tumbos con la vida, los inmigrantes prisioneros del hambre y del *American dream*.

Con opiniones y alcances diferentes a los del cine de Galindo tendríamos que mencionar dos polos totalmente opuestos el melodrama de *Nosotros los pobres* de Ismael Rodríguez y la marginalidad de *Los olvidados* de Luis Buñuel⁵; por una parte el optimismo y por la otra un hecho real, entre el barrio bravo de Tepito y los cinturones de miseria donde reina el hampa, la ley del más fuerte.

Otros personajes son importantes y dignos de mencionar, como Fernando Méndez, realizador; y Rodolfo Galindo, *Santo*, el enmascarado de plata, actor y luchador profesional; piezas fundamentales en el famoso cine de géneros. Mediante su realización casi artesanal, Fernando Méndez ganó prestigio por su versión de Drácula: como resultado surgió *El Vampiro*, quizá la mejor obra del cine de géneros.

Junto a la vasta filmografía del Santo, el cine de Méndez, ha sobrevivido a los tiempos y sus generaciones de espectadores. *Santo*, nuestro superhéroe mexicano, y el actor Germán Robles, el famoso vampiro, dieron una frescura y originalidad al cine del cine de ciencia ficción y de terror.

⁵ El tema de la pobreza no era del todo nuevo para Luis Buñuel, en los años veinte realizó el documental surrealista, *Las Hurdes, tierra sin pan* (1932), acerca de la miseria en España.

El cine de luchadores sería el más redituable durante más de tres décadas, y la participación del *Santo* abarca la mayor parte del género. Después de Fernando Méndez no hay nadie con tanta imaginación para realizar filmes de costosa factura y con tan pocos recursos.

Una serie de películas dignas de mencionar por revisiones de personajes populares son la obra de Juan Ibáñez, *Los caifanes*; a su lado la parodia del cine de barrio en *El águila descalza* de Alfonso Arau y quizá una de las mejores y más bastas miradas al fenómeno revolucionario, *La soldadera*, de José Bolaños.

Filmes que sin ser netamente populares, redefinieron los personajes y ambientes del cine popular, condenado por el melodrama, el abuso de la ya estéril comedia ranchera y la comedia sosa, que en ese entonces reinaron la industria y obligaron al cine de autor a independizarse de la gran industria. Nostalgia de los grandes momentos el *Indio* Fernández, Alejandro Galindo, Ismael Rodríguez o Roberto Gavaldón.

Otro realizador que modificaría el rumbo del cine popular sería Luis Alcoriza. En la filmografía del director español son distintivas las cintas, *Tlayucan* y *Tiburoneros*, filmes que visualizaron otra cara de la provincia mexicana y que le aportaron elementos novedosos como el erotismo; y *Mecánica nacional*, punto de partida del cine urbano de los años setenta.

Toma 2. Transiciones: el cine popular de los últimos treinta años

Con estos antecedentes, los personajes populares de los últimos tiempos, tienen un perfil diferente, son más agresivos, pues la sociedad, para bien o para mal, cambió. El México de *Caridad* y *Los albañiles* de Jorge Fons, no es el mismo de *Aventurera* de Alberto Gout o el de los pobres de Ismael Rodríguez, sino un país todavía más violento y desigual. El panorama urbano del cine social de Gustavo Alatriste (del cual hablaré en capítulos posteriores) no es nada parecido al de Alejandro Galindo.

En los personajes populares *Las poquianchis* y *El apando* del “cine intelectual”, realizado por Felipe Calzals, se nota un aire más violento que el plasmado en *Los olvidados* de Buñuel. Un resentimiento social aflora entre cada secuencia, son los límites de una pobreza ignorada, en un momento donde el populismo gubernamental hacía estragos en la sociedad.

Ni el cine de José Estrada de *Cayo de la gloria el diablo* o *El profeta Mimi*, realizado en aquellos años -popular con referencias al del Ismael Rodríguez de

los cuarenta- redefine la estética del cine popular sin herir susceptibilidades. A lo largo de la década de los setenta el cine tomó un nuevo aire, pero la estafeta del cine cómico no encontró un nuevo representante.

Lejos están las comedias flojas y absurdas de los años setenta de María Elena Velasco, más cuando sus filmes alcanzaron cierta madurez, fue un signo inequívoco de su conclusión. Los cómicos del cine de ficheras marcaron un nuevo rumbo, uno de poco ingenio y el otro mediante una línea de vulgaridad, muy alejado del humor de las carpas y la crítica social.

Durante la década siguiente el cine de la industria privada marcó el rumbo del cine popular. Entre el cine de acción, los desfiles de narcotraficantes, la violencia de una sociedad trastornada, el aburrido cine de estrellas de televisión, el cine alburero sin variante alguna; el cine nacional aceptó su virtual crisis y falta de respeto por su público.

Para los años noventa el cine realizado por la industria privada desapareció en las salas de la capital. Aunque el cine de acción todavía se exhibe en los estados fronterizos, las comedias clásicas de los años ochenta alcanzaron una madurez tardía con mejores historias y a través del video.

De manera impresionante la década de los ochenta, quizá de los años más oscuros en la cinematografía nacional, arrojó los saldos más positivos en cuanto a expresión popular en los últimos treinta años, junto a los personajes de la *Época de oro*, complementaron una expresión, que no ha podido desarrollarse ampliamente.

Un aire nacionalista (aclaro, no folklórico) se mostró en *Los confines* de Mitl Valdéz, gracias al sustento de los textos de Juan Rulfo y la buena adaptación que se acercó a la imaginación del escritor jalisciense. Por otro lado, Óscar Blancarte regresó a la provincia para contar historias de Sinaloa, su estado natal o de la pluma del dramaturgo local Óscar Liera, en plena nostalgia de la *Época de oro* con nuevas formas narrativas, un claro ejemplo está en *El jinete de la divina providencia*.

Para la década de los noventa el cine cambió su manera de ser, se inmiscuyó más en los problemas sociales, ya sea por los conflictos de pareja, o por la situaciones que aquejan al México contemporáneo, desde la corrupción hasta el consumo de droga o el dramático aumento de gente infectada con VIH en el país, aunque con un humor clásico en el mexicano.

Aunque tales situaciones atañen a la sociedad en general, el punto de enfoque es distinto, se hizo y se elabora en este momento un cine de clase media, pero con la misión de conquistar también a un público popular; que al no encontrar un reflejo, trata de identificarse con aquel espejo.

Es cierto, el público no es el mismo que hace cuarenta años, pero el cine nacional, ya sea el elaborado por IMCINE o alguna otra instancia de carácter privado, nos dejaron ver la magia de *Como agua para chocolate*, muy popular entre las grandes masas.

Una mujer muy cercana a las mujeres comunes y corrientes en *Danzón*; el chavo banda (tal vez menos grueso que *Diamante*) identificado con los jóvenes de la periferia en *Lolo*, quizá sea éste uno de los últimos modelos serios del cine popular, un fuerte portazo de las realidades ignoradas.

Es importante mencionar algunos de los trabajos realizados por Arturo Ripstein durante los últimos quince años. Ya iniciado su recorrido por el mundo de los sobrevivientes y por su perspectiva de la *cultura del poliéster* (la cual será abordada en la segunda parte del episodio cuatro), Ripstien volvió a utilizar personajes populares.

En *Principio y fin*, *Así es la vida* y *La perdición de los hombres*, el director orientó el rumbo de sus personajes hacia situaciones extremas, caminos que halló en las figuras movidas por la miseria. Aún con el desfile de estos personajes, su enfoque miserable, erróneo y complaciente, no guarda resquicio alguno del espíritu del cine popular, pues este público es el que menos le interesa que aprecie y conozca sus películas.

En pleno ocaso de la década de los noventa, otras no menos notables apariciones de personajes populares se dieron en *Perfume de violetas*, la contra cara de las chicas frescas de *La Primera noche* y *La segunda noche*, una mirada a la marginalidad y la dura realidad de la familia mexicana, tan alabada en la *Época de oro*.

Con *Amores perros*, las miradas del director Alejandro González Iñárritu se asoman a una dura arista de la sociedad mexicana, los matrimonios juveniles, proliferante de las clases desposeídas.

Incluso llegó una cinta urbana sobre niños de la calle, muy similar a *La vendedora de rosas*, *De la calle*, que a pesar de sus fallas y la notoriedad teatral no sobrepasada, fue una grata sorpresa. Por si fuera poco, emergieron unos

secuestradores muy simpáticos en *Un mundo raro*, gracias a la satírica forma en que el director Armando Casas, planteó la violencia citadina y una ácida parodia de la televisión mexicana.

Por último Juan Antonio de la Riva completó sus recorridos por su estado natal, Durango. De la Riva elaboró, a partir de un singular caso de nota roja, su mejor película con matices populares, *El gavilán de la Sierra*. Si bien tal filme no tuvo un gran tino en la capital de la república, fue un éxito en provincia.

Toma 3. Entre la ficción y la miseria de carne y hueso

Nuestro cine y en general la vida misma del país se ha modificado, podríamos encontrar sendos ejemplos de transmutaciones y analogías, entre la realidad cotidiana y la ficción popular alrededor de los últimos treinta años del cine de las grandes masas.

Pues bien, *Los olvidados* de hoy son los jóvenes banda de la periferia, varios *Pépes toros* y *Chorreadas* abundan en la metrópoli, partiéndose el lomo en las fábricas; y para ver *Campeones sin corona* basta entrar a las arenas de box del centro de la ciudad, en el pago por evento de los bares y en los gimnasios de Tepito. Aún muchos *Reyes del barrio* circulan por la Lagunilla o por el barrio bravo, junto a miles de Juanes Oroles que trafican con pastas, cocaína y marihuana; otros se dedican a las peleas clandestinas de perros y muchas *Aventureras* se hunden en una dura realidad, el SIDA.

Después de muchos años, los *Espaldas mojadas* siguen atravesando el Río Bravo. Aquellos que *Mañana serían hombres* alcanzaron al fin su rebeldía, ahora como la generación del video y de la obstinación tecnológica; en un país de caos, de estereotipos y mentalidad impuesta, dureza de una década violenta

Por desgracia los machos mexicanos se convirtieron en precursores de la violencia intrafamiliar. Nuestra comicidad se la llevaron los sketches televisados sin creatividad y mucha vulgaridad. A treinta años en nuestro cine parece haber cambiado mucho y casi nada; cambió su forma de pensar, pero no sólo en la pantalla grande, sino también la forma de ver y enfrentar la vida.

¿Y EL CINE POPULAR?

Más aún la pregunta de si el cine popular pudiera rescatarse o mejorarse sigue en el aire. Aún con todos los excesos, el cine popular en los últimos treinta años intentó crecer con sus personajes y su público, la etapa del cine popular ha

quedado inconclusa:

Lo que vendimos nosotros y nos hizo industria era que mostráramos algo que otros cines no les daba, el cine de ahora proporciona lo que cualquier otro cine ofrece... Se ha perdido el asombro por los espacios y de nuestra ciudad y sus personajes... una indiferencia a raíz de mostrar una supuesta imagen global...⁶

Pues ya no vestimos de traje de charro, ni usamos caballo, ni el mexicano común y corriente pasa el tiempo albureando y comportándose como todo un sexómamo; ni siquiera la gente pobre tendría que ser el paria de nuestro magnífico país, o el culpable de una maraña social:

En todo el mundo se está filmando la historia de la pobreza, para lo cual no tienes que ser melodramático, ni que todos los personajes tengan que morir agusanados... hay historias tiernas de niños, por ejemplo; pero que viven en la pobreza y la miseria te condiciona, como el Neorealismo italiano lo hizo, por mencionar alguna referencia filmica...⁷

Pero el cine mexicano se ha quedado ajeno a un nuevo rostro que ofrece la cultura popular: como la música de Café Tacuba, los talleres de literatura popular y el arte urbano; incluso aún cuando existe un Museo de Culturas Populares que nos muestra una forma distinta de ver el arte. Aún así este tipo de cine es una parte del México marginado, la imagen de lo no resuelto o poco atendido.

Con todos los ejemplos mencionados, la gran película del cine popular espera, en la imaginación de algún otro autor, en alguna crónica renovada, de ésas que Alejandro Galindo alguna vez contó; y con las que Ismael Rodríguez se ganó el cariño del público; aquellas con las que Gilberto Martínez Solares encumbró al "pachuco de oro".

Como también lo hizo alguna vez el cine de gran belleza del Indio Fernández, que entre otras cosas, avisó al cine del primer mundo, del despertar de los cines periféricos o industria filmicas pequeñas. Cuando *Maria Candelaria* triunfó en el festival de Cannes y alentó esfuerzos del cine japonés en la figura de Kurosawa o Mizoguchi.

Y es que el cine mexicano va más allá de ser un cine global o una burda mezcla del cine de géneros norteamericano. El cine mexicano tiene imagen, humor y

⁶ Entrevista realizada a Gustavo García el 11 de mayo del 2003. El crítico de cine es conductor del programa La cartelera del once, que se transmite por Canal 11, y colaborador de la sección de cine en la estación de radio Formato 21 y titular del programa sabatino Cinema Red.

⁷ *Idem*.

viveza propios. El cine popular, aquel bien realizado y comprometido consigo mismo tenía eso; no sólo en sus figuras nobles existen los males de la sociedad, si no caeríamos en una idea vaga, pretenciosa y mediocre.

Lo patético de nuestra época es que no podemos tener un *Tin Tan*, ni generar un *Cantinflas*, pero se puede generar otro tipo de personajes populares, los cuales a lo mejor no tienen un reflejo masivo porque la sociedad es cada vez más variada; y es más difícil que se reflejen con arquetipos parecidos a cantantes de moda... Los personajes de hoy ya no los produce la industria cultural mexicana... hoy en día, los rostros populares no están en razón de la cultura popular, la cual solo recoge más bien clichés de la vida cotidiana y del ámbito donde surgieron aquellos personajes...⁸

No está de más decirlo, el cine popular sigue ahí...

Y en la idea de quien todavía no lo haya matado.

“Cuando alguien -declarará públicamente- sea el público, el Estado o la Iglesia, dice: basta de pobreza, basta de películas que reflejan la pobreza, comete un delito moral. Es que se niega a comprender, a enterarse. Y al no querer enterarse, conscientemente o no, se sustrae de la realidad.”

Cesare Zavattini
(Uno de los principales guionistas del Neorealismo italiano).

⁸ Entrevista realizada a José Buil, en febrero del 2003. José Buil es guionista de *Perfume de violetas* y director de cintas como *La leyenda de una máscara* y *La línea paterna*.



Blanca Estela Pavón,
Pedro Infante.

Tres

Un vals francés se escucha y anuncia el ocaso del siglo XIX. Las mujeres lucen sus amplios vestidos de corte europeo y sus sombrillas giran al compás de *Las bicicletas*. Un tren recorre el centro de la ciudad y don Porfirio sonríe ante su obra maestra: un país en pleno orden y progreso; la estabilidad de una nación que abría sus puertas a la modernidad. Todos estos elementos fueron el escenario del nacimiento de la industria filmica mexicana...

EPISODIO III

El país busca en el cine su identidad UN SUEÑO LLAMADO CINE MEXICANO

"Pobres, pero de buen corazón..."
(*Nosotros los pobres* de Ismael Rodríguez, México 1947)

Transcurrieron casi treinta años después de la visita de los enviados de Lumière en 1896 –la mítica función del 14 de agosto en la Droguería Plateros– y de la aparición de Salvador Toscano Barragán y su cinematógrafo un año más tarde, para consolidación de una Industria Cinematográfica¹.

Varios sucesos definieron el rumbo del cine nacional como aquellos filmes de la vida cotidiana que dirigieron Vayre y Bernard (los famosos enviados de Lumière) entre 1896 y 1897; y los documentales que realizadores mexicanos filmaron a partir de 1906.

Entre 1916 y 1923 el cine mudo prosperó de manera notable. En Yucatán se producen dos de los tres primeros filmes de ficción, *1810 ¡o los libertadores!* (1916) de Carlos Martínez Arredondo y Manuel Cirerol Sansores y *El amor que triunfa* (1917) de Cirerol. Un tercer filme de ficción se produce en la capital del país, *La luz* (1917) de Manuel de la Bandera.

En 1917 se creó la primera productora cinematográfica mexicana, Azteca Film, fundada por la actriz Mimí Derba, el realizador Enrique Rosas y el general Carrancista Pablo González. En ese mismo año la productora realiza cinco filmes: *En defensa propia* (1917) y *Alma de sacrificio* (1917) de Joaquín Coss, *La soñadora* (1917) de Eduardo Arozamena y Enrique Rosas y *La tigresa* (1917), primer filme dirigido por una mujer, Mimí Derba.

En aquel momento, se produjeron filmes de motivos religiosos como *Tepeyac* (1917) de Carlos E. González y José Manuel Ramos, dramas a la italiana y series como el filme *La Banda del automóvil gris* (1919), de Enrique Rosas y Joaquín Coss. También se filmaron las cintas *Viaje redondo* (1919) de Ramos y la primera versión de *Santa* (1920) que dirigió el español Germán Camus.

¹ En México se reconocen dos etapas importantes de formación de su cinematografía. Una primera etapa entre 1896 y 1916, en que se filmaron documentales; y una segunda etapa entre 1917 y 1930, en la cual las ideas se orientaron hacia los filmes de argumento y de ficción.

Los filmes tomaron un carácter nacional original gracias al operador documentalista Ezequiel Carrasco en *La lucha por el petróleo* (1925); y al realizador Miguel Contreras Torres con *El caporal* (1922), *De raza azteca* (1922), *El hombre sin patria* (1922) y *El águila y la serpiente* (1927).

Sin embargo en 1925 la producción se reduce de manera dramática. En esos años destacan en Hollywood figuras mexicanas como Ramón Novarro, Dolores del Río, Gilbert Roland y Lupe Vélez. Aunque se producen filmes como *El puño de hierro* (1927), *El águila y el nopal* (1929) y *Dios y la ley* (1929). En estos años aparece un grupo de actores destacados como María Conesa, Carlos Orellana, Emma Roldán y René Cardona.

Otra situación que influyó en la formación de la novel industria fue aquella transición que se gestó al final de la década con la presencia del cine sonoro. A diferencia de otros países donde *El cantante de jazz* (1926) se exhibió como el primer filme sonoro, en México fue otro filme el que inició la era de la *talkies* (término con el cual se llamó a los largometrajes hablados).

El 26 de abril de 1929 se estrenó en el teatro Imperial una primera película parcialmente sonorizada con discos fonográficos sincrónicos, la cual llevó como título *Submarino*. A pesar de los costosos precios de los boletos la expectativa hizo que el público acudiera de manera aceptable a la función.

México preparaba su primer largometraje hablado. *Santa* (1931) adaptación de la novela de Federico Gamboa y dirigida por Antonio Moreno, no sólo fue el filme sonoro pionero en México, sino también el primero en el cual se utilizó un *Sistema de Sonido Directo*² de manufactura mexicana, patente de los hermanos Roberto y Joselito Rodríguez, hermanos de Ismael Rodríguez.

A partir de ese momento los realizadores mexicanos buscaron un estilo propio, alejado de las comedias italianas, el cine francés y del cine yanqui. Se realizaron filmes como *Más fuerte que el deber* (1930) Raphael Sevilla, *Sobre las olas* (1932) de Miguel Zacarías y *La sangre manda* (1933) de José Borh.

Aparecieron diferentes temáticas y géneros, pero *Dos monjes* (1934), de Juan Bustillo Oro, y *La mujer del puerto* (1934) de Arcady Boytler, destacan en mayor proporción. Son notables las influencias del ruso Einsentein; del documentalista y fotógrafo neoyorkino Paul Strand; del norteamericano Fred

² Los hermanos Rodríguez, que trabajaron en Hollywood, crearon un sistema, el cual tenía una cualidad principal: su ligereza. A diferencia del Sistema Fonográfico Sincrónico, en *Santa* se utilizó un Sistema de Sonido Directo, es decir, una banda sonora paralela a las imágenes en la misma tira del celuloide.

Zinnemman que en México dirigió *Redes* (1934); de Ross Fisher, Sol Lesser y del brillante fotógrafo Jack Drapper

De esta forma el cine mexicano inició un camino largo, quizá muy diferente al que se gestaría a partir del famoso año de 1936.

LA ÉPOCA DE ORO, VISOS DEL MITO

Nadie imaginaria que uno de los factores determinantes del *boom* de la industria cinematográfica en México sería la segunda Guerra Mundial. La guerra no sólo propició la inmigración de europeos y el rodaje de clásicos literarios sin el pago de derechos, sino también el interés del cine norteamericano en el despegue del cine mexicano.

Una jugada maestra vino del gobierno norteamericano que en su afán de privilegiar a México, debilitó a otras cinematografías hispanoamericanas mediante las acciones de la Oficina Coordinadora de Relaciones Interamericanas de Estados Unidos, dirigidas por Nelson Rockefeller.

La institución norteamericana decidió suministrar fondos, equipo y capacitación técnica a la industria de cine mexicano -mientras le regateaba material virgen a Argentina, donde existían fuerzas pronazis- al constatar que Hollywood no podría cubrir la demanda de públicos que comenzaban a consumir un cine más adecuado a los gustos populares latinoamericanos.

Un tiro de gracia para los cines de Hispanoamérica, la conformación de la industria más sólida en la primera mitad del siglo XX en América, después de Estados Unidos.

¿La falacia de la *Época de oro*?

Toma 1. Hacia un sueño

En un mercado dominado por veteranos como Miguel Zacarías y Miguel Contreras Torres, Fernando de Fuentes se convirtió en uno de los bastiones de la época de mayor brillo de nuestro cine. Sus primeras obras notables se dieron en su zaga revolucionaria integrada por *El prisionero trece* (1933), *El compadre Mendoza* (1934) y *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935), éstas ofrecieron una visión nueva de la Revolución Mexicana, el tema épico, uno de los favoritos del público.

Resultaría sorpresivo que una película como *Allá en el rancho grande* (1936) de Fernando de Fuentes fuese el parteaguas de la incursión de nuestro cine en el extranjero, gracias al éxito de la comedia provinciana en Latinoamérica. Los duelos de coplas, los caballos, los trajes de charro, el macho y la mujer se hicieron ineludibles en la comedia ranchera.

Inolvidables los nombres de Tito Guizar (quien tendría más fama en Latinoamérica que en México), Esther Fernández (que ya había tenido papeles menores en Hollywood) y el antagonista René Cardona (actor con experiencia en nuestro cine), como las primeras estrellas locales de *Un sueño llamado cine mexicano*.

La provincia mexicana tuvo grande logros en *La zandunga* (1937) de Fernando de Fuentes, con Lupe Vélez recién llegada de Hollywood; y *Huapango* (1937) de Juan Bustillo Oro. La comedia ranchera es el banderazo de la primera etapa del cine popular y ésta alcanzaría mayor fuerza con la presencia del cantante de ópera Jorge Negrete.

Entonces surgió la figura del charro valentón, bravucón y mujeriego, jugador de cartas, pistolero y por supuesto su eterna y sumisa enamorada. Negrete constituyó la imagen varonil de nuestra nación durante largo tiempo, lo mismo en *¡Ay Jalisco no te rajes!* (1941) y *Hasta que perdió Jalisco* (1941), que en *El peñón de las ánimas* (1942); caso aparte la obra máxima de la comedia ranchera *Dos tipo de cuidado* (1953) de Ismael Rodríguez. Las pocas variantes del género lo llevaron a su decadencia.

Otro director importante de los primeros años es Juan Bustillo Oro, quien ganaría fama con *Dos monjes*, alabada incluso por André Bretón, que tomó su película como objeto de culto del surrealismo. Pero alcanzaría trascendencia con las remembranzas de su infancia. A la par de la comedia ranchera Bustillo Oro, ex militante vasconcelista, desempolvó la nostalgia y recreó sus sueños y recuerdos de la etapa porfiriana.

En este grupo de filmes se describía la clase media, su forma de vestir y de divertirse: los bailes de salón, los vestidos y la cantante coqueta, como marco de documentación de la época. Quedan para el recuerdo *¡Ay que tiempos señor don Simón!* (1941) de Julio Bracho (debut del prestigioso director) o *México de mis recuerdos* (1943) del mismo Bustillo Oro.

Los protagonistas recurrentes de aquellos filmes: Joaquín Pardavé y Fernando Soler, junto a la española Sofía Álvarez y a la portorriqueña Mapy Cortés.

Intermedio. Cantinflas y Emilio Fernández

Yo cantinfleo, tu cantinfleas...

Entre los años de la comedia ranchera y el cine de recuerdos porfirianos surgió uno de los más grandes cómicos del cine mexicano, *Cantinflas*. Mario Moreno *Cantinflas* ya había debutado en la comedia ranchera *No te engañes corazón* (1936) del veterano Miguel Contreras.

Alcanzaría sus primeros roles estelares en dos filmes de Arcady Boytler: *Así es mi tierra* (1938) y *Águila o sol* (1938), en los cuales hizo pareja con otro mítico cómico Manuel Medel. Su consagración llegó con el filme: *Ahí está el detalle* (1940) de Juan Bustillo Oro, con un estilo muy de la clase popular.

Cantinflas nació de la comicidad de las carpas y los teatros de revista, donde la picardía de figuras como Leopoldo Beristain, Lupe Rivas Cacho, Delia Magaña, Amelia Wilhemly, Francisco Gavilanes, Anastasio Otero, Manuel Tamés, Roberto Soto y José Muñoz Reyes (quien se presume sirvió de inspiración a Dux y J. Collantes, creadores del personaje el *Chupamirto*) fueron pieza imprescindible.

Cantinflas, el personaje creado por Mario Moreno, fue el fenómeno escénico de la década, desde su aparición en 1934, con el atuendo copiado al pícaro de la historieta "chupamirto" y con el nombre formado con el apócope de la frase: en la cantina inflas.³

Orgullo mexicano

¿Qué hace un ruso en México? La respuesta a esta incógnita la tiene Sergei Einsenstein:

Recuerdo que cuando era niño, no sé en que revista alemana, vi el esqueleto de un hombre que está montado sobre el esqueleto de un caballo. Usa enorme sombrero: sobre los hombros las cananas. Hay otros dos esqueletos, un hombre y una mujer, en la característica pose de baile, son las fotografías del día de muertos en la ciudad de México. Ese país donde pueden divertirse de esa manera semejante: México.⁴

El motivo de la visita de Sergei Einsenstein fue *¡Que viva México!* (1931) filme con el cual difundiría las maravillas del país y sus costumbres. El trabajo del

³ Aviña, Rafael y García, Gustavo, *Época de oro del cine mexicano*, México, Editorial Clio 1997, p. 18.

⁴ Einsenstein, Sergei, "Memorias inmorales, autobiografía (fragmentos)", en el Programa Mensual de la Cineteca Nacional, mayo de 1997, p. 25.

realizador ruso impresionó tanto a Emilio Fernández que decidió tomar esta consigna como parte de su visión para concebir el cine. La admiración que sentía el *Indio* por Diego Rivera definió la estética de sus filmes.

Nacionalismo y amor por la provincia se convirtieron en los conceptos de las películas de Emilio *Indio* Fernández y tras su primer largometraje, *La isla de la pasión* (1941), se encargó de difundir los valores del mundo provinciano y el cine indigenista.

La aparición del Emilio Fernández en el cine mexicano anuncia la segunda etapa del cine popular, la de un cine de valores nacionales. El *Indio* reunió un formidable equipo muy a la usanza del cine norteamericano, lo integraron gente de la talla del guionista Mauricio Magdaleno, el fotógrafo Gabriel Figueroa y los actores Dolores del Río y Pedro Armendáriz:

El propietario del espíritu mexicano era (Mauricio) Magdaleno, el indio (Emilio) lo interpretaba y yo hacía la imagen. Eso correspondía a un proceso mental de la realidad mexicana. Y eso tenía desde luego una imagen impactante. Había una comunión con el público, con México, con su paisaje.⁵

Películas como *Flor silvestre* (1943), *María Candelaria*, *Las abandonadas* (1944), *La perla* (1945), *Enamorada* (1946) y *Río escondido* (1947): retrataron la historia de una provincia ingenua e incluso bestial, gente pintoresca, civismo ingenuo y el orgullo mexicano durante los años cuarenta. Por desgracia las constantes e inexplicables repeticiones en sus obras anunciaron la decadencia del prolífico director.

Toma 2. De camino a la ciudad y el cine popular: Alejandro Galindo

México tenía a sus dos primeras figuras: Jorge Negrete y *Cantinflas*. Aunque varias incógnitas permanecieron en el aire. Por una parte, la comedia ranchera poseía una vida efímera y a finales de los años cuarenta el traje de charro y el caballo distaron con el auge de México urbano y un modelo de identificación.

Entre la segunda mitad de los años treinta y en la apertura de los cuarenta se establecieron nuevas salas cinematográficas con el objeto de atraer a todo el público. Desde el popular Opera de la Ribera de San Cosme hasta el exclusivo Lido, la mayoría de edificios poseía gran belleza. Las extravagancias se manifestaron en la arquitectura colonial del Alameda y la oriental del Palacio Chino.

⁵ Figueroa, Gabriel, "El cine visto por Gabriel Figueroa"; en el Programa mensual de la Cineteca Nacional, Julio de 1997, p. 9.

Los grandes foros constituyeron la parte medular de la industria, ya que la capacidad de tales recintos sobrepasaba los miles de espectadores. Las referencias populares correspondieron a una necesidad, no sólo afectiva, sino también a razones económicas y de mercado.

Vale la pena considerar que en la *Época de Oro* el cine tenía prioridad de diversión popular, e incluso el precio del boleto era parte de la canasta básica. Por otro lado, aún faltaban por consolidarse nuevos géneros, pero también nuevos héroes y heroínas, que sirvieran como imanes de taquilla y así pudiera lograrse una producción regular para fortalecer la industria.

De ahí que no fue raro ver después a grandes estrellas vestidas de manta y sayal, como Pedro Armendáriz y Dolores del Río en *María Candelaria*; o a David Silva como el proletario ciudadano. Géneros como el melodrama y el cine urbano, adquirieron mayor relevancia, con éste los estereotipos de la familia, la madre, figura patriarcal y las imágenes ciudadinas.

Tenían como precedente los filmes *La familia Dressel* (1936) y *La casa del ogro* (1938) donde curiosamente aparece un solitario homosexual -en un cine de raíces machistas- encarnado por Manuel Tamés; y un fresco urbano de Alejandro Galindo *Mientras México duerme* (1939), en el cual el novel director agregó una crónica la gran población, sus formas de vida y comportamiento, la crítica social y el antecedente de la ciudad de México como retrato del ambiente capitalino.

El melodrama regresó en *La gallina clueca* (1941) y *Cuando los hijos se van* (1941). La trama esencial del género tenía como apéndice los temas de los valores sociales, la abnegación femenil y por supuesto las lágrimas al por mayor. Al final de la década surge una nueva vertiente del melodrama, que tiene como eje principal el entorno familiar.

En este clima de filmes y géneros diversos, comienza la tercera etapa del cine mexicano, el período de madurez del cine mexicano popular y de mayor amplitud de propuestas y visiones.

Alejandro Galindo, un cronista de la ciudad y sus habitantes

Durante la transición del México provinciano al México urbano, surgió la tercera etapa del cine popular que moldeó un rostro diferente. Consecuencia de una comedia ranchera que le heredó colorido, barroquismo y lenguaje espontáneo; del humor y picardía de un cine de época porfirina; de la expresividad y

emotividad del melodrama.

Hasta ese momento los realizadores y la misma industria entendieron que otra etapa del cine había comenzado. Los realizadores asomaron a la ciudad, diversos estilos como puntos de vista convergieron en un mismo espacio. En su etapa urbana, el cine nacional por fin alcanzó un rasgo de madurez, fruto de un género popular de raíz mexicana.

Alejandro Galindo⁶ es un punto de referencia de esta etapa, quizá el catalizador principal de la ciudad y sus personajes vista por el cine. Alejandro Galindo tuvo el mérito de ir más allá de la representación solemne, penetró en aquel mundo e incluso en su lenguaje.

En el mundo de Galindo, la clase proletaria es un grupo de soldados ciudadanos que se levantan ante uno o muchos golpes, como el personaje principal de *Campeón sin corona* (1945), inspirado en el boxeador, *Chango Casanova*. *Esquina bajan* (1948), *Hay lugar para dos* (1948), *Cuatro contra el mundo y Confidencias de un ruletero* (1948), incluyeron esos personajes proletarios que el cine mexicano no había mostrado.

Desfilaron la burocracia, los primeros cafres de la ciudad y los sindicatos corruptos de la clase trabajadora. Aparecieron en pantalla las figuras pintorescas encarnadas por David Silva y Adalberto Martínez *Resortes* como los actores representativos de su epopeya urbana.

Gracias al alemán Gunther Gerszo (pintor y argumentista) los filmes de Galindo recrearon fielmente la ciudad y sus ambientes.

...A diferencia de Ismael Rodríguez, el mundo de las clases bajas en las películas de Alejandro Galindo tenían algo de verdaderas, que las acercaba más bien al drama que a la comedia. Con Ismael los pobres no parecían darse cuenta de su condición social... Con Galindo todos los desheredados de la lista de Forbes tenía deseos de salir de miserables aunque por los métodos decentes y tradicionales, o sea trabajando. De modo que los finales eran muy verosímiles, porque el trabajo está descartado como medio para codearse con los Slim, Azcárraga y los Hank González.⁷

Galindo consolidó con dos filmes más esta atinada tercera etapa del cine popular: *Una familia de tantas* y *Espaldas mojadas*. *Una familia de tantas* (1948) es una ácida crítica (ingenua tal vez) del reciente México moderno, del

⁶ Alejandro Galindo debutó en 1936 con la película *Almas rebeldes*.

⁷ Magù, "Alejandro Galindo y su actor David Silva. Dramas urbanos con conciencia social", en *El centenario del cócaro*, suplemento del diario *La Jornada*, 16 septiembre de 1996. No. 27, p. 2.

melodrama y de la familia tradicional.

Espaldas mojadas (1953), filme en el cual se relata la migración de mexicanos a Estados Unidos, que pese a la censura sería el parteaguas del devaluado cine fronterizo y al paso de los años es la obra más sincera de la problemática que enfrentan los inmigrantes en busca de los billetes verdes y el *american dream*.

En los recorridos ciudadanos florecieron géneros hasta entonces insólitos. Hicieron presencia Ismael Rodríguez, Gilberto Martínez Solares, Emilio Fernández, Alberto Gout, Juan Bustillo Oro y ¿Luis Buñuel?

Toma 3. Nosotros los pobres vs Los olvidados

Pedro e Ismael: Dos tipos de cuidado

Quizá ni el mismo Ismael Rodríguez imaginó la trascendencia futura de sus alegres obras de barrio popular: *Nosotros los pobres* (1947), *Ustedes los ricos* (1948) y *Pépe el toro* (1952). Precisamente, en esta trilogía de filmes Pedro Infante, el joven sinaloense y admirador del Jorge Negrete, dio el salto al estrellato.

Años atrás Infante había tenido un pequeño acercamiento con Ismael, quien lo dirigió en *Mexicanos al grito de guerra* (1943) y *Cuando lloran los valientes* (1944) donde compartió roles con Blanca Estela Pavón.⁸ El trío Infante-Rodríguez-Pavón es uno de los más representativos del cine popular, factor decisivo en la carrera del actor-mito más grande de cine mexicano. La fama del actor es sólo comparable con la importancia del *Indio* Fernández.

Tal vez la visión del cine popular del Ismael Rodríguez está lejos de la estética cinematográfica más exquisita, pero los filmes del director aportaron una emotividad nunca antes lograda.

Y aunque en cierta forma Pedro Infante no era el tipo de galán de cine norteamericano como Clark Gable o Humphrey Bogart; su ángel, carisma y la humildad con el público lo llevarían a un grado de idolatría inalcanzable hasta nuestros días.

El factor determinante de su popularidad radicó en que la mayoría de sus películas se exhibieron en cines de zonas populares, como el *Colonial*, donde se

⁸ Blanca Estela Pavón debutó en *Cuando lloran los valientes* (1944), tiempo después se convertiría en la mítica pareja de Pedro Infante, no sólo en la trilogía de barrio, sino también en algunas cintas clásicas del cine nacional como *Los tres huastecos* (1948).

estrenaría *Nosotros los pobres* (1947), un filme clave en el cine nacional. Tras su estreno el 25 de marzo de 1948, nadie imaginó la importancia de tal cinta, y de la cual la prensa opinó lo siguiente:

Nosotros los pobres es la película de la vida del arrabal elevada a un plano artístico, poético; es decir: humano, demasiado humano y dramático necesariamente. *Nosotros los pobres* pertenece a esa clase de películas en que el ambiente es todo un personaje de capital importancia. Ambiente de barrios bajos, de peladitos, de retruécano de gracia galana. Todo es crudo, elemental... Y sobre este escenario, un desfile policromo, los tipos de la picaresca eterna, curiosos, estrafalarios. Cargados de harapos y de honda ternura humana, bachilleres de la universidad del arroyo...⁹

Ante todo, es loable que el cine mexicano haya decidido meterse al barrio mexicano.... Captando los aspectos más pintorescos del arrabal, Ismael ha hecho una película con cosas buenas y algunas fallas a las que ya nos tiene acostumbrados. Aún así, *Nosotros los pobres* es de lo mejor que ha logrado... El lector debe saber que se trata de un film realizado con cierta ambición, en el que, repetimos, hay valores dignos de aplauso...¹⁰

Otra parte de la relevancia de Ismael Rodríguez y Pedro Infante es la representación de un nuevo estereotipo: el antimacho, el hombre sensible que también llora.

Hay que edificar nuevos semidioses, ahora con pantalones de mezclilla y vestidos de percal. El público de barrio ansiaba reconocer su sensibilidad y sus padecimientos en imágenes virtuales simpáticas sin dejar de ser magníficas, elementales pero vibrantes, inmediatas pero tenazmente inalcanzables...¹¹

Son fundamentales en la filmografía de Pedro e Ismael *Los tres García y Vuelven los tres García* (1946); *Nosotros los pobres* (1947); *Ustedes los ricos* (1948) y *Los tres huastecos* (1948); *La oveja negra* (1949) y *No desearás a la mujer de tu hijo* (1949), finalmente *Sobre las olas* (1950), una producción a colores.

Buñuel y el México surrealista

A Luis Buñuel¹² le resultó difícil entender las reglas de industria fílmica mexicana. Tras el fracaso de *Gran casino* (1948) y después de dos largos años,

⁹ "Pedro Infante en su más brillante creación en *Nosotros los pobres*", en el diario *Novedades*, 23 de marzo de 1948, tercera sección, p. 8.

¹⁰ "La semana cinematográfica", en el diario *Esto*, 28 de marzo de 1948, p. 6.

¹¹ Ayala Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano*. México, Editorial Era, 1968, p. 116.

¹² Luis Buñuel arribó a México ante la guerra civil en España, junto a grandes talentos del cine y la cultura de España como Paulino Masip, Manuel Fontanals, Max Aub, Eduardo Ugarte, Alvaro Custodio, Rodolfo Halffter, Antonio Conde, Ángel Garasa, Emilia Guiú, entre otros.

Los olvidados (1950) vislumbró su regreso al medio y el aporte del director español a los espacios ciudadanos y la pobreza.

A diferencia de la espontaneidad de Galindo y del acto idílico de Rodríguez, *Los olvidados* (1950), es la secuela de que no todos los pobres cantan y lloran su desgracia, el retrato de los cinturones de pobreza en la periferia de la ciudad. Sin concesión alguna en *Los olvidados* se mostraron los aspectos más terribles de la pobreza.

Tras su estreno el 9 de noviembre de 1950 en el cine México, el líder de la ANDA, Jorge Negrete exclamó que si él por el fuera tal filme no se hubiese realizado, porque éste reflejaba un México no existente. Después de varios días sin mucho éxito en el cine Mariscala, la cinta de Buñuel esperaba una nueva oportunidad con el público, a raíz de su triunfo en el festival de *Cannes*.

Aunque cierto que un sector de la prensa se declaró molesto, otro tomó una actitud positiva, como lo indican estos fragmentos de críticas de los periódicos Redondel y Excélsior:

Habrà quien piense viendo la maldad del "Jaibo", la dureza de aquella madre o el torvo proceder del ciego que no existe gente de tanta perversidad entre la gente del hampa, pero téngase en cuenta que ven la vida de muy diferente manera las gentes que están sentadas en una butaca de cine, que aquellas cuya existencia se desenvuelve en los muladares.¹³

Para realizar *Los olvidados* Buñuel no quiso tener que inventar nada, sino que estudió diversos casos de delincuencia infantil y fue a conocer de cerca como viven los míseros habitantes de los suburbios de México. Compuso unos personajes inspirados en la realidad, y dio una consecuencia, aunque no muy sólida, al suceso del film. El resultado es una película de formidable interés humano, una descripción cruda de la pobreza y de los malos instintos que en ella prospera... Su intención no entraña la menor perversión, sino que es honrada y sincera.¹⁴

De ahí en adelante el realizador español formó en México una sólida carrera, fuera del ambiente nacionalista y su trabajo influyó en los cineastas de otras décadas. En el cine buñueliano se hicieron recurrentes temas como la religión, el deseo y el humor, que se manifestaron en contra de comportamientos puritanos y prejuicios. Buñuel se convirtió en el crítico fuerte del mexicano y sus manías, su soledad y su tristeza, en contraste con el colorido de la provincia y la ciudad de Ismael Rodríguez.

¹³ "Últimos estrenos", en el diario Redondel, 12 de noviembre de 1950, Segunda sección, p. 4.

¹⁴ Custodia, Álvaro, "Cinema", en el diario Excélsior, 11 de noviembre de 1950, sección 2, pp. 2 y 3.

Destacan en la etapa mexicana de Buñuel *Susana carne y demonio* (1950), *Subida al cielo* (1951), *Él* (1952), *El bruto* (1952), *La ilusión viaja en tranvía* (1953), *Ensayo de un crimen* (1955) y *Nazarín* (1958), en los años cincuenta; y *Viridiana* (1961), *El ángel exterminador* (1962) y *Simón del desierto* (1964) en los sesenta, con la colaboración del productor mexicano Gustavo Alatriste.

Toma 4. Subgéneros ciudadanos, cómicos y cómicas estrellas

Rumberas y Barrios Bajos

Al final de los años cuarenta la ciudad se apoderó de los temas y los géneros del cine nacional. El cine urbano encontró variantes, que en su momento parecieron sorprendentes, no obstante, su manifestación obedeció a la metamorfosis de la sociedad mexicana; que había abandonado el campo y la música ranchera, para abrumar los salones nocturnos y bailar mambo y danzón.

Dos vertientes se incorporaron al cine urbano: el cine de rumberas y el cine negro, en su versión mexicana. el barrio y el arrabal. Es algo irónico, pero el cine de rumberas fue la consecuencia del cine negro de Juan Orol, del que quizá poco habría que rescatar.

El cine de Orol dejó como herencia un grupo de bellezas cubanas: María Antonieta Pons, *Los misterios del hampa* (1944); Amalia Aguilar, *Pervertida* (1945); Ninón Sevilla, *Carita de cielo* (1946); y Rosa Carmina, *Gangsters contra charros* (1947), parte atractiva de los filmes en los que también destacaron la mexicana Meche Barba, *Humo en los ojos* (1946) y la exótica Tongolele, *Han matado a Tongolele* (1948).

Pero las rumberas cobraron mayor importancia cuando se convirtieron en el centro de la historia, gracias a la evocación de la sensualidad y el erotismo del sus bailes. Son determinantes el ambiente de los centros nocturnos y la música cubana de Kike Mendive, la presencia de las voces de Rita Montaner y el Son Clave de Oro: para beneplácito del caballero y todos los amigos que lo acompañan.

A esto se agregó un cine negro muy a la mexicana. Intriga, pasión y suspenso son las características de estas producciones, que a la vez enfrentaron la “crítica social” y los “valores morales”. El Indio Fernández se adentró a otros territorios y filmó *Salón México* (1948), la cinta sería uno de los modelos que reflejarán el ambiente de los barrios pobres.

Por otro lado Alberto Gout dio a la bailarina cubana Ninón Sevilla la gran oportunidad de trascender en *Aventurera* (1947) y *Sensualidad* (1950). Como en muchas ocasiones aparecen las "conciencias nobles", *El suavecito* (1950) y *Casa de vecindad* (1950) son censuradas por ofrecer una "falsa" realidad.

Aparece el antihéroe, el pachuco o *el padrote*¹⁵, que representan de manera magistral en el gran actor y archívillano Rodolfo Acosta¹⁶ en *Salón México* y *Víctimas del pecado* (1950), y cuya imagen consolidan Tito Junco y Víctor Parra.

Toma única. El pachuco de Oro, la Doña y otro Pedro Infante

Tin Tan y el Pedro Infante de los cincuenta

Hacia los años cincuenta el cine mexicano se instaló en el México moderno. De las comedias rancheras y del arrabal al personaje de clase media, Pedro Infante saltó al melodrama en *Un rincón cerca del cielo* (1952)¹⁷ y *Ahora soy rico* (1952), los dos filmes dirigidos por el alumno de Ismael Rodríguez, Rogelio A. González.

El sinaloense ya era el ídolo del pueblo, el centro de la industria del cine y de la música: filmaba de cuatro a cinco largometrajes y grababa decenas de discos por año. En sus presentaciones atraía multitudes, y filmó una gran comedia de situaciones y con buenos resultados en taquilla: *Escuela de vagabundos* (1954).

En el filme Infante alternó con Miroslava, bajo las órdenes del mismo González. La gran comedia reunió a un notable grupo de actores secundarios como Blanca de Castejón, Óscar Pulido, Óscar Ortiz de Pinedo y Anabel Gutiérrez.

La comedia tenía ya una gran importancia, pese a que la prosperidad del género fue muestra de la decadencia. Punto y aparte la etapa del humorismo caótico y *sui generis* por *Tin Tan*. Germán Valdés *Tin Tan*, el pachuco de oro, fue el reflejo del cómico moderno y multifacético.

El cómico tuvo su primera participación en *Hotel de verano* (1943) y una etapa inicial con el director Humberto Gómez Landeros, *El hijo desobediente* (1945),

¹⁵ Según la Real Academia de la Lengua, el término Padrote significa: Individuo que vive con una prostituta y a costa de ella. En el cine nacional este personaje tuvo una relevancia importante como el villano seductor y el antihéroe, a diferencia de imagen en la vida cotidiana.

¹⁶ Rodolfo Acosta es uno de los grandes villanos del melodrama, sus grandes actuaciones sólo se equiparan a las de otros grandes malos como Carlos López Moctezuma, Alfonso Bedoya o Miguel Inclán. Su trayectoria lo llevó a Hollywood donde participó con gente de la talla de Marlon Brando y Katy Jurado.

¹⁷ Se ha comentado que esta cinta es un plagio de *The crowd* (1928) de King Vidor.

El niño perdido (1947) y *Músico, poeta y loco* (1947), ya en plan estelar.

Tin Tan era distinto a todos los cómicos, su estilo más allá del *gag simple*, cerca de la parodia y la comedia de enredo, pero sin perder su esencia: capaz de deformar su cara de manera grotesca y entre los límites de la galanura que lo llevaron a alternar con las actrices más bellas de México.

Tuvo la fortuna de encontrarse con Gilberto Martínez Solares, realizador que aprovecharía mejor su manera de desenvolverse frente a la cámara, a partir de *Calabacitas Tiernas* (1948) y *El rey del barrio*¹⁸ (1949).

Afloró un cómico explosivo, al que el argumentista Juan García Peralvillo, diseñó un traje a la medida. *Tin Tan* marcó un estilo y una época gloriosa en el cine popular, y por su puesto, en toda la historia de la cinematografía nacional. Sus filmes, establecieron la diferencia en los que parodió figuras clásicas en *La marca del Zorillo* (1950) *El ceniciento* (1951) y *Simbad el mareado* (1952).

Es imposible olvidar a su *carнал* Marcelo Chávez su pareja artística, Fannie Kauffman la famosa *Vitola*, el revoltoso enano *Tun Tun* y el archivillano Wolf Ruvinskis, engranes de la mejor comedia.

María Bonita

Un día del año de 1942, el inexperto realizador Fernando Palacios abordó en una calle del centro de México a una joven recepcionista de 26 años y madre de un hijo. Sin pensar en lo que este encuentro desembocaría, Palacios se encargó de transformar a aquella mujer, a la que sometió a una cirugía plástica y enseñó dicción. Por si fuera poco la llevó a fiestas y actos del ambiente cinematográfico, y sin experiencia previa, la llevó a Hollywood.

Así nació la primera estrella que fabricó en su totalidad el cine industrial: el mito de María Félix, la *Doña*. En septiembre del mismo año la actriz debutó en *El peñón de las ánimas* (1942) de Miguel Zacarías, junto a Jorge Negrete. Sin embargo, alcanzó la cumbre años más tarde en *Enamorada* (1946), donde el *Indio* Fernández, matizó la personalidad de mujer bravia y fuerte temperamento, que se reafirmó al año siguiente en *Río Escondido* (1947).

La belleza de María Félix la convirtió en el "sex symbol" de la época y objeto de admiración de políticos y artistas, entre los que destacaron Diego Rivera,

¹⁸ En *El rey del barrio*, la gran película de *Tin Tan*, se hacen patentes los elementos básicos de su comedia, como la parodia de diversos personajes, desde el "bailaor" flamenco hasta el maestro italiano de canto. Aparece la mayoría de su cuadro de actores, destacan, su *carнал* Marcelo, el enano *Tun Tun*, *Vitola*, el *Peralvillo* y la bella heroína Silvia Pinal, con la que tuvo una química especial en otros filmes como *La marca del zorillo*.

quien le retrató y Agustín Lara, al que inspiró la célebre *María Bonita*. De camino a los cincuenta protagonizó junto a Pedro Infante *Tizoc* (1956) de Ismael Rodríguez, y cintas de corte revolucionario y de elencos multiestelares, como *La cucaracha* (1958).

Quizá María Félix no poseía la categoría de Dolores de Río, o el palmarés de Lupe Vélez en el cine silente; ni todos los premios y reconocimientos de la más importante actriz mexicana: Katy Jurado. La *Doña*, no fue la gran actriz sino una estrella, como ella misma definió.

Fue musa de grandes directores como Luis Salavsky en *La couronne noire* (1951), Mario Segui en *Incatésimo trágico* (1951), Luis Cesar Amadori en *La pasión desnuda* (1953), Jean Renoir en *French can-can* (1955), Yves Ciampi en *Les héros sont fatigués* (1955) y Luis Buñuel en *Le fièvre monte à el pao* (1959).

MOMENTOS DE CRISIS

Toma I. Antecedentes

Durante muchos años el cine nacional se halló en un espejismo. Una situación de crisis se hizo patente, aunque a pocos les importó el tema. Si bien es cierto, los años cuarenta es la etapa de los de consolidación de los sindicatos, los problemas de los trabajadores de la producción cinematográfica es un ejemplo que ilustra los intereses que giran alrededor de la industria cinematográfica mexicana.

En 1945 un escándalo fracturó a las organizaciones sindicales y a Luis Enrique Solís, líder del STIC (Sindicato de Trabajadores de la Industria Producción Cinematográfica), quien de manera extraña se transformó accionista de estudios y empresas productoras. Sin un representante gremial los trabajadores quedaron a merced de las exigencias patronales.

Tras pugnas laborales, acusaciones contra Solís y la gente -entre otros, Fidel Velázquez, secretario general de la Confederación de Trabajadores de México (CTM)- que lo respaldaba, y la violencia y la ruptura de los miembros del gremio, el asunto requirió la intervención del presidente Ávila Camacho.

La solución, la creación de un nuevo sindicato, el STPC (Sindicato de Trabajadores de la Industria Producción Cinematográfica). En septiembre de 1945, el STPC firma un contrato colectivo con Asociación Nacional de Productores Cinematográficos, y el STIC, de pionero de la industria, cae a la categoría de sindicato menor con muchas restricciones (no podía filmar largometrajes, a menos que estuvieran disfrazados de cortos unidos).

Con el paso del tiempo, el STIC recibió como consuelo los pequeños estudios América, mientras el STPC obtuvo la titularidad de los demás, incluidos los Churubusco. Hasta 1953 ya se habla de "crisis de producción" y los actores del problema se preocuparon por encontrar una solución a la falta de ideas creativas. En el mismo año el entonces director del Banco Nacional Cinematográfico, anunció el Plan Garduño¹⁹.

El anuncio trajo consigo una política de la "creación de productos de calidad" y el lanzamiento de rostros (o actores) nuevos. Cosa curiosa este plan únicamente trajo privilegios para las películas subsidiadas por el mismo Banco, el resultado fue nulo y surgieron filmes faltos de calidad. Los atrasos marcaron la tónica del cine de aliento nacional.

A un año del Plan Garduño, se anticipó un problema: la caída del peso contra el dólar. Para entonces los productores abandonaban poco a poco la industria: especulaban con los créditos que les concedía el Banco Cinematográfico y la mayoría de la inversión que el banco le concedía se destinaba a negocios más rentables que el cine. Por si fuera poco la producción de los filmes realizaba con un presupuesto menor al declarado.

Ya en ese año un extranjero: William O. Jenkins²⁰, monopolizaba la exhibición y se transformaba en el virtual dueño del cine mexicano, del que de manera silenciosa se había apoderado desde 1943, con la ayuda de otros personajes.

...Nacido en Tenesse en 1878, había llegado a México en 1919, protagonizó (Jenkins) un secuestro que estuvo a punto de crear un conflicto entre el gobierno de Venustiano Carranza y Washington... paso un tiempo en prisión... Al amparo del gobernador Maximino Ávila Camacho, durante el cardenismo alentó a sus empleados de confianza Gabriel Alarcón y Manuel Espinoza Iglesias para que compraran, construyeran o adquirieran, la mayor parte de las salas cinematográficas de Puebla, a veces usando presiones poco lícitas...²¹

El monopolio creció con la negligencia y corrupción de las altas autoridades de la industria. Pues el negocio ya no dependió de la producción, sino de la exhibición y la promoción de películas de baja calidad. El control de las distintas operadoras ocasionó la presión de los distribuidores y el boicot a sus empresas. Los intereses creados alrededor de la industria contribuyeron a la situación tan alarmante que priva en la industria hasta nuestros días.

¹⁹ El nombre del plan alude al apellido del entonces director del Banco Cinematográfico, Eduardo Garduño.

²⁰ Se cuenta que la fortuna de William O. Jenkins se formó hacia 1938, gracias a labores ilícitas como tráfico de drogas, alcoholes y medicinas; en una ocasión presionó a un exhibidor con el secuestro de su hija.

²¹ Avüta, *op. cit.* p. 32.

Gente de la calaña de Manuel Espinoza Iglesias y Gabriel Alarcón sembraron el temor y se convirtieron en los cómplices de un monopolio encabezado por Jenkins; el primero se convertiría en uno de los principales banqueros del país y el segundo en un fuerte exhibidor, el hampa de la exhibición durante la década de los cincuenta.

José Revueltas y Miguel Contreras Torres protestaron ante el problema, pero, sus voces fueron ignoradas. Cansados de luchar solos contra un gigante, la batalla pasó, como siempre, al olvido. Miguel Contreras Torres escribió el *Libro negro del cine mexicano* (1960), donde mostró a través de una basta documentación y anécdotas, la parte oscura del cine mexicano.

En el libro se recopilaron diferentes testimonios donde la prensa denunció los malos manejos de Jenkins y su gente. Los fragmentos del siguiente artículo son una pequeña muestra:

El general Abelardo Rodríguez ha condicionado sus aceptaciones a la presidencia de los Productores de Películas Mexicanas a determinadas condiciones, que tienen como objeto principal la depuración de nuestro cine. Según el monopolio William Jenkins retarda el progreso de nuestra industria cinematográfica, con la agravante de ser anticonstitucional.

Parece que Jenkins monopoliza el cine en 17 Estados cerrando la puerta a cuantos, en defensa de sus legítimos intereses, protestan contra los manejos de Jenkins, asociado a dos mexicanos —los señores Luis R. Montes y Manuel Espinosa Iglesias— que son los que dan la cara, como vulgarmente se dice.²²

Por si fuera poco, a la lista de malas noticias se agregaron raquíticas propuestas del cine nacional, la competencia de la Televisión y la renovación del cine mundial; el Neorrealismo cobró fuerza con Rosellini y Visconti; el cine inglés volvía con gran intensidad; el cine japonés sorprendía al mundo con Kurosawa y Mizoguchi; y el cine sueco irrumpió con Ingmar Bergman.

Los resultados del plan Garduño se tornaron adversos: proliferaron dramas pueblerinos, biografías acartonadas, adaptación de clásicos o superproducciones de contenidos mínimos. La cinta más destacada fue *El rebozo de soledad* (1952) dirigida por Roberto Gavaldón, ya en un cine de poca lucidez.

En plena transición al desesperanzado cuadro se dieron las más inusitadas variantes: los primeros desnudos intentaron competir con la Televisión, se importó el género del cine juvenil de manera equivocada y prosperó el cine de

²² Contreras Torres, Miguel, *El libro negro del cine mexicano*, México, Editorial Hispano-Continental 1960, pp. 75 y 76.

género.

Intermedio. Encueradas y rebeldes sin causa

Son dos géneros muestra de la crisis del cine mexicano en los años cincuenta, un par de ejemplos, que si bien es cierto no desarrollan personajes y universos populares, son el ejemplo fiel de la decadencia y que vale la pena revisar.

El destape moral

A finales de los cincuenta, el cine mexicano presenció la metamorfosis de las cabareteras al erotismo femenino. Desesperados por la competencia con la TV, los productores del cine nacional ofrecen los primeros desnudos (con reserva de que las actrices no mostraran el pubis). Más allá del erotismo, aquellas producciones existieron cobijadas por una moral deprimente, que dio paso al voyerismo y la fingida sensualidad.

La virtud desnuda (1955), *Las amantes* (1955) y *La Diana cazadora* (1956) destacaron entre varios títulos; sobresalieron las figuras de Amanda de Llano, Columba Domínguez y Ana Luisa Pelufo, como las primeras desnudistas del cine mexicano.

James Dean tiene la culpa

El Alejandro Galindo del cine juvenil estaba lejos de la certeza del cine de crónica urbana, género que le diera frutos en sus primeros filmes. Se transformó en *San Alejandro Galindo*, la autoridad máxima para los jóvenes descarriados, quienes bailaban twist y no respetaban a sus mayores:

... Galindo enfocó su discurso hacia la salvaguarda de esa juventud amenazada por una sociedad en la cual circulaban sin dirección; divorciadas, hampones, drogadictos, estudiantes huelguistas y muchachas de cascos ligeros.²³

El modelo *Rebeldes sin causa* (1955) de Nicholas Ray, se distorsionó de forma radical, sirvió como consigna del estilo moralista e indiferente del pensamiento juvenil a la mexicana²⁴. El ciclo de películas no aportó gran cosa y recalcó que aquellos jóvenes eran malos por el simple hecho de su juventud.

Para el recuerdo *La edad de la tentación* (1958), *Ellas también son rebeldes*

²³ Aviña *op. cit.*, p. 67.

²⁴ Pensamiento juvenil a la mexicana: Dicese de aquel que suponía que los jóvenes sólo se reunían en la cafetería a cantar dulces baladas de Enrique Guzmán, César Costa y Roberto Jordán.

(1959) y *Mañana serán hombres* (1960) y sus prejuicios:

... los directores se erigieron en conductores de la juventud, pues sin sus consejos los jóvenes dejarían de jugar a la matatena y los quemados para preguntarse de donde carambas vienen los niños...²⁵

El género concluyó con la versión más atractiva del generó que ofreció Luis Alcoriza (guionista de Buñuel), en su película debut: *Los jóvenes* (1960), una visión menos pragmática del universo juvenil.

Toma única. Decadencia

Muchos años atrás quedó la prosperidad y las centenas de largometrajes por años. En el fin de la década se gestó el principio del fin:

...es el principio del fin, incluso los géneros más deleznales, como el de la comedia ranchera encuentran la forma de avanzar en su degradación... dominan el caballito cantado, las películas de aventuras rurales filmadas en dos semanas, el melodrama radiofónico, el filme-rosario, el cine de cómico a base de morcillas y vulgaridad aplastante, las películas de luchadores, el cuento de hadas de policromía grotesca, los cucarachazos revolucionarios, las comedias rancheras machorras y dulzura ebria...²⁶

Para aplazar la caída se importó el formato a color Cinemascope, aunque gente de cine, de forma realista apuntó:

Ese era en efecto la triste realidad, después de varios años de cine casero la industria no podía disponerse a dar un gran salto confinada únicamente –como solían aconsejarlo los patrioter- en el enorme interés que debía tener para cualquier extranjero “lo nuestro”, o sea “nuestro colorido”, deduciendo además con toda obviedad que el colorido debe ser en colores.²⁷

De este modo las cintas siguieron las misma tónica: fábulas religiosas; melodramas rosas e historias de madres e hijas perdidas salvadas por el amor; y por supuesto a nuestra idílica provincia y el folclor para los turistas. Podría especularse que peor no podría estar la situación. El cierre de la década ofrecería una respuesta.

Para 1955 la historia del cine mexicano no era tan alentadora. Uno de los principales problemas radicaba en un sindicalismo concebido como un lugar

²⁵ Magú, “*Jóvenes a la mexicana*”, en *El centenario del Cácaro*, suplemento del diario *La Jornada*, 27 de noviembre de 1996, No. 36, p. 2.

²⁶ Ayala Blanco, *op. cit.* p. 210.

²⁷ García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, México, Editorial Era, 1996, Tomo 8, p. 8.

cerrado, parte de una élite para la defensa de privilegios y rechazo para los nuevos elementos. Con la crisis el sindicato cerró aún más sus puertas, sobre todo en la sección de directores.

Los elementos más veteranos del cine nacional miran por sus intereses, pues consideran al cine como su algo propio (al fin y al cabo ellos habían formado la industria). La fortuna no de estaba del lado del cine mexicano, también en ese año varias se registra el deceso de figuras como Miroslava y Joaquín Pardavé (un años antes había muerto Jorge Negrete).

Para colmo en 1957 se producen varias noticias desagradables. En el mismo año los estudios CLASA y los Tepeyac cierran por falta de presupuesto para reactivar la economía fílmica; y el 15 de abril de ese año Pedro Infante pierde la vida en un accidente de aviación.

De manera curiosa, a la par del cierre de esos dos estudios se anuncia la apertura de los América, respaldados por el monopolio orquestado por Jenkis, el productor Gregorio Walerstein y el entonces magnate de la radio, Emilio Azcárraga Vidaurreta. En apariencia los América sólo podían ser utilizados por el STIC para la elaboración de cortometrajes menores a los treinta minutos pues estos, sólo servirían para competir con el mercado de la televisión.

Meses después se descubrió que el objetivo era la producción de un cine barato y ordinario: largometrajes de tres o cuatro episodios para ser exhibidos en cines de barriada. Una práctica clandestina y corrupta. Y siguen las malas noticia, al año siguiente desaparecen los estudios Azteca, muere uno de los pioneros de la industria, Fernando de Fuentes y se suspende la entrega del Ariel por carencia de filmes dignos para ser reconocidos.

En 1958 se produce la cifra de 136 películas, sin que haya en el panorama nada bueno que contar. Al año siguiente (1959) el entonces presidente Adolfo López Mateos promueve una ley cinematográfica para salvar a la industria de la crisis, pero ésta no prospera y se congela en el senado.

Pero a su vez pasan a manos del estado los estudios Churubusco, que funcionaban junto a los San Ángel Inn para la producción regular del STPC. En 1960 el estado adquiere las salas de la Operadora de Teatros de Manuel Espinoza Iglesias y la Cadena Oro de Gabriel Alarcón, los dos brazos fuertes del gigante de la exhibición.

La venta se da sin ninguna restricción, el cine ya no es el negocio principal, ahora la Televisión está en la mira de tan “visionarios” hombres de negocios. La renovación del cine nacional es quizá la mejor alternativa; la cual pudo haberse llevado a tiempo y que habría evitado el colapso anunciado.

DEL CINE DE GÉNEROS AL CINE DE AUTOR

Toma 1. Gavaldón, Fernando Méndez y el Santo

A lo largo de dos décadas (los cincuenta y los sesenta), el cine de géneros no sólo llevó a cuesta lo que quedaba de la industria, sino también las más fuertes críticas a la disparatada inventiva de productores, guionistas, realizadores y demás gente del cine mexicano.

Es el final de la tercera etapa del cine mexicano, géneros y directores diametralmente opuestos sostienen las últimas glorias de un cine condenado por la incompetencia de la burocracia, las limitaciones creativas y el manipuleo de la exhibición.

Gavaldón y Bruno Traven

Cuando en 1959 la productora CLASA (Cinematografía Latinoamericana S. A.) anunció su política de calidad, ya se había realizado la primera adaptación de una obra del misterioso escritor B. Traven, *La rebelión de los colgados* (1954). Por otro lado, Roberto Gavaldón tenía cierto prestigio de filmes clásicos del cine negro como *En la palma de tu mano* (1950) y *La noche avanza* (1951); y adaptaciones literarias, *La barraca* (1944).

Pero su acercamiento a la obra de B. Traven fue bastante certero. Gavaldón supo encontrar los matices correctos de las obras de Traven, que adaptó a la magia y al colorido mexicano; lo cual llenó momentáneamente un vacío en el cine mexicano.

Destacaron *Macario* (1959), donde encontró un destello más próximo al cine popular, en gran medida por el espíritu nacionalista de la adaptación y su combinación con pintorescos ambientes, a la usanza del cine de esencia provinciana; y en *Días de Otoño* (1962), plasmó un drama más intimista, en el que la figura de Pina Pellicer tuvo una gran actuación.

Santo, el enmascarado de plata

En los años cincuenta la lucha libre se convirtió en el gran espectáculo popular. La gente se arremolinaba para llegar a la Arena Coliseo y la Arena México, ya eran famosos el *Huracán* Ramírez, el *Santo*, *Blue Demon*, el *Médico Asesino*, el *Cavernario* Galindo, entre otros.

Incitados por la fama de las *luchas* en el sexenio alemanista y gracias a la televisión, los productores cinematográficos trasladaron el deporte-espectáculo a la pantalla grande: el cine de luchadores, los héroes del encordado. Una situación que aceleró el paso de la lucha libre al cine, fue la prohibición de las funciones por Televisión, tras varios accidentes caseros, que señalaron a la Lucha Libre como influencia nociva.

Rodolfo Galindo, el famoso *Santo*, considerado el fenómeno luchístico de la época, llamó la atención a los productores del nuevo género, en la década de los sesenta consiguió un momento cumbre. La fuente creativa más natural y expresiva como parte del cine de géneros. Si bien es cierto que el *Santo* tuvo su origen en la lucha libre de los años cincuenta, según Nelson Carro, el estilo del género y de su personalidad mediante la pantalla grande se remite a los seriales y al filme *El fantasma* (1936) de Lee Falk.

Las aventuras de los héroes del encordado constituyeron la beta más importante del cine popular durante más de tres décadas, entre 1952-1981 los años de gran dominio de aquel mundo fantástico. Desde *La bestia magnífica* (1952) de Chano Urueta y *Huracán Ramírez* (1952) de Joselito Rodríguez hasta la primera mención del famoso héroe en *El enmascarado de plata* (1952) de René Cardona, donde curiosamente no actuó él, sino fue representado por otro luchador, el *Médico Asesino*.

Nuestro gran personaje llevó su notable presencia en cintas emblemáticas del género como *Santo contra los zombies*, (1961) de Benito Alazraki, *Santo contra las mujeres vampiro* (1962) y *Santo contra el cerebro del mal* (1963) estas dos últimas de Alfonso Corona Blake.

Mediante sus películas el *Santo* traspasó los clichés y se volvió un hito del cine mexicano. Décadas más tarde, su fama atrajo a los críticos del cine fantástico como el francés Michael Caen, que encontró un valor estético en los filmes del "enmascarado de plata". Y parte de la crítica mexicana, como Nelson Carro, lo consideran un héroe de carne y hueso:

Personaje omnipotente y casi omnipresente, *Santo* asume así la estatura de un

dios, defensor de toda la humanidad contra todo tipo de amenazas. Como Metrópolis lo es para *Superman*, la ciudad de México es para *Santo* un microcosmos diseñado a su medida.²⁸

La popularidad del *Santo* se extendió a Latinoamérica, donde cobraron fama en los años sesenta sus versiones *strapless*: relatos para otros mercados con desnudos e insinuaciones eróticas, inimaginables entre los seguidores del “plateado”, como el filme *Santo vs las vampiras del sexo*, por ejemplo.

Para los años ochenta el cine de luchadores, desapareció con la misma celeridad con que irrumpió. El *Santo* luchó durante cuatro décadas, tras su debut aquel julio de 1942 y hacia 1984, Rodolfo Guzmán Huerta, *el Santo*, libró su última batalla a la posteridad.

Fernando Méndez, vampiros y ladrones de cadáveres

Antes de Fernando Méndez todas las películas de cine de géneros como la ciencia ficción, el western “a la mexicana” y el terror, no sobrepasaban los límites de la copia pedestre de las serie B de Hollywood. *Ladrones de cadáveres* (1956) fue punta de lanza del universo de Méndez, que asimiló a la perfección los elementos clave del cine de Hollywood, como la creación de ambientes terroríficos.

Otra virtud del trabajo de Méndez apuntó a la creatividad visual con pocos recursos, que le permitió trasladar la historia del vampiro a la provincia mexicana. El saldo estético resultó provechoso y en *El ataúd del Vampiro* (1957), Germán Robles interpretó al famoso conde Lavud. Méndez demostró que sólo era cuestión de ingenio y trabajo para hacer una buena producción de género:

Hielo seco, telarañas artificiales, esqueletos estratégicamente colocados, puertas que rechinan, sombras que se alargan amenazantes, pasillos estrechos, crucifijos y otros íconos religiosos, encuadres captados en extraños ángulos que deforman rostros y escenarios; y como último detalle: música de órgano que parece parodiar a Bach y sus tocatas.²⁹

Al año siguiente, Méndez realizó *Misterios de ultratumba* (1957), con la que cerró su brillante trilogía de terror. Pero ni la presencia del *Santo* o Roberto Gavaldón pudo evitar el desastre y las políticas erróneas de altos funcionarios, quienes limitaron el camino del cine mexicano al folclor y el melodrama durante

²⁸ Carro, Nelson, “*Santo, Santo, Santo*”, en la revista *Dicine*, No. 5, abril de 1984, p. 7.

²⁹ Aviña, *op. cit.* p. 65.

el final de la década y durante los años sesenta.

Toma 2. El humor negro y la provincia de Alcoriza

No había vuelta de hoja, las fracturas en la industria se hicieron cada vez más graves. El *Indio* Fernández y *Tin Tan* pierden fuerza, éste participa en proyectos menores y cierra su etapa como cómico galán; *Cantinflas* aún mantiene fama, pero sus películas son rutinarias y monótonas.

En 1960 el estado intenta rescatar el cine, pero su competencia con la Televisión es bastante desigual; pues la Televisión representa el nuevo método de control e influencia y de gran alcance publicitario, el negocio redondo.

Entonces la situación obligó a filmar un cine de bajo costo, al que la calidad argumental pudiera sobrepasar, cosa que productores como Antonio Matouk entendieron de manera correcta. El inconveniente: los temas y el género a tratar.

Para la encomienda Matouk recurrió a uno de los mejores guionistas, el español Luis Alcoriza, colaborador de Buñuel en México, y que con su apoyo realizara su primer filme, *Los jóvenes*. A su vez, Alcoriza, siguió la línea de *El esqueleto de la señora Morales* (1959), el trabajo más destacado de Rogelio A. González, gracias al texto del británico Arthur Machen.

En *El esqueleto de la señora Morales* prevalecían elementos de comedia mexicana y de humor negro, la mofa de actitudes morales y toques pícaros y sensuales. En *Tlayucan* (1961) Luis Alcoriza manejó aquellos elementos que había aprovechado González y los trasladó a la provincia diferente, a la que el sarcasmo le quitó solemnidad y su imagen santurrón, alejada del folclor y repleta de personajes curiosos y sensuales.

Muy lejos de una provincia sometida por el inocente nacionalismo extremo del cine mexicano. Después de la nominación al Óscar de *Tlayucan*, Matouk y Alcoriza realizaron *Tiburonerros* (1962), *Amor y sexo* (1963) y *Tarahumara* (1964), con las que culmina su aventura en la provincia y los ambientes rurales

Toma 3. Una década de contrastes

Lágrimas, pastelazos y el otro Cantinflas

Tanto la crítica como distintas voces del ambiente cinematográfico, se manifestaron a favor de una renovación urgente que cambiara el curso de la

debacle de la industria:

... Si el cine francés, por ejemplo, ha logrado renovarse en estos últimos años, ello ha sido debido a la aparición de una nueva generación de guionistas y actores, pero, sobre todo de directores. Y ese fenómeno ocurre en casi todos los países donde se hace cine... los jóvenes directores pasan por encima de toda clase de censuras indebidas, e incluso de las autocensuras a que son tan propensos los viejos realizadores conformistas y cansados de luchar por años y años con los productores. Si el cine mexicano ha de superarse, ello no puede depender de los esfuerzos de hombres como Emilio Fernández, Julio Bracho o Roberto Gavaldón, con una ya larga experiencia de frustraciones.³⁰

Más las respuestas mostraron lo contrario, la censura aceleró y los propietarios del cine (autoridades sindicales) dictaron las reglas. La primera muestra comenzó con *La sombra del caudillo*³¹ (1960) de Julio Bracho y le seguiría *La rosa blanca*³² (1962) de Roberto Gavaldón.

En otro orden, el cine de género no soportaría por mucho tiempo el peso de la industria y la naciente clase media, cobró importancia en el factor económico, aunque ésta prefería los productos de Hollywood. Al mismo tiempo la Televisión invadió al cine. La telenovela se convirtió en la opción natural de entretenimiento y sustituyó al melodrama cinematográfico

El melodrama de televisión representó una variante extrema e irrelevante, que encabezó una nueva generación de mujeres heroínas lacrimógenas de cine, radio y televisión: Irma Lozano, Silvia Derbez, Blanca Sánchez y María Rivas, quienes suplieron a sus antecesoras cinematográficas Marga López, Rosario Granados o Libertad Lamarque.

El cine comercial de los sesenta es una galería de propuestas grises del que poco habría que rescatar. Reinaron el *Piporro*, el cómic serio; los pastelazos de *Viruta* y *Capulina* y la comedia "erótica" a la italiana representada por Mauricio Garcés. Filmes como *Gutierritos* (1959), *Chucho el roto* (1959), *Corona de Lágrimas* (1967), *María Isabel* (1967) y *Rubí* (1969) formaron parte de la amplia gama de versiones cinematográficas del comic popular, las telenovelas y radionovelas.

³⁰ García Riera, *op. cit.* p. 13.

³¹ *La sombra del caudillo* es hasta la fecha una de las cintas más castigadas por la absurda censura, no pudo verse hasta los años noventa, aunque su laureada exhibición comercial se dio sin publicidad alguna y en tiempo de vacaciones, en contraposición con la obra cumbre de la "democracia" de gobierno de Salinas de Gortari, *Kojo amanecer* (1989) de Jorge Fons.

³² *La rosa blanca* se enlató debido a la temática de la cinta y fue exhibida hasta los años setenta, tal fue su promoción en nacionalismo echeverrista que llegó a otros países por medio del cómic, en China, por ejemplo.

Cantinflas conservó su lugar como gran figura en la industria. Por desgracia, las películas en que tuvo participación no tendrían mayor relevancia más que para taquilla que garantizó la distribución de Columbia Pictures. Con Miguel M. Delgado, su director de cabecera de los años sesenta Mario Moreno protagonizó *El extra* (1962), *Entrega inmediata* (1963), *El padrecito* (1964) y *El señor Doctor* (1965).

El cine independiente

Malas noticias. El número de filmes producidos en 1951, más de cien, descendió a menos de cincuenta en 1964, el camino era claro, renovarse o morir. Asomó una opción interesante en el Grupo Nuevo Cine que formaron destacados intelectuales y gente de cine.

Tras un manifiesto y la edición de una revista lo integraron Jomí García Ascot, José de la Colina, Emilio García Riera, Salvador Elizondo, Rafael Corkidi, José Luis González de León, Heriberto Lafranchi, Carlos Monsiváis, Julio Pliego, Gabriel Ramírez, José María Sbert, Luis Vicens, Eduardo Lizalde, Salomón Laiter, Manuel Michel, Juan Manuel Torres y Paul Leduc.

Lo que consolidó los intentos de un cine independiente, pero, que ante el recelo de la industria se había mantenido a base de heroicos esfuerzos y tenía sus antecedentes en *Raíces* (1953) de Benito Alazraki, que con un ínfimo presupuesto y actores semiprofesionales alcanzó el éxito en *Cannes*; el documental *Torero* (1956) de Carlos Velo; y el drama intimista, *El balcón vacío* (1961), de Jomí García Ascot.

En 1959 se establece en la UNAM el Departamento de Actividades Cinematográficas, tal hecho genera que cuatro años más tarde (1963) aparezca la primera escuela de cine en México, el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), a cargo de Manuel González Casanova³³, esta nueva institución, también contribuirá en la renovación de nuestra industria cinematográfica.

En 1964 la sección de Técnicos y Manuales del STPC convocaron al I Concurso de Cine Experimental, que restituiría el prestigio a la industria, mediante nuevas propuestas. Transcurrió un año para la revisión de las doce cintas finalistas, los jueces: José de la Colina (UNAM), Andrés Soler (ANDA), Jorge Ayala Blanco (Técnicos y manuales) y Manuel Esperón (Sección de Compositores).

³³ En aquel año Manuel González Casanova se encontraba al frente de la dirección de Actividades Cinematográficas de la UNAM.

Si bien es cierto el concurso tenía como objetivo la búsqueda de talentos que aportaran nuevas ideas a la industria, participantes como Rogelio González Garza, Carlos Enrique Taboada, Antonio Fernández, Ícaro Cisneros, Felipe Palomino, Julio Cahero, Rubén Gámez y Carlos Nakatani comenzaban a destacar en el gremio de los escritores, directores de radio y televisión y técnicos profesionales de la industria fílmica.

Y Juan Guerrero, Salomón Láiter, Manuel Michel, Alberto Isaac, los hermanos Ibáñez, Manuel Barbachano Ponce, Héctor Mendoza y Juan José Gurrola, iniciaban una carrera pujante en el campo universitario, la literatura, la crítica de cine y otras disciplinas artísticas (el teatro, por ejemplo).

En la mayoría de los participantes fue notoria la admiración a la *Época de oro* y el cine de vanguardia europeo. En 1965, el jurado concedió el primer lugar a *La fórmula secreta* de Rubén Gámez; el segundo a *En este pueblo no hay ladrones* de Alberto Isaac; el tercero para el compendio de cinco historias, *Amor, amor, amor*, y el cuarto puesto a *Viento distante* de Manuel Michel, Salomón Láiter y Sergio Vejar.

Cabe resaltar el carácter popular de dos de las cintas ganadoras: *La fórmula secreta* (1964) y de *En este pueblo no hay ladrones* (1964). La primera es un relato visual de urbanismo, la pérdida de identidad e impotencia, en un escenario de contrastes como el centro histórico. La segunda se ubica en la provincia, y a la pobreza de un joven ladrón de bolas de billar.

Con la participación en el concurso experimental de cine, algunos cineastas pudieron sortear ese requisito que exigían los sindicatos de la industria cinematográfica y detenía el ingreso de nuevos realizadores: la experiencia previa y por ende el aprendizaje técnico.

En pleno ocaso de la década, otras historias del cine independiente desempolvaban el mito popular. Alfonso Arau protagonizó y dirigió *El águila descalza* (1969), una parodia de la comedia populachera que aprovechó la fresca y libre adaptación del cómic popular.

Para *Los caifanes* (1966), filme que se concibió con un bajo presupuesto, José Luis Ibáñez planteó la aventura un grupo de jóvenes y su trasnochada aventura por la ciudad de México. En la trama se concentró no sólo al clásico joven *snoob* del momento que representaron Enrique Álvarez Félix y Julisa.

Sino también a otros perfiles como el joven de clase media, “el Estilo” (Oscar Chávez) y unos jóvenes de barrio diferentes a la representación común, “el Gato” (Sergio Jiménez), “el Azteca” (Ernesto Gómez Cruz) y el “Masacote” (Eduardo López Rojas).

Por último, aparecieron dos filmes más con orientación popular. José Bolaños proporcionó su interpretación inédita acerca del fenómeno revolucionario en *La soldadera* (1966). Para su mala fortuna, en aquellos años recibió críticas adversas, como muchos otros trabajos de los nuevos cineastas, y evidenció el recelo de los viejos miembros de una industria viciada y represiva que se resistía al inminente cambio³⁴.

El español Carlos Velo dirigió *Pedro Páramo* (1966), primera adaptación del texto homónimo de escritor jalisciense Juan Rulfo, con el actor Hollywoodense John Gavin (primo de Carlos Fuentes) al frente del reparto. Pese al guión realizado Manuel Barbachano Ponce y Carlos Fuentes, y la colaboración de Gabriel Figueroa y del destacado compositor Joaquín Gutiérrez Heras, el filme resultó un fracaso.

Al concluir los sesenta un conjunto de entusiastas directores en los que destacaba Arturo Ripstein, Jorge Fons, Felipe Cazals y Jaime Humberto Hermosillo, dieron las primeras muestras de su trabajo. Una noticia despertó la ilusión de todo el medio cinematográfico: para los años setenta el Estado nacionaliza la industria cinematográfica.

El cine nacional y todos sus géneros, sufrieron una intensa sacudida. Mucha gente considera que la intervención del Estado constituyó un buen plan a corto plazo, truncado por el régimen que lo sucediera. Algunos piensan que fue el principio del fin.

Al inicio de la década de los setenta el cine mexicano tendría una nueva oportunidad.

“Para muchos productores el cine representa un negocio fácil, en el que se invierte poco y se gana mucho...”

Damián Acosta
(Director de cine en los años ochenta)

³⁴ Tras su exhibición en la reseña de Festivales en Acapulco, *Fando y Lis* (1967), el primer filme de Alejandro Jodorowski en México fue abucheada y la crítica la rebautizó como “fango y chis”, ejemplo de intolerancia de los veteranos de la industria cinematográfica.



Alfonso Arau
Lyn May

Cuatro

Suena una "rola" de los *Beetles*, entre luces multicolores y los jóvenes se pasean por la Zona Rosa; la gente festeja por las calles en plena euforia del Mundial de fútbol México '70 que convierten a la nación en la catedral del fútbol mundial. La nostalgia de los juegos olímpicos persiste en los corazones de una sociedad fracturada por lo ocurrido un 2 de octubre de 1968; el rock se refugia en la periferia de la ciudad y nacen los *hoyos fonquis*, tras el estallido de la música "fresa". Es la década la primera gran crisis económica, pero también la de renovación y ruptura del cine mexicano...

EPISODIO IV

La década de los setenta, apertura, burocracia y otros traumas CINE ESTATAL, NOSTALGIA POPULAR

"Pues sí, no somos iguales que chingados..."
(*Los motivos de luz* de Felipe Cazals, México 1985)

Pasaron varios años, desde Abelardo Rodríguez hasta Adolfo López Mateos, para que se aportara una solución definitiva al problema del monopolio orquestado por William Jenkis, Alarcón y Espinoza; que a partir de finales de la década de los cuarenta y hasta los años sesenta condujeron la exhibición cinematográfica.

Por fin las protestas de José Revueltas y Miguel Contreras Torres rindieron fruto y los esfuerzos no quedarían en vano. A través del *Libro negro del cine mexicano*, Contreras Torres señaló a los culpables y su forma de operación:

No es mi propósito criticar gentes sin motivos fundamentales, ni una razón medular. Este libro escrito en defensa del cine, no es sólo para el cine en sí, sino que se extiende a todo lo gangrenoso que en relación con el cine existe en todo el país, andamiaje de negocios ruines, políticos rastreros, inmorales, etc.¹

La problemática del cine nacional involucró al Estado, que en respuesta tomó cartas en el asunto. El presidente Adolfo López Mateos exigió la expansión del cine mexicano en su propio terreno, ante los tiempos en pantalla que favorecían al cine extranjero, en concreto al estadounidense.

Dos problemas fundamentales: el precio tope del boleto y la exhibición. En tiempos pasados, el cine se consideró una diversión popular y los precios bajos disminuían los costos, los sueldos y la calidad de los filmes. La falta de salas de exhibición reservadas a los productos extranjeros, no garantizaban la eficiencia de la exhibición de los filmes.

Se diseñó una estrategia para contrarrestar el problema. En 1960 mediante el Banco Nacional Hipotecario de Servicios y Obras Públicas son adquiridas la Cadena de Oro (propiedad de Alarcón) y la Operadora de Teatros (propiedad de Espinosa), como maniobra para contraatacar al monopolio.

Durante el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz, en 1968 las acciones de la Operadora de Teatros y de la Cadena de Oro se traspasaron del Banco Nacional

¹ Contreras Torres, *op. cit.* p. 407.

Hipotecario de Servicios y Obras Pública al Banco Nacional Cinematográfico.²

Dos años después, Luis Echeverría, presidente de la República, y su hermano Rodolfo (dirigente del Banco Cinematográfico), iniciaron la nacionalización del cine. El estado asume los destinos de la industria: el aprendizaje del cine, la producción, la distribución, la premiación y la exhibición, que ya controlaba con la adquisición de la Operadora de Teatros y demás circuitos de exhibición.

El plan de apoyo del estado sorprendió a propios y extraños:

El gobierno de Luis Echeverría aplicó a la industria un plan de apoyo extraordinario con un objetivo estadista muy claro y visionario: ejercer el nepotismo sin despertar críticas ni protestas. Su hermano –El charro negro (Rodolfo Echeverría), para los cuates cinematográficos– colocado ya en las postrimerías del sexenio de Díaz Ordaz en la dirección del Banco Nacional Cinematográfico, fue ratificado en su cargo abriéndole los caudales del presupuesto para hacer todas las películas que se pudieran, patrocinando a todos los directores nuevos o bisoños que estuvieran en el ejército de desempleados.³

En otras acciones, el gobierno de Echeverría reconstituyó la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas y la entrega del Ariel; inauguró la Cineteca Nacional, en 1974; una más, incluyó la creación del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), en 1975.

El Estado dictó nuevas reglas, con las que pocos de los viejos productores convinieron. Rodolfo Echeverría dio preferencia a las casas productoras nuevas. En 1975 aparecieron tres compañías productoras de cine, propiedad del Estado: Conacine, Conacite I y Conacite II. El nuevo cine marcó la ruptura entre el gobierno y la iniciativa privada.

Pocos directores y productores de la vieja guardia colaboraron en el cine estatal. Pero algunos, entusiastas iniciaron el proceso con nuevas generaciones. Por ejemplo, Alejandro Galindo, director destacado de la *Época de Oro*, trató de desempolvar las figuras del pueblo. En su visión urbana llevó al cantante popular de moda, Vicente Fernández: el resultado, *Tacos al carbón* (1971).

En la cinta, Galindo reunió a dos generaciones de talentos, Adalberto Martínez *Resortes* y Fernando Soto *Mantequilla* (habituales en los filmes de Galindo) y nuevos actores como Ernesto Gómez Cruz, quien había debutado en *Los*

² Tras su fundación el 14 de abril de 1942, el Banco Nacional Cinematográfico significó un punto clave en el cine estatal.

³ Magú, "El sexenio de las chorromil películas alentadoras", en *El centenario del cácaro*, suplemento del diario *La Jornada*, 4 de diciembre de 1996, No. 37, p. 2.

caifanes (1966) de Juan Ibáñez.

Pero el tiempo cobró factura y los nuevos bríos no podían venir de gente de experiencia como Gavaldón, Fernández o Julio Bracho. En estos años, el cine mexicano ve los últimos trabajos notables de las glorias de su época dorada. Emilio Fernández ganó su último premio con la cinta *La choca* (1973) y tuvo uno de los mejores papeles en su carrera histriónica en *El rincón de las vírgenes* (1972) de Alberto Isaac, y después filmó *Zona roja* (1975).

Alejandro Galindo regresó a la crónica político-social en uno de sus últimos filmes, *Ante el cadáver de un líder* (1973); Julio Bracho volvió a los ambientes citadinos en *Espejismos de la ciudad* (1975). El veterano René Cardona y uno de los pocos productores que trabajó con el Estado, realizó *La isla de los hombres solos* (1973) y *Supervivientes de los andes* (1975); y Rogelio A. González filmó *India* (1974).

Finalmente Roberto Gavaldón realizó *Doña Macabra* (1971), *Las cenizas de un diputado* (1973), *El hombre de los hongos* (1975) y *Don Quijote cabalga de nuevo* (1976) con *Cantinflas*. Por último, el formato Panavisión⁴, sustituyó al *Cinemascope*, el formato utilizado años atrás. El sistema se utilizó por primera vez en la tercera versión de la película *La vida inútil de Pito Pérez* (1969) de Roberto Gavaldón y un año más tarde en el debut comercial de Felipe Cazals, *Zapata* (1970).

Una época había terminado. A la que le sucedían ¿tiempos mejores?

CINE ESTATAL

Toma única. Corazones en conflicto

Curioso, pero cierto. Rodolfo Echeverría realizó mejor trabajo en el cine que su hermano al frente del país, jamás en tan poco tiempo debutaron tantos directores. A partir del año de 1970 se rompió el cordón umbilical que mantenía a los viejos dueños del cine: en el mismo año 18 directores ingresaron a las filas del cine comercial, lo que auguró un futuro prometedor.

Por fuerza las temáticas dieron un giro total. Algunas visiones se hicieron más agudas en la realidad social, aunque prevaleció la censura y algunos casos, la

⁴ Panavisión es un sistema de pantalla ancha con lentes, cámaras y aditamentos, cuyo negocio es que tal sistema nunca se vender, es concesionado a un representante en cada país.

autocensura⁵. El nuevo cine ganó calificativos como agresivo e innovador; aunque también se le calificó de pornográfico: México inició su camino en el destape y los temas sexuales.

Opiniones como la del crítico Moisés Viñas, sostienen el valor y la trascendencia del cine estatal:

Este tipo de cine (el cine estatal) es llevado a asuntos extremos para entender y conmover en torno a la propia degradación, pero no para explotar la que es llamativo sino para comprenderla. Buscar un poco de solidaridad con el espectador, con estos personajes y tratar de llegar a la raíz, darles esa apariencia de vicio y corrupción, pero encontrando debajo al ser humano; al hombre o la mujer que se esfuerza en condiciones tremendamente adversas y degradaciones inmensas. Pero que no pierden la esperanza, no dejan de esforzarse día tras día.⁶

El éxito del cine durante los setenta traspasó el terreno intelectual y se convirtió en una plataforma económica sin precedentes. El valor global de la industria fílmica ascendió a 1,725.5 millones pesos⁷, que representaba el 4% del producto interno bruto⁸, y que comparado con la industria petrolera que generaba el 3.4% del PIB, daba un panorama de la enorme importancia del cine nacional.

Otro dato por demás prometedor se dio en la exhibición. En la década anterior predominaron los filmes norteamericanos (como en toda la historia) en la exhibición y las cintas italianas ocuparon el segundo lugar; la situación cambió durante los siete primeros años de la década, cuando los filmes mexicanos desplazaron a las famosas sexy comedias europeas.

Con las arcas del Banco Cinematográfico a disposición, las producciones sobrepasaron el límite (y el presupuesto) del cine barato que recupera de manera rápida su inversión. Arturo Ripstein, el director más destacado de la década (y el más constante desde entonces) tuvo a su cargo una de las películas más caras del sexenio, *Foxtrot* (1975).

Foxtrot, coproducción con Inglaterra y Suiza se rodó en Baja California, tuvo en el reparto a estrellas de la talla de Peter O'Toole, Charlotte Rampling y Max

⁵ Todos los guiones antes de su autorización eran revisados por la gente del Banco Cinematográfico, por lo que las alusiones políticas al poder reinante quedaron de lado. Alguna vez Rogelio A. González comentó: "...en México es un delito decir por medio de la pantalla que hay funcionarios venales, líderes corruptos, que hay hambre, que existe la mordida como institución."

⁶ Entrevista realizada a Moisés Viñas en octubre del 2003. Moisés Viñas ha colaborado en revistas como *Dicine* y *Pantalla* y el diario *Uno más uno*; y sus investigaciones en el Departamento de Actividades Cinematográficas de la UNAM contribuyeron a la publicación de dos libros: *Índice cronológico del cine mexicano e Historia del cine mexicano*.

⁷ Cuando en aquella época el dólar valía 12.49 pesos no devaluados.

⁸ Perete, Ricardo, "Ayer, durante el informe anual de Rodolfo Echeverría", en el diario *Excelsior*, 22 de enero de 1972, Sección B, p. 4 B.

Von Sydow. Al paso de los años la medida proporcionó mejores películas y directores con mayor madurez. Otro de los aspectos positivos fue la conquista del mercado latinoamericano, perdido durante los años sesenta.

Cintas como *Los cachorros* de Jorge Fons (1971), *Canoa* (1975)⁹ de Cazals, *La pasión según Berenice* (1975) de Jaime Humberto Hermosillo, *Maten al león* (1975) de José Estrada (1975), *El rincón de las vírgenes* de Alberto Isaac en (1972), por parte del cine estatal. La universitaria *El cambio* (1971) de Alfredo Joskowicz y filmes independientes como *Reed México insurgente* (1970) de Paul Leduc acapararon las miradas de espectadores.

Por fin llegó el gran momento de los cineastas de la generación intermedia y de los años de la crisis, y la industria depositó su confianza en gente con ideas nuevas y radicales. El cine estatal contrastó la imagen de la *Época de oro*. Durante siete años los directores de la generación intermedia Ripstein, Hermosillo, Cazals y otros debutantes plasmaron sus locuras en la pantalla grande. Completaron la obra de gente como Juan Guerrero¹⁰, los hermanos Juan y José Luis Ibáñez, Manuel Michel y Salomón Laiter.

Figuraron Arturo Ripstein con *El castillo de la pureza* (1972), *El santo oficio* (1973) y *Foxtrot* (1975); Jaime Humberto Hermosillo con *La verdadera vocación de Magdalena* (1971), *El señor de osanto* (1972), *El cumpleaños del perro* (1974) y *La pasión según Berenice* (1975); y Felipe Cazals con *Zapata* (1970), *El jardín de la Tía Isabel* (1971), *Aquellos años* (1972), *Canoa* (1975), *El apando* (1975) y *Las poquiánchis* (1976).

Tuvieron gran fortuna José Estrada con *El profeta Mimí* (1972), *El albañil* (1974), *Recodo de purgatorio* (1975) y *Maten al León* (1975); Luis Alcoriza con *Mecánica nacional* (1971), *Fe*, episodio de la cinta *Fe, esperanza y caridad* (1972) y *Presagio* 1974; y Alejandro Jodorowski después del gran éxito del *Topo* (1969) realizó *La montaña sagrada* (1972).

Aparecieron realizadores debutantes como: Sergio Olhovich, *Muñeca reina* (1971), *Encuentro de un hombre solo* (1973), *La casa del sur* (1974) y *Coronación* (1975); Alberto Isaac hizo *Los días del amor* (1971), *El rincón de las vírgenes* (1972), *Tívoli* (1974) y *Cuartelazo* (1976); finalmente Jorge Fons contribuyó en *Los cachorros* (1971), *Caridad de Fe, esperanza y caridad* y *Los albañiles* (1976), donde colaboró Vicente Leñero con la adaptación de su propia

⁹ Entre muchos otros festivales, *Canoa* obtuvo un premio en el festival de Berlín.

¹⁰ Juan Guerrero, primer egresado del CUEC, director de *Narda o el verano* (1968) y primer egresado en dirigir en la industria.

obra.

Destaca la presencia de nuevos realizadores como Gabriel Retes, *Chin chin el teporocho* (1975) y *Nuevo mundo* (1975); Juan Manuel Torres, *La otra virginidad* (1974), *La vida cambia* (1975) y *El mar* (1976); Julián Pastor, *La venida del Rey Olmos* (1974), *El esperado amor desesperado* (1975) y *La casta divina* (1976). Rafael Corkidi elaboró *Angeles y querubines* (1971), *Auandar anapu* (1974) y *Pafnuncio santo* (1976).

Además participaron de manera notable Alberto Bojórquez con *Lucha contra la pantera* (1974), *Los hermanos del viento* (1975) y *Lo mejor de Teresa* (1976) y Archibaldo Burns con *El reventón* (1975), después de su notable cinta independiente *Juan Pérez Jolote* (1973).

Cabe recalcar el trabajo de Gonzalo Martínez con *El principio* (1972) y *Longitud de guerra* (1975), el veterano Servando González con *Los de abajo* (1976) y Francisco del Villar con *El festín de la loba* (1972) y *El monasterio de los buitres* (1972), *Los perros de dios* (1973) y *El llanto de la tortuga* (1974).

En la historia de la mujer en cine comercial, un caso especial es el de la exitosa directora Marcela Fernández Violante: *De todos modos Juan te llamas* (1975) y *Cananea* (1976); aunque es esta década el principio de la participación de las cineastas mexicanas a través del medio experimental.

Pero, ¿hasta cuándo el Estado soportaría el peso de la industria?

¿Y, qué tan dispuesto se encontraba para la apertura de los sucesos negros de su administración?

NEOPOPULISMO MAL ENTENDIDO

Toma 1. Historias amarillas

Durante la época de los sesenta el cine mexicano apuntó hacia un público menos exigente. Ismael Rodríguez y Roberto Gavaldón vieron pasar sus mejores tiempos tras un cine mediocre. Alejandro Galindo dirigió las versiones cinematográficas de telenovelas de éxito, como *Corona de lágrimas* (1967).

No faltaron los refritos de cintas famosas, un par de ejemplos son dos cintas que dirigió Juan Bustillo Oro: *Cuando los hijos se van* (1941/68), cuya segunda versión dirigió Julián Soler; y *México de mis recuerdos* (1943/63), que veinte

años más tarde desempeñaría el mismo Bustillo Oro, ahora con Fernando Soto *Mantequilla* como el caballero porfiriano que había interpretado Joaquín Pardavé.

En un extremo opuesto, un grupo de noveles realizadores se habían mostrado preocupados por concebir un cine diferente al que la industria cinematográfica nacional ofrecía. El Primer Concurso Experimental mostró en filmes como *En este pueblo no hay ladrones* y *La fórmula secreta*, pequeños visos de influencia de la cultura popular en el cine de los primeros años de la segunda mitad de fin de siglo; la influencia del cine popular mexicano se había manifestado a través de la parodia, el homenaje y la nostalgia en *El águila descalza*, *Los caifanes* y *La soldadera*.

El espíritu de estos filmes se reflejó una década más tarde y la propuesta cobró mayor forma. En el cine de autor de los años setenta aparece un conjunto de películas de estética *Neopopular*: filmes que miran con nostalgia los personajes y ambientes del cine popular de la *Época de oro*, que vislumbran una imagen diferente no sólo del México urbano, sino también de los demás rostros del país como el México rural. A lo largo de los años setenta la imagen de la pobreza y los pobres, cambió de forma radical.

Ahora el público popular salta a la primera fila, abandona su condición de mero espectador para ser una figura más en el lente del cine mexicano, que explora su condición y sus actitudes, y que no antepone cuestiones como el optimismo, la alegría y los finales felices. La libre exposición de la miseria que carga, según la idea de "las buenas conciencias", con todo tipo de vicios y anomias sociales. En muchos casos, el tono realista llegó a un punto de degradación y matices diversos.

El cine estatal permitió toda clase de experimentos y excesos, quizá sólo en esta apertura de temáticas pudo darse esta insólita presencia del cine *Neopopular*, una virtual estética de la miseria. Una de las primeras inmersiones dio en *La sangre enemiga* (1969), adaptación de un texto de Luis Spota, que realizó el alumno más adelantado de Ismael Rodríguez, Rogelio A. González. El mismo Ismael realizó *Faltas a la moral* (1969), visión pesimista de un joven matrimonio pobre.

Otro camino derivó de una visión snob que tomó como referencia a *Los olvidados* de Buñuel y *La fórmula secreta* (1964), filme de Rubén Gámez que adelantó un universo de conflictos ciudadanos, alusiones a la pérdida de identidad nacional y el gusto por la crítica social. Pero nada se comparó con lo que se

avecinaba.

El tema miseria no sólo aconteció en los realizadores veteranos. El exhibidor y director independiente Gustavo Alatríste exploró en el documental el tema de la marginación, pero desde un punto de vista errático.

De esta manera surgieron dos vertientes. La primera mostró la realidad desde un punto informativo y que expone lo que los medios de comunicación mantienen oculto; una queja o injusticia social y un rostro de impotencia: como en el caso de los filmes de Felipe Cazals. El segundo apeló al reflejo pobre y socorrido, el regodeo de la miseria, la degradación, violencia extrema y todos los vicios reinantes como en el caso de Alatríste.

Para el editor de cine, Luis Manuel Rodríguez (*Rito terminal*, *Nocturno amor que te vas*, *Un mundo raro* y como realizador *Como quieres que sea*), si bien la época del cine echeverrista fue la de la toma de conciencia intelectual e ideológica de una generación, no se dio la propuesta fílmica diferente que se presume.

Resaltó que el cine extremista no varió las temáticas ya establecidas y que el cine con alegorías populares es miserable y frío, y la mayoría de los filmes recrearon un modelo impuesto por Buñuel en *Los olvidados*, el estereotipo de los pobres que no pueden ser redimidos:

... En mi vida he visto más de 30 películas de serie muy marginal, es apelar a un público que ve retratada la miseria, el que bueno que no somos así, es fomentar el morbo del público. Este cine no alcanza el término de crítica social, ya que no da alguna alternativa, sólo se muestra el defecto y no se da una visible solución...

Este tipo de cine lo pudo haber hecho cualquier extranjero, después de vivir algún tiempo en nuestro país, y quizá ese director extranjero pudo haber tenido más sensibilidad al tratar el tema... El intento más cerca de mezclar el sentido popular con pretensiones, puede verse en *Tivoli*, fuera de eso, los pobres son una visión de salvajismo, un universo de seres ruines, su situación es extremista... según los directores mexicanos, no hay salvamento, no hay nada empático, ni simpático.¹¹

Hacia los años setenta el *Neopopulismo* resaltó carencias y problemas de la realidad social desde un primer plano, desde la pobreza misma. Para lo cual muchos espejos tuvieron que romperse: desaparecieron el folclor y la provincia

¹¹ Entrevista a Luis Manuel Rodríguez en enero del 2003. Luis M. Rodríguez fue por muchos años docente del CUEC y editor profesional de cintas como *Nocturno amor que te vas* (1987), *Rito Terminal* (2000) y *Un mundo raro* (2001), hasta su deceso en febrero del 2004. También incursionó en la dirección cinematográfica con el filme *Como quieres que sea* (1981).

pintoresca; los machos o mujeres abnegadas dieron paso a la liberación femenina y sexo libre fuera de prejuicios morales.

Aunque las referencias en muchos casos, resultaron incongruentes. Así lo ilustra Jorge Ayala Blanco:

¿Qué se gana con decirle a la gente que está jodida, de mostrárselo y restregárselo en la cara durante noventa minutos?... Quién sabe, pero al jodidismo del cine mexicano le encanta hacerlo. El jodidismo no es un humanismo, no es una ideología; es una concepción de la realidad nacional y un método de aproximación a la miseria, casi una teoría filosófica y estética de sí mismo. El jodidismo es un seudónimo de un cine *ojete*... El jodidismo es un cine con buena conciencia boomerang, adiestrado por devolverle a quien lo juzgue por los mismo defectos que pueda achacarle (si lo acusas de reaccionario clasista, sexista-racista, tú lo serás, por impotente, frustrado, cobarde, identificado con el burgués encarnecido de la película, defensor de la familia, puritano herido, etc.)...

Se escuda en un planteamiento aparentemente avanzado, al que desnaturaliza para acabar legitimando valores convencionales... quiere ser dominante y agresivo; sólo consigue ser embotado e incongruente... es una torpe simulación para comercializar cualquier idea noble y progresista... puede ser naturalista o alegórico, pero siempre querrá ser ambas cosas al mismo tiempo... se propone chantajear al espectador ingenuo con impugnaciones súper aceleradas... es extremista de derecha: Habla de luchas de clases desde las perspectivas truculentas y de crisis de nuestro tiempo con paradojas ideológicas... no es un seudónimo de *pinchez* o cretinismo, porque les falta voluntad de engaño; es un compromiso entre la autocensura y el exhibicionismo del cineasta.¹²

Otros extremos de las referencias populares hallaron cabida en la nueva comedia de la *India María*; en un nuevo cine de acción donde figuró Mario Almada; y en géneros que iniciaron su virtual desaparición en los que se incluyen: el cine de luchadores y los filmes *Capulina*.

Además del cine independiente que usó la pantalla grande como canal de denuncia a las injusticias sociales.

Toma 2. De Alcoriza en adelante

En los años setenta Luis Alcoriza tenía cierto prestigio gracias a temas a los que había dado un matiz diferente como en *Los jóvenes* y su imagen de la provincia en *Tlayucan*, filme que incluso estaría nominado al Óscar.

¹² Ayala Blanco, Jorge, *La condición del cine mexicano*, México, Editorial Grijalbo, 1986, p 27.

Durante los años setenta la clase media era ya una realidad palpable, la estabilidad del famoso *Milagro mexicano* consolidó a una sociedad moderna y un país que a la par de las grandes urbes del mundo presumía la organización de unos Juegos Olímpicos y de un Mundial de fútbol. Pero que escondía una sociedad repleta de tapujos y una doble moral. Luis Alcoriza recreó ese universo no del todo conocido por el público, la clase media: la clase prepotente, que aspira tanto al cielo, que en su afán cae al piso, para la que no existe el proletario, ni el barrio.

Un 28 de diciembre de 1972 se estrenó en el Real Cinema *Mecánica nacional* (1971), película record y taquillazo de la época, 39 semanas en su cine de estreno. El filme era un compendio de figuras como: Sara García, Manolo Fabregas, Pancho Córdova, Gloria Marín y Lucha Villa; y actores de gran presencia y futuras estrellas de la década, Héctor Suárez, Fabiola Falcón, Alma Muriel y Maritza Olivares.

Mecánica nacional es un resumen de actitudes, una crítica social, la mofa de la nueva clase social y su ambiente cosmopolita, de smog y embotellamientos viales. La historia de Alcoriza es el relato de la doble moral: conviven el machismo frustrado, libertinaje y complejo sexual, el mito del ingenio del mexicano y el síndrome de inferioridad de clase que obliga a aplastar al que esté por debajo en la cadena social.

Por si fuera poco, la participación de Sara García marcó la apertura al pronunciar una que otra “palabrota”, la clásica expresión: “que se *chingue* abuela”. La sociedad de los setenta rebasó a la del melodrama rosa, al público labrado en las bases de la moral recatada y la abnegación femenil. Y lo que resultó ofensivo, para Alcoriza significó una muestra de riqueza cotidiana, y ante el resultado de su obra, declaró lo siguiente:

México es tan rico, que es una desgracia no aprovecharlo más a menudo... el capitalino mexicano es el ser más gracioso del mundo... tiene un lenguaje que cambia cada dos meses, un lenguaje lleno de imágenes, sugerencias, sobreentendidos, albures, un lenguaje en constante invención.¹³

Mecánica Nacional definió parte de la estética del nuevo cine popular; que se enfrentó a una serie de reflejos que aún resultan dolorosos; la asimilación de los códigos se magnificaría en *Fe*, episodio del tríptico *Fe, esperanza y caridad* (1972).

¹³ García Riera, *op. cit.* Tomo 15, p. 256.

Las vertientes de un cine popular enfrentaron a un México dividido generacionalmente, un país desconcertado y radical y cerca de una profunda crisis social. La dureza del cine estatal y las nuevas corrientes cinematográficas desembocaron en la curiosidad del cineasta que pronto buscaría en imágenes y ambientes inéditos causas y consecuencias de una visión contundente.

Pero las intenciones quedaron en el papel y la idílica versión nunca fue llevada a cabo. Los valores tradicionales del cine nacional habían sufrido una fuerte conmoción, aún sin que, como mexicanos nos diéramos cuenta de ello, como personajes de películas que no toman conciencia del tiempo transcurrido.

Las obras fuertes del cine miserable y naturalista recayeron en Gustavo Alatríste. Con *Victorino* (1973) Alatríste continuó sus recorridos por los escombros urbanos, que ya había iniciado en el documental *Los adelantados* (1969), relato sobre la miseria de unos campesinos yucatecos; y en el episodio de marginación en Ciudad Neza *QRR* (Quien Resulte Responsable, 1970).

Alatríste descubrió la veta del cine amarillista, y más tarde realizó *Entre violetas* (1973), sobre el ambiente de una pulquería; y *México, México ra, ra, ra* (1975), una oda de las clases marginadas. Para aquel neopopulismo la pobreza significó una enfermedad, más que una cuestión social. La situación que en diferentes manos alcanzó otras tonalidades.

Desde ese momento el cine mexicano ya no miró a los pobres como parte de la decoración de una ciudad entrañable; sino como una ciudad fría e inhóspita. Atrás quedaría el optimismo y el eufemismo de la representación clásica de la *Época de oro*. La fiesta apenas comenzaba.

Toma 3. Jorge Fons, *Los Albañiles*, y el cine testimonial de Cazals

Con *Caridad* (1972), Jorge Fons inició su recorrido por el cine *neopopular*. El episodio completó el tríptico *Fe, esperanza y caridad*; y la historia se inspiró en el medio metraje, *Pulquería la rosita* (1964) de Esther Morales, con quien Fons trabajó como guionista y asistente de dirección.

A través de *Caridad* Fons recreó las famosas ciudades perdidas o cinturones de miseria, parte fundamental de *Los olvidados*. En el relato, una anciana “generosa” (Sara García) lanza una moneda al aire, la disputa es manzana de la discordia que lleva a un pleito entre niños, dos señoras y dos hombres; que desencadena un asesinato y una serie de trágicos actos burocráticos.

El filme puso de nuevo en contraste la alegoría del modelo cotidiano de la pobreza y la tragedia urbana real. Los fuertes toques populares de la cinta de Fons manifestaron todo su esplendor en *Los albañiles* (1976), la adaptación de la novela de Vicente Leñero, que mostró sin concesiones una realidad proletaria y la corrupción.

A Fons se unieron José Estrada y Felipe Cazals. José Estrada y sus películas constituyeron una parte medular de la estética popular. Desde *Cayó de la gloria el diablo* (1969-1970) hasta *El profeta Mimi* (1972) y *El albañil* (1974). Estrada rescató los ambientes de cineastas como Galindo o Rodríguez; pero las situaciones y personajes llevadas al extremo y una nostalgia cercana a los años cuarenta, lo llevaron sólo a una aproximación realista.

Otro personaje notable en la estética neopopular fue Felipe Cazals¹⁴. Con una propuesta agresiva: matices realistas, uso obsesivo (excesivo, a veces) del tema sexual y la violencia. En la marginalidad al límite, Felipe Cazals encontró el camino a un cine testimonial a partir de hechos verídicos, desde su primera incursión en el documental acerca de la marginación y miseria de los indios seris: *Los que viven donde sopla el viento suave* (1973).

La aportación de Cazals recayó en la llamada estética de la nota roja, una ventana de realismo jamás lograda en nuestro cine. Los aspectos fundamentales se mostraron en una trilogía que incluyó a *Canoa* (1975), *El apando* (1975), cinta que permaneció 18 semanas en su cine de estreno y *Las poquianchis* (1976).

En los filmes de Cazals son recurrentes la crudeza, el morbo, y la miseria; lo cotidiano doloroso es una viñeta más, como las prostitutas o niños de la calle y la explotación de la desgracia es sinónimo de éxito en taquilla.

De esa manera, en *Canoa* se alude a los actos bárbaros del pueblo de San Juan Canoa, donde la policía de Puebla salva a los jóvenes estudiantes de la muchedumbre y de los falaces argumentos de la iglesia. *Las Poquianchis* se presume un caso de nota roja acerca de tratantes de blancas; y muestra la violencia prostibularia y la explotación social, y también el asesinato como medio para sobrevivir.

¹⁴ Felipe Cazals mostró cualidades en largometrajes independientes como *La Manzana de la discordia* (1968) y *Familiaridades* (1969). Tras la mala experiencia de su debut comercial, *Zapata* (1970) plagado de recortes e interrupciones y una severa pelea con el actor y productor Antonio Aguilar, se convirtió en una figura representativa de la época.

Un caso extraño es *El apando*, que completó la trilogía y el cual se recreó el ambiente carcelario de forma más real y distante de la barbarie exhibida en *Nosotros los pobres* o *Islas Mariás*. Sobresale la colaboración de José Revueltas y José Agustín al adaptar la novela homónima del primero y los personajes centrales, presos comunes y corrientes. Pese a su vulgaridad visual, *El apando* perduró a través del tiempo.

Dato curioso, esta época no registra un personaje popular inédito, la mayoría de los ejemplos pueden reconocerse en las primeras seis décadas y los filmes claves del universo urbano. Como lo advierte el crítico de cine Gustavo García:

Hay un repunte del cine de barrio, por la nostalgia de la *Época de Oro*, no tan del barrio real... nunca realmente ha pasado el mundo de la calle al cine, excepto quizá con *De la calle*, es una película tardía. Incluso, cuando se hace *Chin, Chin el teporocho*, la idea es recuperar el tipo de borracho que hacía Resortes en *Cuatro historias de amor*... una idea que todavía se parece demasiado a Ismael Rodríguez encima de la películas de los setenta... No estoy tan seguro de que estos personajes inéditos, como quiera los puedes encontrar en el cine de los cincuenta, pero, la aproximación es mucho más descarnada...¹⁵

A la mitad de la década, Alberto Bojórquez encuentra un punto medio, entre la pobreza y la clase media anticipa un personaje inédito: una chica que intenta superarse en la ciudad inhospitalaria, como resultado *Lo mejor de Teresa*. ¿Los nuevos pobres? Quizá la visión de los nuevos directores acerca su situación, una verdad incompleta.

PUNTOS LÍMITE

Toma 1. Disecciones sociales

A lo largo de la década de los sesenta y parte de los setenta, los cineclubes, los cines independientes y universitarios jugaron un papel fundamental en la formación de los nuevos cineastas.

Es definitiva la labor del Cine Debate Popular, el Cine Club de la UNAM y el Cine Club Infantil, también de la UNAM; además de los diferentes cine clubes en las facultades de Filosofía, Derecho, Economía, Ciencias Políticas, Arquitectura, Ingeniería y Medicina, por ejemplo. Algunas instituciones como, el Instituto Goethe, Alianza Francesa, la Universidad Iberoamericana, Instituto

¹⁵ Entrevista realizada a Gustavo García.

Nacional Politécnico y la Universidad Obrera realizaron una labor similar.

A diferencia del reflejo miserable, la opción del documental y el cine militante concretaron el intento más inmediato a la crítica social. Un grupo de jóvenes, en su mayoría resentidos por los sucesos del movimiento estudiantil del 68, orientaron la conciencia social hacia el cine documental; que ya tenía como objeto del culto *El grito* (1968) de Leobardo López Archete.

En los concursos de 8 y Super 8mm promovidos por la Universidad Nacional Autónoma de México y la Asociación Nacional de Actores, sobresalieron el director Gabriel Retes, *Los años duros* (1973) y *Bandidos* (1973); Ariel Zúñiga, *Apuntes* (1974); Paco Ignacio Taibo II, Diego López, Alfredo Gurrola, Sergio García, entre otros. El panorama aprovechó el nivel ideológico y de politización de una generación que vio al cine como un medio de ideas ante la inconformidad de la sociedad.

Por primera vez en el cine mexicano rescató al obrero orgulloso con vida multiplicada y una insurrección obrera triunfante; la continuidad de la corrupción sindical, el carisma de un líderes anarco sindicalistas y una imagen cotidiana de un trabajador intelectual proletarizado; la conciliación entre fines místicos y las reivindicaciones proletarias; la unión entre los grupos armados y la clase obrera, alternativas divergentes en una huelga fabril y las figuras de militantes proletarios.

También mostró la vida diaria de un obrero como: esclavitud del sistema industrial, la simpatía entre diversos núcleos de trabajadores y una crónica auténtica del desenvolvimiento de una huelga; sindicatos independientes del control estatal y una teoría política refiriéndola a circunstancias proletarias locales.

En este clima se dieron cortos y largometrajes como: *El cambio* (1971), *Testimonio en grupo* (1970), *Soledad colectiva* (1970) y *Tómalo como quieras* (1971), *Reflexionar* (1972); *Derrota* (1973), producida por la UNAM; *Robarte el arte* (1973) y *El perro y la calentura* (1973); *Descenso del país de la noche* (1974) *Crónica íntima* (1974) y *Chihuahua, un pueblo en lucha* (1976), ante la férrea censura. Otros títulos notables fueron *A partir de cero*, *Aquila non caput muscas* (1971), *Desmadrinado* (1971), *Con la venda en los ojos* (1972), *Explotados y explotadores* (1974), entre otras.

Nacieron talleres de cine independiente, como La Brigada Venceremos y el

Taller de cine Octubre¹⁶, que afrentaron la “crítica” de los directores comerciales. También es de destacarse la cinta *Cascabel* (1977) de Raúl Araiza, acerca de la situación indígena en los Altos de Chiapas y los documentales *Jornaleros* (1977) de Eduardo Maldonado y *Etnocidio, notas sobre el Mezquital* (1976) de Paul Leduc, que ofrecieron una crítica, todavía más aguda que la manipulada en los filme estatales.

Cintas como *El encuentro de un hombre solo* (1973) de Sergio Olhovich y la producción universitaria de Alfredo Joskowicz, *Meridiano 100* (1974) entrevistaron la influencia del cine militante e independiente. El trabajo de documentalistas y del cine militante de los años setenta fincaría las bases del enfoque de las problemáticas sociales y de la pobreza en la década siguiente.

Toma 2. Nuevos comediantes y personajes populares

¿No hay mal que por bien no venga? La transición del cine mexicano fue radical. La década de los setenta es la última gran época de los luchadores; una época que compartió con *Capulina* y las últimas aventuras eróticas de Mauricio Garcés. El cine de la iniciativa privada se dirigió a un público menos exigente pero fiel, el cine de las grandes masas creó sus nuevos ídolos: la *India María* y Mario Almada.

¡Ay María que puntería!

María Elena Velasco, mejor conocida como la *India María*, construyó su personaje verosímil y arraigado en la tradición del indio pícaro e ingenuo del viejo teatro de revista de los años veinte, transportado años atrás por Manuel Tamés hijo y Francisco Fuentes, *Regulo* y *Madaleno*.

Comenzó su carrera en la carpas como patíño de los cómicos, Adalberto Martínez *Resortes* y el famoso Jesús Martínez *Palillo*. En los setenta apareció en el programa de televisión *Siempre en domingo* de Raúl Velasco (primo suyo). Su incursión en el cine se dio curiosamente en una época donde el populismo y nacionalismo eran parte primordial; su personaje gozó de la simpatía del mismo presidente Luis Echeverría.

Varios la señalaron en su momento como la sucesora de Cantinflas, pero, las comedias mal filmadas y absurdas que le tocó protagonizar la condenaron a un

¹⁶ El Taller de Cine Octubre fue un taller interno del CUEC, que incluso publicó tres números de su revista Octubre.

público poco exigente. Bajo la dirección del veterano Fernando *Papi* Cortés protagonizó, *Tonta, tonta pero no tanto* (1971), *La madrecita* (1973), *Algo es algo dijo el diablo* (1974) y *La presidenta municipal* (1974).

Cuando la actriz intentó una vía diferente en la sátira política, el apoyo gubernamental intentó cerrarle las puertas. Sus mejores películas vendrían en años posteriores.

Pistoleros famosos y Mario Almada

Mario Almada debutó en el filme *Todo por nada* (1968) de Alberto Mariscal, tras el cual encarnó al personaje clásico del cine de acción mexicano, que se desarrolló gracias a la cultura fronteriza de realidades mexicanas y norteamericanas. Las historias cantadas en los populares “corridos norteños” representaron una producción cinematográfica, que por primera vez, desde los años formales de la industria, se desarrolló fuera de los límites del Distrito Federal.¹⁷

Un subgénero, sin alguna intención crítica o estética, que durante los años ochenta alcanzaría proporciones inimaginables, que, sin embargo, tendría una vida efímera. Hasta su referencia en la cartelera del cine de barriada y los domingos en la televisión comercial.

¡A CORRER, SE ACABÓ LA FIESTA

Toma única. Cine pos echeverrista: libertad vs intransigencia

Para 1976, José López Portillo y su hermana, Margarita, asumen las riendas del país en una crisis económica y de una industria cinematográfica, todavía en reestructuración.

Y la situación de la industria cinematográfica no distó tanto de los problemas financieros del país. El cierre de la productora Conacite I y el posible finiquito del Banco Cinematográfico en 1978, notificaron que el rumbo no era muy prometedor para la generación que se había beneficiado del proyecto cinematográfico estatal.

¹⁷ En los años de consolidación de la industria se desarrollaron cinematografías locales, por ejemplo: Yucatán, Puebla y Jalisco. Cuando se logra una industria formal, la producción se centraliza, y se utiliza a la provincia como objeto de locaciones y no como estructura local de producción cinematográfica.

Punto clave: los productores privados, resentidos con la administración pasada, regresaron en plan revanchista, cobijados por la nueva administración. Pronto alertaron los intereses creados alrededor de la industria y se dieron malas nuevas como la disminución del presupuesto en los filmes.

En una visita a los Sindicato de Trabajadores Manuales del STPC, Margarita López Portillo dictó las reglas del juego:

Definió sus primeros propósitos, por supuesto "respeto absoluto a la libertad de expresión en el cine y luchar porque a través de este se logre el acercamiento familiar en nuestro medio, pero confirmó, su total repudio contra el cine vulgar cuyo contenido pueda lesionar las costumbres y la moral de nuestro pueblo".¹⁸

Hacia finales de los años setenta doña Margarita se había declarado enemiga del cine producido en la primera mitad de la década. Este cine, el que despreciaba, ofreció en los últimos años de la década muchos de los mejores filmes que se han realizado en el cine mexicano. Últimos destellos de las empresas productoras de cine del gobierno como Conacine, Conacite I y Conacite II y sus alianzas con productoras privadas como Apolo, Dasa, Telecine y con Cooperativas del cine independiente.

De 1979 a 1983, se produjeron más de un centenar de largo y medimétrajes en el cine independiente; cifra superior a la raquítica producción estatal durante el *Lópezportillato*.

Consecuencia de los esfuerzo de seis años, en los primeros lapsos de la breve dictadura de Margarita López Portillo surgieron obras de gran interés como *El lugar sin límites* (1977) de Arturo Ripstein, *Llovizna* (1977) y *El infierno de todos tan temido* (1979) de Sergio Olhovich; *El jardín de los cerezos* (1977) de Gonzalo Martínez; *Naufragio* (1977), *Las apariencias engañan* (1977) y *Amor libre* (1978) de Hermosillo.

Rafael Corkidi adaptó la novela de Agustín Yáñez, *Al filo del agua*, la cual tras un proceso de censura se renombró *Deseos* (1977). Gabriel Retes dirigió en gran forma *Flores de papel* (1977) y *Bandera rota*¹⁹(1978). Raúl Araiza realizó *En la trampa* (1978) y *Fuego en el mar* (1979). Mientras que Julián Pastor destacó con un par de comedias *El vuelo de cigüeña* (1977) y *Estas ruinas que ves* (1978), adaptación del texto de Rosario Castellanos; para finalizar con el melodrama *Los pequeños privilegios* (1977) y *Morir de Madrugada* (1979).

¹⁸ Coria, García, José y Gustavo, *El nuevo cine mexicano*, México, Clío, 1998, p. 45.

¹⁹ *Bandera rota*, una de las mejores cintas pos echeverristas fue realizada con ayuda de la Cooperativa Río Mixcoac, tras el poco interés del Estado por la delicadeza de su tema.

Por su parte Juan Ibáñez elaboró *A fuego lento* (1977), Alberto Isaac *Las noches de Paloma* (1977) y Carlos E. Taboada *La Guerra Santa* (1977); también destacaron *Retrato de una mujer casada* (1979), el mejor filme de Alberto Bojórquez; *Oficio de Tinieblas* (1979) de Archibaldo Burns, *A paso de cojo* (1978) de veterano Luis Alcoriza y *Mojado power* (1979) de Alfonso Arau. Una serie notable fue la trilogía policíaca de Alfredo Gurrola basada en las adaptaciones de las novelas de Paco Ignacio Taibo: *Llámenme Mike* (1979), *Cosa fácil* (1979) y *Días de combate* (1979).

Pero sólo eran las últimas epopeyas de un cine que había llegado al punto más alto de su época, para algunos el mejor cine de la historia:

La verdadera *Época de oro* del cine mexicano es el sexenio echeverrista, porque, como y en razón de que, no lo sé, pero esta a la vista... De calidad, de obra de todo. Cada vez que pasan las películas por televisión, ves su excelente factura, bien estructuradas, con un cuadro de actores que no tenían nombre en aquel tiempo, magníficos comediantes, en el sentido de intérpretes.²⁰

¿CINE FAMILIAR?

En los años de la administración de Margarita López Portillo, el cierre de la productora Conacite I y otras disposiciones acabaron de raíz con el proyecto ambicioso, iniciado no sólo por los hermanos Echeverría, sino también por el sector cultural:

La Iniciativa Privada encontró entonces su oportunidad para encontrar el negocio por la puerta fácil, por la puerta del sexo, por la oferta de carne y demás voluptosidades propias del gusto masculino, con lo que se inauguró un nuevo género, el de las ficheras. De toda la apertura anterior, los productores privados del cine mexicano sólo usaron la libertad para mostrar carne, muslo, glúteos y, sobre todo, los provocadores senos de cuanta artista pedía oportunidad cinematográfica.²¹

Bajo los límites de la censura a temas políticos y otras situaciones que pudieran dañar la moral: los albuces, los desnudos y las reminiscencias a los sketches del teatro de revista; las películas donde el cantante era la figura central; y la comedia blanca, establecieron el otro cine, al que la reglas habían determinado como "familiar".

²⁰ García Tsao, Leonardo, *Felipe Cazals habla de su cine*, México, Universidad de Guadalajara, 1994, p. 54.

²¹ Magú, "País petrolero y el pueblo... Cabaretero y fichador", en *El centenario del Cácaro*, suplemento del diario *La Jornada*, 11 de diciembre de 1996, No.38, p. 2.

Toma 1. Amor de cabaret

Pocos son los elementos de acción que el cine de ficheras tiene: la vedette de moda, cómicos del teatro de variedades, el clásico cabaret de colores “chilantes” y luces multicolores y la música de la Sonora Santanera.

Un personaje clave en cine de ficheras es el productor Pedro Calderón, quien sustentó los trabajos de gente como Alberto Gout en el cine de rumberas y se encargó de producir muchos de los filmes del género. El género recicló la fórmula del cabaret de los años cincuenta, sólo sustituyó la figura de la bailarina de voluptuosa presencia y en lugar de las aventuras del cine negro incluyó un grupo de chistes y lugares comunes en los cómicos de aquellos años.

El elemento novedoso del género se vislumbró a través de otrora antihero, el pachuco. El figura del galán villano se sustituyó por un cómico de poca galanura, la fantasía erótica del hombre común y corriente que puede manejar a su antojo a las mujeres más atractivas. Idea que se consolidaría años más tarde con la sexy comedia de los ochenta

En la diferentes secuelas acompañaron a Sasha Montenegro (la eterna reina del cabaret) un grupo de actores indispensables en los escenarios y circunstancias: Jorge Rivero, el galán salvador de la mucha en las garras de la prostitución; Alberto Güero Castro, el mesero homosexual víctima de los chacoteos y los chistes homofóbicos; Eduardo de la Peña *Lalo el mimo*, el pachuco-rey feo que maneja a las chicas malas muy buenas.

Por supuesto no puede faltar la prostituta vieja, *La corcholata*, representada por Carmen Salinas, un personaje atractivo que aún en su estado etílico no desiste en mofarse de su suerte entre alburas y chistes políticos, muy al estilo de Jesús Martínez *Palillo*, con quien la actriz había colaborado en las carpas.

Bellas de Noche (1974) de veterano realizador Miguel M. Delgado, fue el parteaguas del género, le seguirían: *Las ficheras/Bellas de Noche II* (1976), *Noches de cabaret* (1977), *Las cariñosas* (1978) y *Muñecas de media noche* (1978), todas de Rafael Portillo, *Las del talón* (1977), *La guerra de sexos* (1978) y *El sexo me da risa* (1978) finalizaron la década de oro del género.

El éxito de los filmes ocasionó que el estado coprodujera un par de cintas: *La vida difícil de una mujer fácil* (1977) y *¡Oye Salomé!* (1978). A la década siguiente una bandada de cómicos encabezados por Alfonso Zayas, Rafael Inclán, Alberto Rojas *El caballo* y Maribel Fernández *La pelangocha*, tomaría la

estafeta de una comedia *sui generis*.

Toma 2. Chente, los cantantes, la frontera y Televisine

Chente y los cantantes

Una variante más del cine de iniciativa privada radicó en la figura del cantante de moda. En ella se revaloraron los temas del machismo, la provincia casta y las mujeres sumisas, la figura del ídolo popular y se fomentó la imagen del ser común y corriente que alcanza el sueño idílico. Muchas de estas cintas habían esperado hasta dos años para exhibirse, para estrenarse por fin entre 1977 y 1979.

Los nombres de Vicente Fernández, Antonio Aguilar o Juan Gabriel, aparecieron en las marquesinas, la muestra de un cine con pocas pretensiones. *La loca de los milagros* (1973), *La ley del monte* (1974), *El albañil* (1974), *Juan Armenta* (1974) y *El Tahúr* (1979) convirtieron a Vicente Fernández en un icono del cine popular en los últimos treinta años.

Miguel Hernández dirigió *El rey* (1975) y *La muerte de un gallero* (1977), y consiguió alargar la fama del caballista y empresario, Antonio Aguilar. Gonzalo Martínez dirigió las películas, en las que el cantante Juan Gabriel debutó como actor; en los filmes se intercalaron episodios de la vida del cantante con alguna alusión de denuncia social, la más notable: *Del otro lado del puente* (1978).

Otros cantantes participaron con menos éxito: Cornelio Reyna en *Yo y mi mariachi* (1974), Yolanda del Río en *La hija de nadie* (1976) y *Los hombres no deben llorar* (1976); Rosenda Bernal, junto a Eulalio González Piporro, en *El fayuquero* (1978); y Pedro Fernández, en su primera película infantil, *La niña de la mochila azul* (1979).

Dos casos especiales: *Mariachi* (1976), cinta producida por Conacine; y el documental acerca del cantante de música tropical Rigo Tovar, *Rigo, una confesión total* (1978), del chileno Víctor Vío.

La frontera y Televisine

Algunas vertientes no menos vergonzosas del embrollo, aparecerían años más tarde en los cines fronterizo y televisivo. El cine fronterizo ambientó un escenario similar al western; y despliegues del folclor y cantantes nortños, que interpretaron Mario Almada o Ana Luisa Pelufo: pues *Camelia la texana* (1976),

Los ilegales (1978), *Los pobres ilegales* (1979), se enrolaron en un *Contacto chicano* (1979) y la *Muerte en el río Grande* (1979) para llegar a la *Frontera brava* (1978) o ejercer el *Terror en la frontera* (1979).

De 1976 a la década de los noventa, el cine de la frontera norte se convirtió en un emporio de películas "piratas"²² y de pésima factura; en ocasiones filmadas de manera subprofesional y fraudulenta; un subgénero alimentado del melodrama sublime y del delirio nacionalista sin llegar a coquetear con la problemática real del inmigrante.

Cerca del final de la década el imperio Televisa formó la productora cinematográfica Televisine, que inició su labor con una comedia futbolística de éxito taquillero y la cual protagonizó Roberto Gómez Bolaños *Chespirito. El chanfle* (1978) de Enrique Segoviano. A partir de la que estableció la amenaza de un cine total y perversamente blanco para toda la familia.

Pero, el fracaso en taquilla del segundo proyecto *Milagro en el circo* (1978) de Alejandro Galindo y con la participación del payaso *Cepillín*, ocasionó que se anunciara una política diferente a partir de *Nora la rebelde* (1979), interpretada por la vedette Olga Breeskin; para después contratar y desperdiciar el trabajo de Arturo Ripstein con *La ilegal* (1979) una ridícula película acerca de una inmigrante (Lucía Méndez).

Para los ochenta, la productora se convertiría en una verdadera rueda de la fortuna, consecuencia de los numerosos cambios de directrices y políticas de la empresa de Televisa.

En las postrimerías de la siguiente década, los principales directores del sexenio gozaron de escasa participación y se limitaron a producciones de ínfima calidad o caprichos de las autoridades al mando de una industria.

De manera aparente, la industria reveló una mejoría, en proporción a sus cifras: si hacia 1975 se hicieron 54 filmes producidos de forma total por el Estado y 10 coproducciones; en 1976 las cifras ascendieron a 72 filmes y 8 coproducciones, en 1977 40 filmes y 6 coproducciones; para 1978 la cifra aumentaría a 65 filmes y 10 coproducciones; y en 1979 con 85 y 12 respectivamente.

²² Ilegalidad. Según Gustavo García, muchas veces estas cintas se filmaron en ranchos de Texas o California, propiedad de productores como Arnulfo Delgado. Las circunstancias de producción obedecían a la evasión de pagos de desplazamiento a los diferentes sindicatos.

Un escenario por demás prometedor, aunque el clima tenso de la industria se evidenció en julio de 1979. Una sacudida mayor parecía gestarse.

En el aire, quedaron un montón de interrogantes:

¿Acaso la intervención estatal fue el detonante de la severa crisis?, ¿la renovación nunca se llevó a cabo de pies a cabeza?

Todas las respuestas llegarían dos décadas después.

"...hay cosas que no se filman, aunque la miseria es terriblemente cinematográfica."

Felipe Cazals
(Director de cine)



Margarita López Portillo

José López Portillo,
Sasha Montenegro

Cinco primera parte

En *El metro Balderas* viajan José López Portillo y su hermana Margarita, a su lado miles de gentes son el reflejo de la angustia. Alex Lora y Rodrigo González, son las estrellas de un palomazo urbano y su voz es Cecilia Toussaint. Al fondo, Carlos Salinas de Gortari lee en la *Prensa*, la crónica de la explosión de San Juan Ixhuatepec en 1984. En las calles, la gente mira con tristeza los edificios y las casas derrumbadas por el terremoto de 1985. Un ánimo miserable se apodera de la población, ante la cruda realidad de la pobreza ocasionada por otra devaluación. Al final del tren, viajan varios aficionados vestidos de verde cantando el *siquitibum* y *El rey*, arrojando confeti como en una fiesta llamada Campeonato Mundial de Fútbol de 1986. En una vieja grabadora, se escucha el *Guaca-rock* de *Botellita de Jerez*; después del fraude un villano se convierte en el héroe, son los tiempos difíciles, la década de los ochenta...

EPISODIO V DOS DÉCADAS DE SEVERA CRISIS

Primera parte

LA DÉCADA DEL CINE POPULAR: LOS OCHENTA

"Pienso que para entender un poco a la sociedad mexicana es importante entender a las manifestaciones populares urbanas..."

Antonio del Rivero
(Documentalista mexicano)

Presa de una cruda realidad, la nación despertó en los años ochenta, tras la profunda crisis después de 1976, de la que hasta nuestros días no se vislumbra una recuperación en los bolsillos de todos los sectores menores de la sociedad.

Ni la administración de Miguel de la Madrid pudo contrarrestar las alarmantes cifras del crecimiento cero, por si fuera poco la explosión de San Juan Ixhuatepec y el terremoto del 85, se añadieron a las malas noticias.

De pronto las grandes masas sofocaron las frustraciones cotidianas en las costumbres televisivas y los traumas de las heroínas de telenovelas, y olvidaron el cine, salvo el recuerdo de las retransmisiones de películas de Pedro Infante, al que todavía le guardan culto. Por si fuera poco, en la década fallecen Emilio Fernández, Germán Vaidés *Tin Tan* y el *Santo*; pérdidas clave en el cine popular.

Pero, la situación de la industria cinematográfica mexicana no se alejó del ambiente reinante. Las políticas de la administración de Margarita López Portillo negaron el apoyo a nuestro cine, la producción estatal durante su gestión alcanzó la fabulosa cifra de 14 largometrajes entre 1978 y 1982.

FOGATA DE LA BUROCRACIA

Toma 1. Persecución policíaca

Sin duda, la gestión de Margarita López Portillo es la más polémica en la historia de nuestro cine, ésta coincidió con las situaciones negativas que por años mantuvieron en jaque a toda la industria.

La incapacidad y los caprichos de la directora del RTC deterioraron severamente nuestro cine. A finales de los setenta sus acciones debilitaron la infraestructura de la producción estatal en beneficio de la privada, pero también enlató sus películas y para sorpresa, se dedicó con ahínco a darle prioridad al cine extranjero.

Cuando los productores privados le cuestionaron por no respetar la cuota de pantalla para el cine mexicano, los amenazó con correrlos por “malagradecidos”, ya que ella había ordenado se privilegiara la exhibición de sus películas, a costa de sacrificar los estrenos de la producción estatal.

Hacia 1979 se orquestó un terrible plan para regresar la industria a la iniciativa privada. Mediante una supuesta cacería de brujas o búsqueda de corrupción, se intentó desprestigiar a la gente de cine, en pos de mostrar su incapacidad en el manejo del cine nacional y devaluar todos aquellos avances logrados durante el echeverriato.

Días como el del 26 de julio de 1979, quedarán marcados en la más oscura historia del cine mexicano:

Tras de una peliclesca acción para detener a ‘más de treinta’ personas vinculadas al cine nacional producido por el Estado, la Procuraduría General de la República acabó consignando sólo a dos de los muchos detenidos. Así las cosas, no sorprendió a los muy observadores de las actuaciones de la PGR en los dos últimos años que el fraude se mencionó de 500 millones de pesos y que ‘podría aumentar a 5,000 millones de pesos’, quedara sólo en menos de 5 millones. Bosco Arochi, el director de los estudios Churubusco y Carlos Velo, ex director de cortometrajes de los mismos estudios son los consignados... Mientras tanto Bosco Arochi y Carlos Velo llegaron al Reclusorio Oriente el martes 31 de Julio en la tarde.¹

Confusiones, delitos no comprobados y sucios manejos fueron la tónica del supuesto fraude. Sometidos a juicio, Carlos Velo y Bosco Arochi permanecieron en la cárcel, pero más adelante fueron puestos en libertad, sin que nadie se retractara del grave error. Personalidades con una limpia trayectoria y con prestigio dentro de la industria quedaron marcadas.

Todo era un conflicto de intereses: la retirada del Estado de los medios de comunicación. En plan de revancha nuevos productores, encabezados por Ramón Charles Perles regresaron a la escena cinematográfica, con la complacencia de Margarita López Portillo; y con amenazas sumamente claras,

¹ Viale, Emilio, “Ni papeles hay para probar los fraudes en el cine”, en la Revista *Proceso* No. 144, 6 de agosto de 1979, pp.6 y 7.

un intento de desaparición del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) y el Sindicato de Trabajadores y Productores Cinematográficos (STPC).

Toma 2. Incendio o todos llevamos un piromaniaco dentro

Aún lo peor estaba por llegar. Otro suceso cimbró de pies a cabeza al cine mexicano, *El incendio de la Cineteca Nacional*. El miércoles 25 de marzo de 1982, la memoria filmica del país fue consumida por las llamas. Según el apresurado peritaje de la Coordinación Social de la Presidencia de la República señaló como causa del siniestro la explosión de una parrilla del restaurante Wings, contiguo al Salón Rojo de la Cineteca Nacional.

Por otra parte, la versión de la Dirección General de Policía y Tránsito apuntó que un corto circuito hizo que se regaran 15 litros de nitrato de plata (sic). En las 72 horas previas al incendio, el calor era palpable en las oficinas, en el salón rojo y en las bóvedas, que necesitaban temperaturas inferiores a los 10° C.

La inspección del sistema de aire acondicionado era hasta entonces una labor cotidiana, pero Jorge Durán Chávez despidió al personal encargado. De tal manera que la hipótesis nunca fue desmentida: una falla en el aire acondicionado causó el desastre.

Desde 1978 las medidas de seguridad necesarias habían sido advertidas a la titular de los destinos de la industria, quien se excusó bajo la premisa de haber notificado a las autoridades superiores a ella (el Secretario de Programación y Presupuesto, el de Gobernación y el Presidente, hermano suyo) un presupuesto mayor para la conservación del material fílmico.

Sin embargo un año antes conseguiría 34 millones para financiar la película *Campanas rojas*.

La prensa del país resumió en una palabra la causa del incendio que consumió la Cineteca Nacional el miércoles 24 de marzo, negligencia. A raíz de esta tragedia, según la versión oficial murieron 36 personas. Extraoficialmente se dijo que fueron más de sesenta y nadie se responsabilizó. Margarita López Portillo declaró que el incendio se debió a que la Cineteca fue construida "arriba de un arsenal", las viejas películas elaboradas en nitrato de plata, que debieron haberse conservado en almacenes especiales de los estudios Churubusco. Sin embargo, durante su administración se acumularon hasta saturar una de las seis bóvedas disponibles para películas de acetato (el respaldo actual), que no son flamables ni explosivas.²

² Coria, *op. cit.* p. 56.

Éste sería el golpe final hacia la verdadera crisis, de la que el cine nacional no se levantaría. El viernes 27 de enero de 1984 con un acervo minúsculo se inauguró la nueva Cineteca, en el terreno de la Plaza de Compositores, donado por la Sociedad de Autores.

Siete decenios de historia fílmica fueron consumidos por las llamas, archivos de prensa de los presidentes Alemán y Calles, más de 5000 títulos acumulados entre 1974 y 1978; ejemplares únicos de dibujos de Eisenstein, originales de Rivera donados por el Indio Fernández y programa original del *Perro andaluz* donado por Buñuel.

De tal manera, la burocracia fílmica cerró así su incapacidad al frente de la industria. Una Cineteca Nacional deteriorada; el Banco Nacional Cinematográfico finiquitado; y desaparecida la última memoria que editara la misma Cineteca.

EL MÉXICO INTERNACIONAL

Por desgracia la década de los ochenta atrajo las más pobres propuestas fílmicas, la producción estatal se debilitó a tal grado que los productores privados recurrieron a viejas fórmulas para aspirar a una buena respuesta en taquilla.

Durante la administración de Margarita López Portillo la mayoría de los directores del sexenio echeverrista fueron excluidos de la industria, pocos sobrevivieron y la mayoría pasaron al olvido. La idea de internacionalizar el cine nacional gravitó con tal fuerza en la cabeza de "Doña Margarita", que en su intento no medía ni gastos o consecuencias. Actores y directores extranjeros participaron en una parafernalia de superproducción y contenidos paupérrimos.

Primera decisión: importar a Fellini, situación no culminada, pero se logró coproducir una película con Francia, el resultado fue *Más locos que una cabra* (1981) de Francis Véber, con Gerard De Pardieu al frente de reparto. En un derroche de dinero asomó Sergei Bondarchuk que dirigió *Campanas rojas* (1981) un episodio incompleto del reportaje clásico de la revolución *México insurgente* (1914), con Franco Nero y Úrsula Andress.

Carlos Saura, realizador español, dirigió *Antonieta* (1982), con la participación de un guionista colaborador de Buñuel, Jean Claude Carriere. El brasileño Ruy Guerra realizó *Eréndira* (1982), una adaptación de la novela de Gabriel García Márquez, sin mucho brillo ni magia, pero con grandes locaciones y efectos especiales; como un reparto encabezado por Irene Papas, Michael Lonsdale,

Claudia Ohana, entre otros.

A diferencia los directores mexicanos, que sólo fueron requeridos para proyectos mediocres y algún encargo; como Arturo Ripstein, quien hizo *Rastro de muerte* (1981), basado en la novela homónima de Mercedes Manero, amiga de Margarita López Portillo. El proyecto de Roberto Gavaldón, *Río Blanco*, fue desechado, y se hicieron *Bajo la metralla* (1982) de Felipe Cazals, *El hombre de la mandolina* (1982) de Martínez Ortega y *El tonto que hacia milagros* (1982) de Mario Hernández.

Otros sobrevivieron bajo la censura, como en el caso de Ripstein con *La viuda negra* (1977), filme desenlatado hasta 1983. La ineficacia y los caprichos fueron las características principales de la nefasta administración. El 25 de marzo de 1983 con Miguel de la Madrid al frente del país, se anunció la creación del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) y a Alberto Isaac, como su primer director, bajo la tutela del RTC, última esperanza para dar una solución a la crisis.

Pronto se realizaron cintas como *El corazón de la noche* (1983) de Jaime H. Hermosillo, *Mexicano tu puedes* (1983) de José Estrada, *Orinoco* (1984) de Julián Pastor, *Terror y encajes negros* (1985) de Luis Alcoriza, *Historias violentas* elaborada por Victor Saca, Carlos García Agraz, Daniel González Dueñas, Diego López, Ramón Cervantes y Gerardo Pardo; *El último túnel* (1987) de Servando González, continuación de *Viento negro y Esperanza* (1988) de Sergio Olhovich.

Sin embargo, la renovación tan vitoreada nunca comenzó, la inoperancia de una nueva institución era parte de otra decisión burocrática y no a favor del cine. Con la nueva administración se acabaron los despilfarros, y la medida fue de acuerdo con la calidad y la imaginativa, más creatividad en función de las limitantes de una industria destrozada.

Durante los primeros años de IMCINE, destacaron *El imperio de la fortuna* (1982), una segunda versión de la adaptación rulfiana del *Gallo de oro*, filme realizado años atrás por Roberto Gavaldón y *Mentiras piadosas* (1988) de Arturo Ripstein; *Los motivos de luz* (1985) de Felipe Cazals que lidiaría con la censura gracias al caso de nota roja de la filicida Elvira Luz Cruz; y *Lola* (1989) de María Novaro. Tales cintas fueron realizadas entre la gestión de Miguel de la Madrid y parte del sexenio de Carlos Salinas.

No obstante, *Frida, naturaleza viva* (1983) de Paul Leduc, fue quizá la mejor

obra de la década, aunque un sector de la crítica juzgó a este filme y lo calificó de inexpressivo. Los ocho arieles devaluados mostraron el éxito de *Frida*, diferente a las famélicas propuestas, en una cinematografía ávida de talento:

La cinta no era representativa de la lucha contra el imperialismo norteamericano que proponía el “nuevo cine” pero se identificaba con el ideal a su manera... Frida también diferiría del modelo clásico de representación: ésa era la propuesta de Leduc, con su capacidad de síntesis, su virtual eliminación de la palabra, su musicalidad, su cámara fluida que mantuvo variantes ingeniosas y quizá exhausta en filmes posteriores.³

La versión libre del filme biográfico de la pintora mexicana, ofreció una nueva propuesta y un porvenir. Paul Leduc tropezó con un país sin posibilidades de hacer una gran carrera cinematográfica, pero sirvió de inspiración a los directores destacados de los noventa.

No obstante, los intentos de convocar al Tercer Concurso Experimental de cine en 1985, por parte del STPC y el IMCINE, vislumbraron una esperanza para renovar la cinematografía y los caminos para labrar una carrera firme en la industria para la década de los ochenta. Intervinieron: *Amor a la vuelta de la esquina*⁴ (1985) de Alberto Cortés, que ganaría el primer lugar; le seguirían *Crónica de familia* (1986) de Diego López y la discutida película *La banda de los panchitos* (1986) de Arturo Velasco.

Pero, desfilarían sin pena ni gloria alguna: *Calacán* (1985) de Luis Kelly; *Cuando corrió el Alazán* (1985) de Juan José Pérez Padilla; *El padre Juan* (1985) de Marcelino Aupart; *Obdulia* (1985) de Juan Antonio de la Riva, *Thanatos* (1985) de Cristián González; y *Que me maten de una vez* (1985) de Óscar Blancarte.

Un año después, el ganador del concurso, Alberto Cortés, declaró:

Hace no sé cuántos años no se hace nada, creo que ningún cineasta menos de 30 años ha hecho una película. Toda la gente que participó en el concurso de cine experimental es mayor de 35 años. El camino está cerrado para hacer un cine nuevo dentro de la industria... Cada vez tenemos menos posibilidades, hay desempleo impresionante, siguen saliendo egresados de las escuelas y no hay trabajo.⁵

Sin una apuesta favorable, IMCINE apoyó al otro tipo de cine, aquel de supuesta

³ Soberón Torchia, *op. cit.* pp. 401 y 402.

⁴ El filme fue una adaptación sin crédito de la novela *El astrágalo* de Albertine de Sarrazin.

⁵ Entrevista a Alberto Cortés, “*De amores a la vuelta de la esquina*”, por Martha Cantú, en el diario *La jornada*, marzo 22 de 1987, p. 16.

calidad, pero desgraciadamente, el que menos deseó comprometerse con el público, dejándolo a merced del cine de la iniciativa privada. Las pocas posibilidades de IMCINE para apoyar al cine mexicano se hicieron todavía más patentes en la década siguiente.

ALBURES, BALAZOS, NOTA ROJA Y CINE TELEVISIVO

Ante la poca producción estatal y la cuesta abajo del llamado cine de "calidad", la producción privada se autonombró como el salvador de una cinematografía sin futuro alguno. Los productores privados reciclaron viejas fórmulas en pos de la "renovación" del cine, el ambiente popular sería la salida a la recuperación de taquilla y un acercamiento al público de las grandes masas ante un cine preocupado por ganar premios y sin un compromiso con el público.

Poco dejaron las secuelas del cabaret y los ambientes *populacheros*, con los últimos años del gobierno de Margarita López Portillo el arquetipo impuesto por el cine de ficheras desapareció hasta ver sus últimas obras en *La pulquería* (1980), *Las cabareteras* (1980) y *Las tentadoras* (1980); ingresaron a la lista, *Cuatro hembras y un macho menos* (1981), *Burdel* (1981), *El hombre perfecto* (1981); y la insólita *El día del compadre* (1982).

Excepción a la regla *Noche de carnaval* (1980) de Mario Hernández, la cual rompe con el esquema del género. La historia tiene como trasfondo la juerga de un grupo de pescadores y dos prostitutas en una noche de carnaval, mientras son vigilados por los esbirros de un gángster que ejerce la explotación de los trabajadores en los muelles.

Un problema se agregó a la maraña de situaciones adversas: desde la década pasada no se había inaugurado alguna sala cinematográfica y sólo se habían realizado pequeñas remodelaciones a salas viejas; y el temblor de 1985 devastó varios cines como el Roble, el Internacional o el Real Cinema. Por si fuera poco los servicios dentro de las salas de cine eran pésimos. Y otros como el cine Teresa o el Savoy, sobrevivieron como recintos de cine pornográfico.

La producción privada intentó nuevos caminos. Así prosperaron las siguientes fórmulas: el arrabal acompañado por el albur y la "sensualidad"; una frontera sangrienta, entre narcotraficantes y dramas de inmigrantes en su travesía por el vecino país del norte; La nota roja, de la cual emergía una ciudad violenta, envuelta por el desempleo y la delincuencia.

Y para finalizar, un cine perversamente “blanco o familiar” producido por Televisine, la productora cinematográfica de la empresa Televisa. Estas cuatro situaciones coparon la producción total del cine privado de los ochenta; como base de su éxito, un público popular, el de la crisis, para los que el fútbol es la mejor diversión los domingos, ante los escasos recursos.

Pocos son los personajes y las películas que lograron trascender al paso de los años y en los que se esfumaron los destellos de la última década en la que se produjo un cine de orientación popular.

Toma 1. Cine de alburess

Una nueva bancada de cómicos apareció como estrellas del género de la sexy-comedia de los ochenta. Esta serie de filmes recicló la fórmula de las ficheras y las rumberas, los primeros acercamientos del urbanismo mediante el cine de oficios en los años cuarenta (el carpintero, el ropavejero, etc.); como también el de las vecindades de los años cuarenta y cincuenta y los desnudos. Todo alrededor de una cómica representación del sexo frustrado y la burla a la homosexualidad.

Resultó definitivo el filme *Picardía mexicana* (1977) de Abel Salazar, que revivió el machismo, aportó el albur y el excesivo abuso de palabras altisonantes como una forma de comunicación. Otras de las cintas que resultaron definitivas en el rumbo de la sexy comedia fueron *¡Que viva Tepito!* (1980), *Lagunilla mi barrio* (1980), *Lagunilla 2* (1980), *Buscando un campeón* (1980), *El fayouquero de Tepito* (1980), *La pachanga* (1981) y *El rey de la vecindad* (1985).

Entre otras cosas resucitaron la fase pintoresca de los pobres del cine mexicano y e incorporaron las figuras ciudadinas del nuevo y caótico Distrito Federal; las fondas, los taqueros o los vendedores ambulantes albureros y se sumaron a la amplia fila de personajes de “culto” en el cine *Neopopular*.

En las historias destacaron los personajes más inverosímiles; centro de atención de las mujeres más hermosas del arrabal. Las realidades monótonas son equiparadas con un mundo onírico; desfilan los mecánicos, el lechero, la mujer de los tubos en el cabello y la nostalgia entre cochambre y muros viejos. Un universo donde todos los pobres olvidan su realidad miserable.

A medida que avanzó el género, la degradación y la chacota fácil sobrepasaron los homenajes de un público noble y poco exigente que desde los setenta ansiaba un espejo en el cual reflejarse. Lo cual fue aprovechado para lograr verdaderos

taquillazos, a pesar de la ínfima calidad de aquellas películas.

Entre 1986 y 1989, se registra el mayor auge de estas películas, el máximo director fue el ex actor Víctor Manuel Güero Castro, que reinó en la taquilla ante las carentes propuestas de los filmes patrocinados por el IMCINE, Angélica Chaín toma la estafeta de Sasha Montenegro como devora hombres, reina de cabaret y precioso objeto del deseo de “la chusma”.

Aquellos cómicos que fungieron como acompañantes de las estrellas del cine de ficheras ganaron fama. Carmen Salinas, Rafael Inclán, Pedro Weber *Chatanuga*, Alberto Rojas *el caballo*, Luis de Alba y Maribel Fernández *la Pelangocha*⁶ representaron gran parte de los personajes del pueblo en la comedia del arrabal:

Estos cómicos hacen de todo, pero no son galanes, ni bailarines, ni actores, ni graciosos, ni comediantes, ni recitadores de chistes, ni improvisadores, ni cómicos propiamente dichos... son erotómanos, seres intersexuales, ruinas humanas, humildes y escalofriantes estragos físicos que ufanan de serlo en cada instante y lo reafirman por cada incidente, sabandijas conflictivas y abusivas, ajenos a la madurez y a la evolución.⁷

Trascendió Alfonso Zayas, cómico que emergió de la TV a lado de María Victoria y tuvo participaciones menores en el cine de ficheras, y cuyo promotor, Gilberto Martínez Solares, es el director que colaboraría con los cómicos más notables del cine nacional, entre ellos, *Cantinflas* y *Tin Tan*. La participación de Alfonso Zayas lo llevó al *Día de los albañiles* (1983), a ser *Rey de las ficheras I y II* (1987-1988) y a mantener amores con *Las verduleras* (1987).

Y su contraparte, Rafael Inclán dio vida al erótico y ebrio líder de los mecánicos en *El mofles y los mecánicos* (1985), *Las movidas del mofles* (1987) y *El mofles en Acapulco* (1988). Alberto Rojas se “inmortalizó” en *El macho en la cárcel de mujeres* (1987), *Un macho en la tortería* (1988) y a ser *El inocente y las pecadoras* (1988); y *La Pelangocha* protagonizó *La ruletera* (1985) y *La taquera ardiente* (1989).

Pero, el género desapareció con la misma celeridad con la que hizo aparición, las pocas variantes desgastaron el género en argumentos pobres; y su decadencia vino con la entrada de la nueva década. Los grandes rasgos del cine del arrabal se trasladaron a otra manifestación cultural, el cómic.

⁶ *La Pelangocha* es un aporte insólito no sólo para los estereotipos de la comedia, sino también a la imagen de la mujer dentro del cine nacional.

⁷ Ayala Blanco, Jorge, *La disolución del cine mexicano*, México, Grijalbo, 1989, p.89.

Finalmente, los valores, la idiosincrasia, y todo el trasfondo que dejó este tipo de cine fue aprovechado por las editoriales *Ejea* y *Mango*⁸, que dieron pauta la creación de un género nuevo en la industria del comic y en *soft porno* (la pornografía suave): el género porno-cómico. La pornografía barata devoró las ideas de la sexy-comedia de los ochenta y en los años noventa dominó el mercado editorial con una serie de tiraje fuera de proporción.

El cine en video y el *videhome*, arrojaron las últimas glorias de la comedia popular, ya sin la difusión masiva que les puso en el primer plano del cine nacional.

Toma 2. Cine fronterizo

Pese a ser una situación de índole nacional desde cerca de treinta años, el fenómeno de la migración hacia Estados Unidos adquirió importancia en los años ochenta.

De origen puramente local, la segunda propuesta del cine popular tuvo como escenario la frontera norte. Sin embargo, no era aquella frontera a la que hizo referencia Alejandro Galindo en *Espaldas mojadas*, o Miguel Contreras Torres en *El hombre sin patria* (1922) y las secuelas: *Soy mexicano de acá de este lado* (1951), *El último rebelde* (1956) y *El último mexicano* (1959).

Ya en los sesenta el cómico Eulalio González *Piporro* trasladó la figura del hombre que nace en los Estados Unidos, pero que cuyo origen, la mezcla de culturas mexicana y norteamericana, le ocasionan un conflicto; tales matices dieron vida al *pocho*, por ejemplo: mucho más notable en *El rey del tomate* (1962), *Bracero del año* (1963) y *El pocho* (1964).

Sin embargo, el cine fronterizo de la década de los ochenta optó por el morbo y el amarillismo; dejó a un lado la crítica social y la problemática de aquellos que cruzan el Río Bravo o se ven asediados por los famosos polleros, en su afán por una vida mejor. Por si fuera poco, a esto se agregaron dos escenarios más: los corridos norteños que narran las aventuras los narcotraficantes en la frontera y la imitación de un género B, el cine norteamericano de acción a “la Charles Bronson”.

⁸ Según el artículo de Giobany Arévalo, *La industria del sexo*, publicado en la edición especial de sexo de revista *Conozca más*, en julio del 2003, sólo en el DF y Guadajuara circulan de manera semanal 45 títulos, de los cuales Editorial *Ejea* sobresale con 15 títulos. Por otro lado, Editorial *Mango* edita un tiraje semanal de 300,000 ejemplares de una de sus cartas más fuerte *Sabrosas, pero bien entronas*.

En los años setenta aparecieron *Contrabando y traición/ Camelia la texana* (1975), *La hija del contrabando/ Mataron a Camelia la texana* (1977) y *La mafia de la frontera* (1979); modelos que tomaron los cineastas del género, para convertir a la frontera en un lugar de crimen y sufrimiento, dolor y violencia.

En 1980 se estrenó la cinta *Las braceras*, la primera obra de 50 filmes del mismo tipo entre 1982 y 1988. Una estadística de la investigadora del Centro de Estudio Fronterizos del Norte de México (CEFNOEX), Norma Iglesias, señaló que entre 1938-1981 se elaboró un amplio repertorio de 181 filmes.

Otro dato clave: el estado, IMCINE en concreto, no apoyó o patrocinó el género del cine fronterizo. El tema no interesó a IMCINE y una versión "seria" jamás se llevó a cabo. Lo difícil de la situación nunca gravitó en la gran cantidad de producciones llevadas a cabo, sino el enfoque y trascendencia social de una perspectiva errónea, según la misma Norma Iglesias:

...los estereotipos se toman como realidades... la imposición etnocéntrica de una definición de la realidad (desde el centro del país) para consumo obligado de quienes viven esa realidad y aún en contra de lo que están viviendo.⁹

En las primeras epopeyas del género aparecieron títulos como *Contrabando humano* (1980) de José Luis Urquieta, *La caravana de la muerte* (1982) de Tito Novaro, *El regio traficante* (1982) de Urquieta, *Traficantes de pánico* (1982) de René Cardona hijo y *Los pistoleros del río grande* (1982) de Alberto Rodríguez.

Se agregaron otros títulos como *La muerte del chacal* (1983) de Pedro Galindo III, *La contrabandista* (1983) de Urquieta, *Asalto a Tijuana* (1983) de Alfredo Gurrola, *Ratas de la frontera* (1983) y *El federal de caminos* (1983) de José Loza; *Cita con la muerte* (1984) de Raúl De Anda hijo, *Narcoterror* (1984) de Rafael Villaseñor Kuri y *El narco* (1985) del debutante Alfonso de Alva.

Un justiciero, rolas de la frontera y Lola la trailera

Mario Almada, quizá el rostro más notable de la industria privada durante los ochenta, cargó con el mito del cine de la frontera. Almada ganó la simpatía del público mediante las películas en las que encarnó al último héroe positivo del cine nacional: el justiciero de una nación sin ley.

Tal fue la relevancia de Mario Almada en los años ochenta que, realizadores como Felipe Cazals y Arturo Ripstein lo incluyeron en sus filmes. Con Ripstein

⁹ Entrevista a Norma Iglesias, *Evasivos, 181 filme, desde 1938 hasta 1984: Cefnomex*, por Patricia Vega, en el diario *La Jornada*, 7 de noviembre de 1985, sección de Cultura, p. 26.

protagonizó *La viuda negra* y con Cazals *El tres de copas* (1986). Un actor desaprovechado por la industria, en palabras de Moisés Viñas:

Como actor no pretende ser simpático, ni siquiera galán conquistador, y tampoco se ha encasillado en la representación de villanos; le entra parejo a todo tipo de películas y la mayoría de sus participaciones aseguran triunfos en taquilla.¹⁰

Ejemplo digno de mencionar es el del grupo norteño *Los tigres del norte*, quienes, apoyados en historias sobre inmigrantes, produjeron e interpretaron sus propias cintas. José Luis Urquieta dirigió tres películas del grupo: *Tres veces mojado* (1989), *Los tres galleros* (1989) y *Camioneta gris* (1989). El grupo interpretó una cinta poco fuera del género, la comedia ranchera *Ni parientes somos* (1989), realizada por Sergio Vejár.

En el terreno de las figuras femeninas, Rosa Gloria Chagoyán y su esposo Rolando Fernández, concretaron la imagen de la nueva heroína del cine popular, a la par de los filmes de acción y las aventuras del Almada. Entre carreteras de provincia, la lucha contra desalmados narcotraficantes y estrambóticos efectos especiales.

La famosa *Lola la trailera* (1984) fue el último gran ídolo del pueblo, pero las ideas equívocas y dispares del Rolando Fernández (directo, productor y guionista de la serie) dieron al traste con un idea novedosa, una segunda buena etapa de un cine de género B. Al principio de los años noventa, la editorial *Ejea* intentó llevar el personaje al comic sin mucha fortuna.

Después de los filmes de la Chagoyán, el género se convirtió en una marejada de violencia y realismo. Los directores hurgaron en los archivos del narcotráfico y llevaron casos como el del *Negro Durazo* a la pantalla grande.

De malos recuerdos: *Lo negro del negro* (1985) de Benjamín Escamilla y Ángel Rodríguez Vázquez, editores de la "célebre" publicación amarillista *Casos de Alarma, Durazo, la verdadera historia* (1987) de Gilberto de Anda, la censurada, *El secuestro de un policía/ El secuestro de Camarena* (1985) de Alfredo B. Crevenna y la gran obra del género *Operación marihuana* (1985) de Urquieta.

El festín de las balas duró hasta el sexenio salinista, donde perdió fuerza y desapareció. Al público ya no le satisfizo la sangre artificial y de la parca denuncia. Como otros géneros de los ochenta, el cine fronterizo se extinguió con

¹⁰ Entrevista realizada a Moisés Viñas.

facilidad.

Aunque todavía se realizan producciones de este tipo, sólo se exhiben en salas de provincia de las ciudades fronterizas, principalmente, forman parte de la programación de canales de Televisión abierta, tal es el caso del canal 9 de Televisa. Su máxima estrella y quizá la figura más respetable del género Mario Almada, desapareció de la pantalla grande con la popularidad de una frontera sangrienta.

Toma 3. El cine de nota roja

En los años ochenta la ciudad de México aparece en las estadísticas como una ciudad insegura y violenta: la ciudad al límite. El cine de nota roja recreó la violencia citadina, la urbe que aplasta y destroza, la cual no admite que un ser extraño pueda explorarla, porque le costará muy caro.

Este tipo de cine apareció con la crisis, con el impacto que provocó la pobreza, el desempleo, el aumento de la delincuencia y la proletarización de la clase media; y cuyas crónicas de nota roja del antecedente más cercano *Maldita ciudad* (1954), de Ismael Rodríguez, anticiparon los rasgos fundamentales.

Sin embargo, la aparición del serial *Perro callejero I-II* (1978-80) de Gilberto Gazcón marcó el rumbo del cine urbano y de nota roja de los ochenta. El primer filme, que define muchas de las premisas del género, gira alrededor de *el perro* (Valentín Trujillo), un joven ex convicto que no tiene mayor familia que la calle, y cuyo destino intenta cambiar un sacerdote.

Pero el personaje no tiene mayor elección, rodeado de un ambiente de violencia, policías corruptos y tráfico de drogas muy pronto se verá atrapado en varias situaciones: un triángulo amoroso que incluye al *perro*, una prostituta (Lin May) y la hija (Maritza Olivares) de ésta, el robo a un usurero (Pedro Weber *Chatanuga*) y la lucha por el amor de la mujer (Blanca Guerra) del capo (Humberto Elizondo) del barrio.

Tras esta sincera obra del cine popular el cine de nota roja, al igual que el fronterizo reflejaron una cosa: la putrefacción de una sociedad que se negó a cambiar; y en consecuencia la descomposición del Estado y sus autoridades y la complacencia y la corrupción de éstas. Como también la marginación de los que menos tienen, es especial sus jóvenes¹¹.

¹¹ Según un artículo de Roberto Hernández. "300 bandas con 4000 muchachos se aglutinan para repeler la marginación", publicado en el número 306 de la Revista *Proceso*, el 13 de septiembre de 1982, existían 300 bandas con 4000 niños y jóvenes entre los 7 y los 24 años. El común denominador de estos jóvenes era

*El milusos*¹² (1981) y *El milusos II* (1983), filmes de Roberto G. Rivera, aprovecharon la definición de la pobreza que visualizaron Jorge Fons y Gustavo Alatriste: la pobreza como madre de todos los vicios y la ciudad como un lugar alarmista donde las oportunidades escasean; y que sólo ofrece dos caminos para salir del “hoyo”: la delincuencia o la prostitución.

El resultado de la tesis: *¿La tierra prometida?* (1985), del mismo Rivera, célebre película que amalgamó a la mayoría de los cómicos de la crisis en un melodrama obsesivo y miserable. Crónicas de la nota roja del diario *La Prensa* o la publicación amarillista, *Alarma*, dotaron la imaginería de los directores mexicanos.

Alfredo Gurrola, fanático del cine negro y del cine policiaco, cultivó con afán las obras más notables del cine de nota roja que le llevaron a ser el director más prolífico de la década, detrás del Güero Castro. Gurrola destacó en el cine fronterizo y en las películas patrocinadas por Televisine. Mostró cualidades interesantes en el cine negro, las que imprimió a sus trabajos, los más decorosos del cine fronterizo y de nota roja.

Gurrola narró *La fuga del rojo* (1982), las aventuras de *Los dos matones* (1983), *La venganza del rojo II* (1984); presenció un *Contrato con la muerte* (1984) y la aparición del *Escuadrón de la muerte* (1984), *El trailer asesino* (1985) y *La revancha* (1985); relató un *Escape sangriento* (1986) y encontró a un *Verdugo de traidores* (1986).

A la escena se incorporaron Valentín Trujillo e Ismael Rodríguez hijo, que intentaron retratar a su modo las zonas “bravas” del DF y algunos notables casos de abusos de autoridad; la visión mísera de los chavos banda de la periferia de la ciudad en la lente de Arturo Velasco; y el enfoque del crimen de Damián Acosta, José Luis Urquieta y los hermanos Rosas Priego.

Trujillo, quien protagonizó y dirigió sus filmes, se transformó el enemigo número uno del abusivo policía judicial, realizó *Un hombre violento* (1983), su mejor filme, *Ratas de la ciudad* (1984), *Yo, el ejecutor* (1985), *Cacería humana* (1986) y *Violación* (1987).

Rodríguez hijo, fomentó el culto al sensacionalismo en *Masacre en el río Tula* (1985), filme censurado y que nunca logró la exhibición en pantalla grande; *Olor a muerte* (1986), *Noche de Buitres* (1987), *Muertos al cruzar* (1988),

la pobreza. Las bandas fueron un tema bastante aludido en el cine de nota roja.

¹² *El milusos*, personaje creado por el periodista y escritor Ricardo Garibay.

Apuesta contra la muerte (1989) y *Traficantes de niños* (1989). Arturo Velasco, intentó relatar la vida cotidiana de los “chavos banda” en *La banda de los panchitos* (1986) y *Un lugar cerca del sol* (1988).

La intención de los cineastas buscó redimir o comprender las diferentes causas y consecuencias de la violencia de la crisis; por desgracia, su apreciación quedó demasiado corta, debido a sus límites creativos. Aunque dejaron entrever algunas muestras de una sociedad corrompida por la violencia y la delincuencia; los males de una sociedad de capa caída y un desfile de enfermos de la realidad, al menos eso era lo que su propuesta suponía.

Caso extraño el de Francisco Guerrero, el cual ignoró las reglas establecidas el sanguinolento género y optó por una mezcla de docudrama y realismo, sin caer en la tibia forma de denuncia manifestada por los otros cineastas. Dos cintas son un caso raro en el cine popular de los ochenta: *Trágico terremoto en México* (1987) y *Bancazo en los Mochis* (1989); tal vez sin una producción excelsa, pero con pretensiones estéticas y narrativas más ambiciosas e interesantes.

Francisco Guerrero, ocupó la crónica urbana del cine popular que Alejandro Galindo imprimiera a sus cintas. A pesar de las limitantes de Francisco Guerrero y Alfredo Gurrola para la realización de filmes en la industria privada, su creatividad e imaginación los sacó a flote.

Toma 4. Cine televisivo o Chente y sus amigos cabalgan de nuevo

Televisine, el cine familiar

Dentro del terreno de los directores del cine popular, no podía faltar Televisa y su empresa Televisine, una de las más arduas productoras de cine nacional en los últimos años, entre 1983 y 1988 realizaron 24 películas y 1989-1990 se encargaron de la mitad de la producción de la industria, 30 largometrajes por año, cifra por demás aterradora en el panorama de crisis, si se considera la poca calidad de la producciones realizadas por esta empresa.

Televisine incursionó en el terreno cinematográfico desde finales de la década de los setenta, con un perfil poco incierto y extremista. Se dieron a la tarea de contratar a Arturo Ripstein, para realizar un burdo cine comercial de autor: pretensiones “altas” y resultados menores; y un cine familiar con poca fortuna en taquilla.

Ante los resultados aparecieron en los primeros años *Los renglones torcidos de Dios*¹³ (1981) de Tulio Demicheli, con su estrella telenovelería Lucía Méndez; *El héroe desconocido*¹⁴ (1981) de Julián Pastor, director prometedor en el pujante cine estatal, que bajo el mando de Televisine se convirtió en un director de encargo. Después de los primeros intentos por hacer un cine esteticista, se volcaron al gran público y transportaron a sus cantantes y actores de TV a la pantalla grande.

Para 1983 las estrellas de Televisa aparecieron en el cine, Roberto Gómez Bolaños interpretó y dirigió, *Charrito y Don Ratón y don Ratero* (1983); e incurrió en banalidades alimentadas por los éxitos en la pantalla chica y prolongó la fama de la telenovela de horror y misterio, *El maleficio 2... La película* (1985) con Ernesto Alonso y Lucía Méndez.

Al refilón de personaje le siguieron *Estos locos, locos estudiantes* (1983) donde *Los cachunes*, saltaron de la serie de televisión al filme de ridículas aventuras. Los dos cantantes adolescentes de moda, Luis Miguel y Lucero, tuvieron su homenaje en *Fiebre de amor* (1985); y más tarde se rindió culto a dos compositores de música popular: Alvaro Carrillo en *Sabor a mí* (1988) y José Alfredo Jiménez en *Pero sígo siendo el rey* (1988).

Se produjeron un par de películas dedicadas a la diva telenovelesca Verónica Castro: *Que Dios se lo pague* (1989) y *Chiquita pero picosa* (1986), aprovechando su "momento histriónico". Por otro lado, Lupita D'Alessio protagonizó *Mentiras* (1986); de la misma manera, apareció un modelo de cine de terror a la Wes Craven *chilango* en *Vacaciones de terror* (1988).

En general, las producciones se remitieron a un cine de biografías musicalizadas y comedias ridículas; aventuras de adolescentes ñoños y cine de géneros todavía más corriente que el realizado en la *Época de oro*. También en el panorama hicieron acto de presencia los modelos arrabaleros en *Lagunilla mi barrio* (1981) de Raúl Araiza, sus secuelas *Lagunilla II* (1983) de Abel Salazar y *Adiós Lagunilla, Adiós* (1984) de René Cardona hijo.

Otra vez Héctor Suárez comandó la vecindad en *El rey de la vecindad* (1985) de Raúl Araiza; y Luis de Alba fue *El rey de los taxistas* (1987). Luis Alcoriza realizó para Televisine, *Día de difuntos* (1987).

¹³ Basado en la novela del español Torcuato Luca de Tena.

¹⁴ Adaptación de la novela homónima de Miguel Alemán Velasco.

Roberto G. Rivera colaboró con el personaje interpretado por Héctor Suárez en *El milusos 1* y *El milusos 2*. El cine violento tuvo un espacio en la producción de Televisine, *El trailer asesino*, interpretada por Mario Almada, y *Mauro el mojado* (1986) de Alberto Mariscal. Por último apareció *La india María* en *Ni de aquí ni de allá*¹⁵ (1987), cinta que ella misma dirigió, y resultó todo un éxito en taquilla.

Como remate al festín televisivo, la cámara escondida. Una idea que la productora compró al español Manuel Summers; que dio como resultado las películas más inútiles y estúpidas que se hayan realizado en la historia de nuestro cine: *La risa en vacaciones* (1989), un sin fin de pies de película tiradas a la basura.

Quizá la presunta afirmación de que el espectador mexicano es un ignorante, o la inefable tumba de un cine que nunca apostó por una buena propuesta, en pos del “entretenimiento” del público familiar. Cuyos tristes resultados se reflejarían en la década siguiente.

Chente, otros cantantes y actores de televisión

Para acabar el desfile de cantantes y “estrellas” de televisión, Vicente Fernández ganó su lugar en el olimpo del cine popular. Después de su gran fama en los años setenta, y de su presencia en *Tacos al carbón* de Alejandro Galindo, Vicente Fernández encontró en Rafael Villaseñor Kuri, a su director de cabecera.

Chente, protagonizó *El embustero* (1983); *El diablo, el santo y el tonto* (1985), remake de *Los tres huastecos*; *Sinvergüenza...pero honrado* (1985), secuela del *Sinvergüenza* (1981); *Entre compadres te veas* (1986) renovada versión de los *Tres alegres compadres* (1951) de Julián Soler; *El macho* (1987) y *El cuatrero* (1987) donde compartió créditos con otra figura del cine popular, Mario Almada; para finalizar la década con *Acorralado* (1989).

De alguna forma la presencia de Vicente Fernández intentó desempolvar los mitos de una cultura popular arraigada. De ahí las repeticiones de películas o personajes desempeñados por Pedro infante, a quien el cantante ranchero quiso imitar, e incluso *Chente* se declaró superior al sinaloense en fama y afectó del público. Pero la notoriedad del cantante duro muy poco para convertirlo en mito, aunque sí para considerarle como la última figura de arrastre en el cine nacional.

¹⁵ Sólo las películas de la *India María* superaron en taquilla al cine cómico.

En los ochenta otros intérpretes figuraron en la pantalla grande: Antonio Aguilar en *Viva el chubasco* (1983), *El rey de oros* (1984) y *El hijo de Lamberto Quinteros* (1988), bajo las órdenes de su director de cabecera, Mario Hernández.

Lucero y Pedro Fernández interpretaron algunas cintas. Lucero apareció en escena de nuevo y con ella el cantante Mijares, *Escápate conmigo* (1988). Pedro Fernández (como adolescente) y Lucero protagonizaron, *Coqueta* (1984) y *Delincuente* (1984); después el mismo Fernández protagonizaría *Un corazón para dos* (1989) y *Había una vez una estrella* (1989) las dos de Sergio Vejar.

Otros cantantes aparecieron en este panorama: Yuri, Laura Flores, el grupo musical puertorriqueño, *Los chamos* y otra vez, Yolanda del Río. En dos producciones independientes aparecieron: Evita Muñoz como *Hermelinda linda* (1983), comedia de Julio Aldama basada en el popular comic; y el niño Carlos Espejel lució su clásico disfraz de vampiro en *Chiquidrácula* (1985) del mismo Aldama.

Tantos ejemplos ilustraron la crisis de nuestro cine, no sólo en la producción cinematográfica, sino en la misma forma de vislumbrar al cine y a su público.

SOLEDAD, CINE POPULAR Y OTRAS LOCURAS

En la década de los ochentas, quizá más que en ninguna, proliferó el cine popular. Atrás quedaron la mirada inocente de la provincia de Emilio Fernández y la magia de Roberto Gavaldón; la noble versión de los pobres en la trilogía de Ismael Rodríguez; y la astucia y brillantez urbana del verdadero director del gran culto popular: Alejandro Galindo.

Pues el cine dedicado a las grandes masas se limitó a un género de recreación de urbanismo mordaz y pobre inventiva de la Iniciativa Privada: la “fiel representación” de un público que sólo necesita divertirse. Actores y directores como Alberto *Caballo* Rojas y Víctor Manuel *Güero* Castro mantuvieron esta idea, sin el más mínimo compromiso con “su público”:

Me violenta el peyoratismo con que se manejó y se trató el cine a nuestro cine, o sea, nuestra etapa en el cine, que insisto, fue en la que los productores ganaron más dinero, en la que se estrenaban más películas... Hubo un decreto, que quién sabe quién lo lanzó y de pronto nos alejaron de la comedia, a los comediantes... lo que dice el *Güero* Castro tiene razón, a fin de cuentas nosotros marcamos una época, pésele a quién le pese.¹⁶

¹⁶ Ciuk, Perla, *Diccionario de directores mexicanos*, México, CONACULTA, 2001, p. 531.

Del Güero Castro se ha dicho que es un “pelado”, “grosero”, “pornográfico” y se han utilizado las palabrotas que este usa para definirlo. Todo lo acepta, al menos lo consiente con resignación franciscana, pero no la “ofensa” de que le achaquen que el público se aburra e indignado abandone la sala.¹⁷

Donde puede encontrarse una propuesta válida, ¿en el cine de iniciativa privada o IMCINE? Ni el cine de IP o el de IMCINE evitaron el desastre de la industria, al contrario, juntos colaboraron al virtual alejamiento de un público fiel y noble. IMCINE nunca se comprometió con su público; y el cine privado pensó la mejor forma de divertir al público consistía en faltarle el respeto con un cine de baja calidad, provecho de la ignorancia de un espectador ávido de encontrar en un gesto, una expresión propia en la pantalla grande.

Toma 1. Gerardo Lara y otros cineastas populares

Mucha gente piensa que la década de los ochenta arrojó un saldo cero y que no hay alguna aportación importante al cine nacional. Sin embargo, la década de la crisis manifestó la imagen más redonda del cine popular y de las grandes masas. Personajes insólitos, producto de realizadores que tomaron la pobreza más en serio de lo que puede imaginarse.

Imposible mirar en otra década a gente como Arturo Ripstein, Felipe Cazals, Paul Leduc, Ismael Rodríguez, Gilberto Martínez Solares, Francisco Guerrero, María Novaro, Marcela Fernández Violante, Rebeca Becerril o Gerardo Lara; e incluso a un director tan radical como Rafael Corkidi en un solo ambiente y un rostro similar, pero con diferentes facetas y diversos resultados.

Diamante y Lili vs Gerardo Lara

Gerardo Lara es uno de los cineastas más interesantes de la década de los ochenta. Su presencia coincidió con una visión de la juventud más amplia, la cual anticipó el cine estatal, pero que sólo había encontrado un parte de la población, la clase media. El cine de los ochenta mostró todas las caras de la moneda, desde los jóvenes de las colonias proletarias en *Fonqui* (1980) del estudiante Juan Guerrero y hasta los de clase media en *Deveras me atrapaste* (1983) de Gerardo Pardo.

También la pobreza al extremo encontró un reflejo a través de la cinta promovida por el desaparecido CREA, con motivo del año de la juventud, *¿Cómo ves?* (1985) de Paul Leduc, que si bien no tuvo el tino de ofrecer un

¹⁷ Entrevista a Víctor Manuel Güero Castro, “*Las majaderías no la inventé yo*”, por Emilio Valencia, en el diario *El sol de México*, 9 de enero de 1979, sección de espectáculos, pp. 1 y 3.

acercamiento a las clase menos aventajadas, proporcionó una visión de los espacios en los que se desarrolla una población sobreviviente de una crisis terrible.

En estos años Sergio García filmó una película juvenil de culto *Un toque de rock* (1988) realizador de super 8, Sergio García. El desfile incluyó, lo mismo a los jóvenes proletarios que a los de clase media, y como fondo una ciudad de México adversaria del joven de los años ochenta. Temas como la desunión familiar, la indiferencia y la falta de oportunidades, formaron parte del compendio de actitudes de la cinta.

Gerardo Lara y Rebeca Becerril, estudiantes de CUEC, ilustraron con mayor proporción al joven de la década de los ochenta. Gerardo Lara aportó una de las miradas más duras de la cultura popular en el cine nacional. Desde sus primeros ejercicios fílmicos en *Cómo se arma una cabeza de motor* (1981), *El fútbol y los pronósticos deportivos* (1981), *La ciudad y la heroína* (1981), *Frontón, ejercicio conjunto* (1982), *El sheik del calvario* (1983) y *Paco chera o el chuby de Benito* (1983), mostró un singular acercamiento a los ambientes duros de la ciudad.

En *Diamante* (1984), que realizó en blanco y negro, emprendió un camino de figuras violentas y lugares sórdidos, donde sobresalieron jóvenes marginados y resentidos con una sociedad sin muchas posibilidades; con miles de desventajas como el desempleo, la carencia de sitio, la incomprensión de la familia y hasta los asaltos de la policía.

Javier Torres Zaragoza personificó a *Diamante*, el último de los villanos entrañables del cine nacional; desde *el Jaibo* interpretado por Roberto Cobo en *Los olvidados*, el padrote delator clásico del cine nacional, representado en ocasiones por Rodolfo Acosta en *Salón México*, Víctor Parra en *El suavecito* o el terrible pelotari de *La noche avanza*, Pedro Armendáriz.

A través de la ficción Gerardo Lara mostró un episodio de la vida cotidiana, la violencia como forma de existir y resorte vital de una vida fracturada, una fría denuncia:

Diamante es nuestra única posible experiencia nacional de los límites, una develación de la verdadera faz moral de la presente crisis mexicana... *Diamante* es la elocuente demostración del fracaso de un sistema social, visto a través de sus despojos.¹⁸

¹⁸ Ayala Blanco, *op. cit.* pp. 440 y 441.

Otra muestra de ese cine duro e incisivo es *Lili*, episodio de largometraje colectivo *Historias de ciudad* (1988). En *Lili* Gerardo Lara exhibió al personaje femenino más poderoso y agresivo del cine nacional. Una prostituta en los espacios más siniestros de la ciudad, el verdadero México popular de los ochenta, el que está fuera de los discursos, el lugar donde se esconde la miseria.

El acierto principal del impresionante episodio de Lara, radicó en la violencia extrema en un cabaret de mala muerte y de nuevo el tema de la ley del más fuerte. Junto al personaje de Berenice en *La pasión según Berenice* y las dos figuras más interesantes y novedosas de la comedia pícaro de los últimos treinta años, *La Corcholata* (Carmen Salinas) en el cine de ficheras y *La Pelangocha* (Maribel Fernández) en el cine lépero; cambiaron de manera radical, la faz de los personajes femeninos en el cine nacional.

Paco Guerrero, el héroe

Francisco Guerrero, un arduo director del cine realizado por la iniciativa privada en los ochenta, fue el más ambicioso director del cine popular en los últimos años. Antes de retratar el cine violento desde un enfoque de nota roja, prefirió un cine semidocumental de sencillez narrativa.

Dos cintas son claves, *Trágico Terremoto en México* y *Bancazo en los Mochis*. En *Trágico terremoto en México* (1987) prefirió mostrar el rostro humano del siniestro y omitió el amarillismo que apareció en las cintas que desarrollaron el tema. Para *Bancazo en los Mochis* (1989) manifestó un tono documental consecuencia también de un hecho verídico.

¿Un cine de autor popular? Guerrero junto a Alfredo Gurrola y su cine de acción, son parte de la historia de una década difícil:

Esas películas, por desgracia, no tenían apoyo, no eran muy buenas, la de *Trágico terremoto en México* es lamentable; pero, si querían decir cosas y asomarse a lo que estaba pasando en el México de De la Madrid... Alguna vez éstas tendrán que recuperarse, para hacer una verdadera escritura del cine de la época de De la Madrid y del cine de los ochenta en general. Quizá el saldo estético no será muy favorable, ni financieramente, pues no pegaban en cartelera, *Masacre en el río Tula* ni siquiera se exhibió. Pero, en ellas había una obsesión de los cineastas por quedarse en lo que estaba pasando. Había una idea de hacer un seguimiento del país...¹⁹

¿Los últimos destellos del cine popular?

¹⁹ Entrevista realizada a Gustavo García.

Toma 2. De encajes y barrios bajos

Cosas de mujeres

Otro de los signos positivos de la década de los ochenta radicó en la incorporación de un grupo de mujeres a la industria cinematográfica. Los antecedentes de la participación de la mujer corresponden al año de 1917, cuando se funda la primera productora cinematográfica Azteca Films, en la cual destaca Mimí Derba, la primer mujer que dirigió un filme en el cine mexicano.

En los primeros cincuenta años del cine mexicano destacan las primeras realizadoras: Adela *Perlita* Sequeyro dirige dos filmes; y Matilde Landeta realiza tres largometrajes en la década de los cuarenta. Son dignas de mención las intervenciones de Cándida Beltrán Rendón y Eva Limaña.

Hacia la segunda mitad del siglo XX, Esther Morales realiza el primer ejercicio fílmico del CUEC: *Pulquería la Rosita* (1964). En los setenta se conciben *Cosas de mujeres* (1975-1978), recapitulación de diversos testimonios acerca del aborto; y *Vicios en la cocina* (1978) de Beatriz Mira.

Una serie de testimoniales de 42 minutos dieron como resultado *Rompiendo el silencio* (1979), de Rosa Martha Fernández y en la que participaron: Ellen Camus, Sibylle Hayem, Laura Rosetti, Ana Victoria Jiménez, Lilian Liberman, Mónica Mayer y Pilar Calvo.

También en los setenta debuta en la industria la primera mujer egresada de una escuela de cine: Marcela Fernández Violante. Tras sus ejercicios fílmicos *Azul* (1966) y *Frida Kahlo* (1971), la realizadora encabeza los proyectos, *De todos modos Juan te llamas* (1975), *Cananea* (1976), *Misterio* (1979), *En el país de los pies ligeros* (1980) y *Nocturno amor que te vas* (1987).

Fernández Violante es el antecedente de la aportación femenina que cobró mayor fuerza en los años ochenta. *No es por gusto* (1981) de María del Carmen de Lara y María Eugenia Tamés, *Momentánea belleza* (1980) de Lilian Liberman, ofrecieron las primeras muestras. En los primeros años de la década resaltaron *Desde el cristal con que se mira* (1984) de Mari Carmen de Lara, *Mi vida no termina aquí* (1983) y *Por qué no* (1984) de María Eugenia Tamés; y *Desalojo* (1984) y *Entre aguas* (1986) de Sonia Riquer.

Marisa Sistach resultó una agradable sorpresa en *Y si platicamos de agosto* (1980), *Conozco a las tres* (1983) y *Los pasos de Ana* (1988). La veterana del

cine militante, Adriana Contreras, de obras como *Gesto social* (1976), *La sagrada familia* (1976), *Otro sobre navidad* (1977), *Lecciones de poesía* (1978) y *Naturaleza muerta* (1979); realizó en los años ochenta *Historias de vida* (1981) y en tono intimista una bella película poco valorada, *La nube de Magallanes* (1989).

La documentalista Guita Schyfter realizó una serie de obras interesantes, el mediometraje *Rufino Tamayo* (1983); los cortometrajes *Vicente Rojo* (1984), *Luis Cardoza y Aragón* (1984), *Cavernario Galindo, luchador rudo* (1984), *Víctor Mendoza* (1984) y *Archivo General de la Nación* (1984); y el documental *Los caminos de Greene* (1986).

En el programa de TV, *La hora marcada*, apareció una talentosa directora que enfocó su carrera al video, su nombre Ximena Cuevas. Entre directores como Guillermo del Toro o Luis Estrada, el episodio *Noche de paz* (1989) de Ximena Cuevas, destacó por su creatividad en contraste a las reglas del proyecto televisivo.

Imágenes populares del cine femenino

Tres acercamientos importantes a la cultura popular, incluyeron los enfoques de María Novaro, Rebeca Becerril y Mari Carmen de Lara. María Novaro es la directora femenina más destacada en la historia del cine nacional y la más constante hasta los noventa. Los filmes *Lavaderos* (1981), *Sobre las olas* (1981), *De encaje y de azúcar* (1981), *Conmigo la pasarás bien* (1982), *Querida Carmen* (1983), *Una isla rodeada de agua* (1984) y *Pervertida* (1985) comprenden su etapa estudiantil.

Sus primeros trabajos para la industria manifestaron una nostalgia popular, que se distingue en *Azul celeste*, episodio de *Historias de ciudad* (1988) y *Lola* (1989). *Azul celeste* narra la búsqueda de una chica pueblerina abandonada, tras el marido que se presume vive en una casa de color azul celeste. *Lola* relata la vida de una joven madre comerciante del centro histórico del México de la crisis y sus conflictos emocionales.

Lola develó a la madre moderna, contraparte de la madre abnegada y todos los aspectos míticos de la maternidad. María Novaro describe el personaje de *Lola* como: una joven real, con sexualidad asumida y enfrentada a la “chinga” no compartida de cargar, educar, mantener, querer a una hija, cuando ella (la madre) aún no ha podido hacerse cargo de sí, y cuyo peso la desgasta.

María Novaro contó la historia de las madres solteras, de las madres jóvenes, esa situación que crece día con día, y se agudiza en las clases humildes:

Quería hablar de la cantidad de chavas y mujeres que conozco, que han tenido que sacar adelante a sus hijos, solas, porque son solteras o simplemente el señor no pinta y por ahí anda, también sucede muchísimo.²⁰

Por otra parte, Mari Carmen de Lara dirigió uno de los documentales más contundentes acerca del abuso proletario: *No les pedimos un viaje a la luna* (1985). El filme aborda las condiciones de injusticia en las cuales se encontraban las costureras de fábricas del centro histórico, situación que a raíz del temblor del 85 se magnificó y cobró real atención.

Toma única. *El arte de la autodevaluación*

Un arte *sui generis* que no proviene de las “glorias” de IMCINE, ni siquiera del “ingenio” del Güero Castro o Rolando Fernández. Es la etapa más austera del CUEC, años en los que el estudiante poco depende de la su formación en las aulas, sino a pesar de ellas: entre lucidez y talento a contracorriente.

Rebeca Becerril, novel estudiante del CUEC, orientó su trabajo hacia el cine popular en *el arte de la autodevaluación* (bautizado así por Jorge Ayala Blanco): vivencias del pesadumbre, la cotidianeidad y la trivialidad de una sociedad -que en su mayor proporción se encuentra en la pobreza- sin muchas oportunidades.

La *autodevaluación* es una cultura tan marginal como amorfa, el doloroso autoconocimiento de ideales descreídos; una cultura que tiene como protagonistas a la clase popular y como causa el rompimiento y la desmitificación de los estereotipos; y la visión seria de la expulsión social, la miseria moral y la autoexclusión como único refugio.

Sus cortometrajes realizados de manera paralela a *Diamante*, advirtieron un homenaje a la *Época de Oro*, de ahí el formato en blanco y negro. *En Luz por una rendija* (1983), *Amor del bueno* (1983), *Dime algo por última vez* y *A destiempo* (1986), Becerril abordó en sus historias, de manera sarcástica, a aquellos personajes de la industria privada en los límites de la humanización.

Toma 3. Filosofías extrañas

Al final de la década de los ochenta, tres directores experimentados, desde distintos enfoques opinan sobre la violencia urbana y la pobreza; dos jóvenes

²⁰ Medrano Platas, Alejandro, *Quince directores del cine mexicano*. México, Plaza y Valdés Editores, 1989. p. 243.

entusiastas reviven el nacionalismo, gracias a la literatura mexicana; y dos directores de los setenta rompen estereotipos.

Ismael, Cazals, Ripstein y Retes

Pese a que los estilos de Ismael Rodríguez, Felipe Cazals, Arturo Ripstein y Gabriel Retes no tienen similitud alguna, en sus obras más importantes de la década de los ochenta encontramos valores importantes no sólo del género urbano, sino también del México de estos años.

Cuando Ismael Rodríguez rodó la comedia pícaro *Blanca Nieves y sus siete amantes* (1980), mostró a un veterano director con libertad temática y sin compromisos y nada que perder. *Ellos trajeron la violencia* (1989), su película acerca de la violencia urbana, no es del todo inédita en su filmografía, de hecho un filme suyo, *Maldita ciudad*, fue parteaguas del cine de nota roja.

Pero, a diferencia del tono amarillista y de denuncia, su visión delata una alerta a su público, al señor de la calle. El filme no sólo se concentra el relato urbano, también recoge diferentes obsesiones sexuales, lo cual le otorga un sentido diferente de la clásica película de nota roja.

En el punto medio del retrato del México urbano de los ochenta, Felipe Cazals realizó tal vez su mejor película, *Los motivos de Luz* (1985). Sin embargo, esta no pudo ser vista por una gran cantidad de espectadores, debido a la censura a la cual fue sometida la cinta, los siguientes fragmentos de la información general del caso son una breve revisión al confuso proceso penal:

El cineasta Felipe Cazals fue demandado ante el Juzgado 12° de lo civil por Elvira Luz Cruz... Según el abogado defensor de la inculpada, el filme (*Los motivos de Luz*) causó un daño moral a su cliente. La película se proyectó en el Distrito Federal y a nivel nacional, además de ser promovida la venta de copias en videoclubes. El abogado reclama para la filicida una indemnización de 300 millones de pesos... Los productores cinematográficos argumentan que no pagarán nada, pues la empresa no ha recibido el reporte de utilidades por concepto de exhibición de la película, inclusive se niegan a comparecer a las audiencias a las que se les ha citado en el juzgado donde se ventila la acusación, denunció García Ramírez...²¹

Efraín García Ramírez, abogado de la señora Elvira Luz Cruz, quien demandó a los productores de la película *Los motivos de Luz*, que basaba su argumento en ilícitos cometidos por la demandante en prisión desde agosto de 1982, ganó la 1ª

²¹ Almendra, Manuel, "Los motivos de Luz se filmó sin mi consentimiento", en el diario *El sol de México*, 5 de septiembre de 1990, sección de espectáculos. pp. 1 y 2.

y 2ª instancia por daños morales, tergiversación de su vida, de su imagen y difamación, motivo por los que los demandados deberán pagarle el 15% de las ganancias de la cinta, unos 70 millones de pesos.²²

Precedido de un documental realizado por Dana Rotberg y Ana Diez Díaz, *Elvira Luz Cruz, pena máxima* (1985), la película de Felipe Cazals pretendió una versión distinta del caso de la mujer filicida. A diferencia de sus trabajos sobre casos de nota roja y violencia extrema, Cazals optó por contar la historia sin tomar partido, y plasmó una ligera reflexión sobre los impactos de la crisis económica y social en la pobreza, a través del confuso personaje de Luz (Patricia Reyes Espíndola).

Y se inclinó por la violencia subversiva y no por los brutales actos de sus otras películas. Otros de los aciertos del director fue el incluir en su equipo de trabajo a Dana Rotberg, quien realizó el documental sobre la otrora célebre mujer que asesinó a sus cuatro hijos.

El punto extremo del tema lo observó Arturo Ripstein, quien después de realizar un bloque de muy malas películas, inició una muy fructífera relación con la guionista Paz Alicia Garcíadiego, su esposa. A partir del *Imperio de la fortuna*, Ripstein inició el recorrido por el camino de "los sobrevivientes", que encuentra en la pobreza su circo, una línea visual y narrativa que le rendiría frutos en la década siguiente.

En *Mentiras piadosas* (1988), puso en práctica la tesis. La cinta narra una tortuosa relación en una vecindad del centro de la ciudad, que tiene como protagonista a un vendedor de yerbas medicinales y la esposa de un diseñador de pelucas. La película se remitió a situaciones al extremo que incluyen el desfile de palabras altisonantes, enfoques sórdidos, y una narrativa agresiva.

El punto y aparte de la representación del universo urbano de los ochenta derivó en la perspectiva de Gabriel Retes, *La ciudad al desnudo* (1988). El filme de Retes tiene como ejes de la historia a un joven matrimonio y su hija pequeña que se enfrenta al desempleo y al virtual desgaste del amor de pareja. El filme llega a su clímax cuando en medio de una disputa de pareja, el matrimonio llega a un motel y son abordados por una banda de delincuentes que asalta y ultraja a sus víctimas.

La crudeza del relato destacó puntos vulnerables de la sociedad mexicana como la ruptura de la familia, el aumento de matrimonios juveniles y las pocas

²² Feliciano, Enrique, "Ganaron la demanda a Los motivos de Luz", en el diario *Esto*, 11 de enero de 1992. sección cine, p 2.

oportunidades de empleo para los jóvenes que en la década posterior representarían la mayoría de la población del país.

Marcela, Corkidi y Echevarría vs el estereotipo

Marcela Fernández Violante, Rafael Corkidi y Nicolás Echevarría rompieron los estereotipos de figuras parcas que la cultura popular no tienen voz ni voto. Marcela Fernández Violante emitió su opinión sobre la mujer humilde en *Nocturno amor que te vas* (1987). La historia narró las peripecias de una empleada doméstica para encontrar a su marido taxista, asesinado por un traficante, como escenario cercano la plaza de Garibaldi y una pulquería.

En el filme la directora resaltó la valentía de los personajes cotidianos y rindió un homenaje a Ismael Rodríguez, en una de las secuencias la madre de la empleada doméstica mira la televisión, que trasmite una película de Pedro Infante.

Para la historia: cine independiente trasladó a sus dominios imágenes populares. Personajes inverosímiles aparecieron en la perspectiva del vanguardista cineasta y videoasta Rafael Corkidi: *Figuras de pasión* (1984), *Las lupitas* (1985) y *Mi querida Benita* (1989), son algunos ejemplos de la aparición de obreros singulares y hasta una humilde militante del partido socialista, Benita Galeana.

Otro precursor de la cultura popular en los ochenta es el documentalista Nicolás Echevarría, que aprovechó las manifestaciones populares y realizó los medimétrajes *Poetas campesinos* (1980) y *Niño Fidencio* (1980).

El nacionalismo de los ochenta

A lo largo de la década el cine estudiantil demostró que de sus autores dependería el futuro de la industria. Para finales de los ochenta apareció la cooperativa Ollin-Yotl (directores productores, técnicos y trabajadores de la industria y Televisión) que intentó realizar un cine de calidad a nivel popular.

En la cooperativa participaron los realizadores Víctor Romero, Rafael Montero, Oscar Figueroa, Mario Sandoval, Sergio Olhovich, y el editor Luis Manuel Rodríguez. Tras la corta vida del proyecto se produjeron dos largometrajes y una coproducción.

Ya el cine estudiantil había manifestado una entraña popular. Hasta los últimos años de los ochenta, una idea de la nostalgia de personajes populares alcanzó su

punto de madurez con los cineastas Mítl Valdés y Oscar Blancarte. Mítl Valdés realizó la mejor adaptación de la obra de Juan Rulfo: *Los confines* (1987). La cinta recogió aspectos esenciales de los relatos *Diles que no me maten*, *Talpa* y *Pedro Páramo*.

El logro principal de la obra de Valdés residió en su concepto de mexicanidad diferente, ajeno al folclorismo y al costumbrismo del cine comercial. Óscar Blancarte ejecutó una labor similar a la de Mítl Valdés. Para su segundo largometraje, *El jinete de la divina providencia* (1988), Blancarte recurrió a la obra literaria de Óscar Liera, para contar los mitos populares de la historia de su estado natal: Sinaloa.

FIN DE LA TRIFULCA

El cierre de los años turbulentos es el inicio de la polémica gestión en la presidencia de Carlos Salinas. El cine mexicano despide los ochenta con una fuerte necesidad de identidad. En el fin de siglo el enfoque y el público se transformarían radicalmente.

“No me interesa hacer cine para mis amigos, para que solamente lo vean y lo aplaudan ellos, lo que a mí me interesa y me mueve es que llegue a las pantallas y el gran público sea el que se divierta y entretenga, para eso pongo todo mi empeño...”

Valentín Trujillo
(Actor, director y productor de cine).



El héroe (México, 1993)

C i n c o segunda parte

Miles de estudiantes y trabajadores marchan por Reforma, al ritmo de *La chilanga banda*. Carlos Salinas saluda a la multitud, y un estribillo suena punzante: "el primer mundo campatriotas". Zedillo, limpia la frente de Colossio con un pañuelo tricolor. El Zócalo se encuentra vacío, mientras un Zapata encapuchado, fuma su pipa y recorre la calle de Madero; detrás él caminan miles de rostros de indígenas y niños de la calle. *La Madita Vecindad* interpreta *El circo*; varios adolescentes brincan y la Catedral se cimbra. En la plaza de Santo Domingo, un escribano redacta una carta para el Fondo Mundial y el BID; sentados en una banca conversan Lankenau y Cabal Peniche. A unos metros del Palacio Nacional, un tipo vestido con jeans, botas y una playera de la virgen de Guadalupe, platica con Norberto Rivera. Desde el cielo, Gabriel Figueroa, Cantinflas y la *Doña* miran la escena: los ricos siguen siendo ricos y los pobres como siempre... pobres. La algarabía llega uno de tantos días, se olvidan las penas y la gente se dirige al Ángel, para celebrar el triunfo de la selección de fútbol y la década de los noventa que agoniza...

Segunda parte: La década de los noventa

LAS RUINAS DEL CINE MEXICANO

“Vivo en un país de sobrevivientes, hablo de ellos, me importan mucho, me conmueven, hablo de los personajes al final de la cuerda, en la entrada de la últimas consecuencias...”

Arturo Ripstein
(Director de cine)

Como en la mayoría de los sectores de la vida nacional, la industria cinematográfica recibió una sacudida. Después del espejismo del primer mundo, la década de los noventa encontró dos situaciones lógicas de crisis: la falta de espacios de exhibición y su virtual deterioro; y la raquíta producción de largometrajes. Por ende, tales problemas agravaron el clima de tensión.

COTSA se declaró en quiebra, y los pocos productores privados abandonaron la industria y le dejaron su suerte, IMCINE se convirtió en la esperanza; una esperanza a la que poco podía apostarse. El sexenio de Carlos Salinas estableció las reglas del juego al modificar la Ley Cinematográfica, la adaptó al libre comercio arbitrario y privilegió como siempre a los productos norteamericanos.

Por si fuera poco en la XXIII Muestra Internacional de Cine fue abucheada *Intriga contra México* (1987) de Fernando Pérez Gavilán, cuyo título original *¿Nos traicionará el presidente?*, hizo que se enlatara durante tres años. En octubre de 1990 la censura desenlató la obra maldita del cine mexicano, *La sombra del caudillo* (1960) de Julio Bracho, que a diferencia de *Rojo amanecer* (obra cumbre de la democracia falsa del salinato) se exhibió sin publicidad alguna.

En los ochenta México produjo un promedio de cien películas por año y sesenta videohomes, aunque su calidad era variada y plural. Un violento deceso de la producción se vio reflejado en cifras dramáticas de 98 largometrajes realizados en 1990, cayó a 32 en 1991 y 45 en 1992.

Para los dos últimos años del sexenio salinista se hicieron 53 largometrajes en 1993 y 46 en 1994. La esperanza de una nueva ley cinematográfica auguraba una salida al problema. Sin embargo, el gozo se fue al pozo, en 1995 se produjeron 14 largometrajes, en 1996 fueron 16; y en 1997, la cifra más dramática desde los comienzos de la industria, los fatídicos 13 largometrajes.

A las malas noticias se incluye el septiembre de 1997, fecha en que Carlos Amador y COTSA declararon la quiebra de la empresa del exhibidor; el cierre de sus salas demostró su inoperancia ante la competencia y la tecnología de la nueva era en los complejos cinematográficos, los *Cineplex*¹.

COMO AGUA DE CHOCOLATE

Toma única. Cine mexicano, lejos de Dios y tan cerca de Salinas y Zedillo

Burocracia, mal de unos, desconuelo de todos

Como en muchas otras ocasiones, la burocracia propinó un golpe bajo a la frágil Industria Cinematográfica. Con el Tratado de Libre Comercio en puerta, el tema cine, no quedó exento de los tentáculos de la economía estadounidense. En marzo de 1990 fueron liquidadas las empresas estatales Conacine y Conacite II.

Un año después, el eje principal de la distribución de las películas mexicanas, la empresa Películas Nacionales, cerró sus operaciones debido a problemas internos entre los socios principales. Para colmo la incertidumbre de la nueva ley cinematográfica no auguró muy buenos acontecimientos.

Después de varios retrasos y con objetivos intereses antiproteccionistas, se aprobó el 20 de diciembre de 1992 la nueva ley, que sustituyó a la Ley reformada el 27 de noviembre de 1952. Por fin el martes 29 de diciembre del mismo año se publicó en el *Diario Oficial de la Federación* la Nueva Ley Federal de Cinematografía, decretada por Carlos Salinas de Gortari².

Aquel día de diciembre, es uno de los más tristes en la historia del cine mexicano, como lo relata Marcela Fernández Violante:

...fue aprobada (la ley), en primera instancia, por la Cámara de Senadores, a donde se envió el 19 de noviembre de 1992 con el fin de asegurarse de que la oposición manifestada por los autores y cineastas no impidiese su aceptación de manera expedita y sumaria, como de hecho ocurrió. La premura para promulgar la nueva ley provenía de la urgente necesidad de desembarazarse del obstáculo que representaban tanto la garantía de la cuota de pantalla para el cine nacional, como la medida de control de los precios en taquilla que mantenía la

¹ A diferencia de los viejos complejos de una capacidad de miles de espectadores, los Cineplex son multisalas tipo estadio y con butacas reclinables, en las cuales puede exhibirse un "variado" número de filmes y géneros.

² Es un secreto a voces que Jack Valentí, presidente desde hace más de 30 años de la Motion Pictures Association (MPA), visitó a Salinas de Gortari para "recordarle" el interés del cine norteamericano por el mercado de la exhibición en México. Una versión apuntó hacia un posible acuerdo entre Valentí y alto funcionario, José María Fernández Unsain, en razón al acuerdo, el norteamericano produciría películas mexicanas; situación que nunca se cumplió. Cierta día Unsain afirmó a Valentí por el incumplimiento del acuerdo, a lo que el primero respondió: "con el TLC y la nueva ley, el cine estadounidense ya no tiene barreras".

recuperación del cine, desde hacía tiempo, dentro de la “canasta básica”.

Todo esto debido a que el renglón de la exhibición cinematográfica en el país estaba incluido en los acuerdos del Tratado de Libre Comercio entre Estados Unidos, Canadá y México, que estaba por aprobarse. Acuerdo que, en ningún momento, fueron consultados con la comunidad fílmica, ya que con ello se despojaba de todo sustento al sector creativo y productivo del país.³

Sin embargo, la redacción del reglamento se postergó dos años, gracias a las marcadas divergencias en “temas delicados”, por ejemplo, el doblaje, que va más allá de una cuestión de comercio, pues, incurre directamente en problemas culturales y estéticos. El tema del doblaje, hoy en día, es todavía el centro de la polémica.

A remar contra corriente

Para el inicio de la década nuevos y veteranos cineastas mostraron otras propuestas. El enfoque había cambiado, ahora se intentó producir un cine encaminado hacia la clase media, con pretensiones populares,

Y al parecer, esto casi logró la identificación de todo el público y la ilusión del espectador, ávido de un cine acorde con su entorno y su idioma. En los primeros años de la década, las cintas mexicanas cobraron fama en el mundo; una de las primeras buenas noticias: Alfonso Arau filmó *Como agua para chocolate*⁴ (1992), historia apoyada en un guión de su entonces esposa Laura Esquivel. La respuesta positiva del público y la crítica extranjera, le abrieron las puertas de Hollywood.

Carlos Carrera mostró en *La mujer de Benjamín* (1991) otra cara de la provincia; y María Novaro y su multipremiada *Danzón* (1991) gozaron de gran popularidad; esta última mostró a una María Rojo en plena madurez. Los tres filmes mencionados resultaron definitivos en el rumbo que tomó el cine de la nueva década. Pero la fuerte caída, de la cual hasta hoy no ha podido levantarse la industria, frenó su período de madurez y obligó a varios realizadores a emigrar en busca de otras posibilidades.

Durante los primeros años de la década aparecieron filmes diversos e interesantes, *Sólo con tu pareja* (1991) de Alfonso Cuarón; *Bandidos* (1990) de

³ Fernández Violante, Marcela. “Legislación Cinematográfica/ Lágrimas y risas: la Ley de Cinematografía de 1992”, en la revista *Estudios Cinematográficos*, octubre-diciembre de 1998, No. 14, p. 9.

⁴ Fue tanta la popularidad de *Como agua para chocolate* en los Estados Unidos, que según la revista *Newsweek* de enero de 1994, la cinta rompió la mejor marca en taquilla para una cinta en lengua extranjera, 20.5 millones de dólares, que tenía en su poder desde 1969 el filme sueco *Soy curiosa* de Vilgot Sjöman.

Luis Estrada; *Mi querido Tom Mix* (1991) de Carlos García Agraz; *Cronos* (1992) de Guillermo del Toro; *Lolo* (1992) de Francisco Athié; *La vida conyugal* (1992) de Carlos Carrera.

Tuvieron gran fortuna, *Cabeza de Vaca* (1990), el debut industrial de Nicolás Echevarría; *La tarea* (1990) de Jaime Humberto Hermosillo, *Ciudad de ciegos* (1990) de Alberto Cortés, *El secreto de Romelia* (1990) de Busi Cortés y *Pueblo de madera* (1990) de Juan Antonio de la Riva; *Ángel de fuego* (1991) de Dana Rotberg y *El bulto* (1991) de Gabriel Retes.

Reflejaron, pese a la irregularidad, el entusiasmo, no sólo de los jóvenes realizadores, sino también de los veteranos, algo más que positivo para el cine mexicano. Durante los últimos dos años del salinato aparecieron películas no menos interesantes: *Kino: la leyenda del padre negro* (1993) de Felipe Cazals, *Novia que te vea* (1993) de Guita Schyfter y *Principio y fin* (1993) de Arturo Ripstein; *Bienvenido-Welcome* (1994) de Gabriel Retes, *Hasta morir* (1994) de Fernando Sariñana y *La reina de la noche* (1994) de Arturo Ripstein.

1997

Sin duda, la quiebra de COTSA, reforzó la tesis del interés de altas autoridades por desaparecer el cine mexicano en pos de la marcha de la titánica industria del cine *yanqui*. Poco pudo hacer, o poco quiso hacer, la administración de Ernesto Zedillo⁵ para contrarrestar el problema de la exhibición contra la que tendrían que lidiar todos los talentos interesados en invertir en el cine mexicano.

En 1995 se produjeron 17 largometrajes en 1995 y en 1996, 16. Pero un año más tarde se produjo la fatídica cifra de 13 películas en 1997. En toda la administración *zedillista* el gremio cinematográfico esperó una Ley de Protección Cinematográfica, similar por lo menos a la de países de Latinoamérica como Brasil y Argentina; ni hablar de las ejemplares leyes de preservación cultural en Francia y España. En respuesta sólo se instituyó el Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (FOPROCINE).

En los dos primeros años del débil gobierno de Ernesto Zedillo aparecieron filmes atractivos: *El callejón de los milagros* (1995) de Jorge Fons, *Dos crímenes* (1995) de Roberto Sneider y *Sin remitente* (1995) de Carlos Carrera; y títulos como *El anzuelo* (1996) de Ernesto Rimocho, *Profundo carmesí* (1996) de Arturo Ripstein.

⁵ En 1997 Jack Valenti se reunió con Ernesto Zedillo, con motivo de ejercer presiones ante el reglamento de la Ley Cinematográfica. Dos años después volvió a México, con la intención de ampliar el mercado norteamericano en nuestro país.

En los dos años posteriores surgieron otras cintas no menos interesantes: *De noche vienes Esmeralda* (1997) de Jaime Humberto Hermosillo y *El agujero* (1997) del debutante Beto Gómez; *Baja California: el límite del tiempo* (1998) de Carlos Bolado, *El cometa* (1998) de José Buil y Marisa Sistach, y *El evangelio de las maravillas* (1998) de Arturo Ripstein.

Hacia 1998 la exhibición significó el escenario clave del cine nacional, y la inoperancia de IMCINE para distribuir y exhibir las películas producidas o coproducidas, hizo que se congelara en buena medida un cierto número de material fílmico, o que las películas se estrenaran dos o hasta tres años después.

La idea romántica de la burocracia considera a sus producciones, ajenas al negocio, lo cual es consecuente de una recuperación nula de los recursos para la filmación de proyectos futuros. Es así como realizadores vieron en Hollywood un espacio para dar continuidad a su labor. Arau filmó en *Un paseo por las nubes/ Walk in the Clouds* (1995), para sumarse al grupo de directores latinos que residen en Estados Unidos.

También ingresaron al mercado norteamericano Alfonso Cuarón, *La princesita/ A Little Princess* (1997); Guillermo del Toro, *Mimic* (1997); Luis Mandoki, *Una pasión otoñal/ White Palace* (1990), establecido en Hollywood, desde finales de los ochenta; y los fotógrafos: Gabriel Beristáin, Emmanuel Lubezki (dos veces nominado al Oscar), Henner Hoffman y Guillermo Navarro.

EL BOOM Y LA NUEVA ERA DEL MONOPOLIO

Hacia 1995 la industria se derrumbó por completo y la mayoría de las casas productoras cerraron por falta de recursos. Con la quiebra de COTSA y la venta de sus circuitos, diversas cadenas de exhibición llegaron a México con el objetivo de invertir en la creación de los *Cineplex*.

Nuevas empresas del ramo como Cinemex, Cinemark y Lumière se adueñaron del control total de la exhibición, junto a otras organizaciones ya afincadas como la Organización Ramírez. Tal medida trajo consigo el perfeccionamiento y renovación de las diferentes salas cinematográficas.

Pero, los nuevos dueños del cine (empresas estadounidenses en su mayoría) privilegiaron a los filmes norteamericanos y acabaron con lo poco que quedaba de la industria. Los exhibidores negaron las famosas reglas de la libre competencia, no sólo a los filmes nacionales, sino también a aquellas cinematografías diferentes a Hollywood.

Toma 1. A escena

En una labor desesperada por rescatar el interés del cine nacional, los realizadores abordaron diferentes temáticas y disciplinas familiarizadas con el cine. Una de esas disciplinas, el teatro, contribuyó a una serie de obras que se adaptaron para cine. Sin embargo, las brutales diferencias entre el cine y el teatro, y las malas adaptaciones realizadas, trazaron un camino erróneo.

Aquellos intentos no fueron inéditos, en los setenta, Vicente Leñero adaptó su obra *Los albañiles* para el filme homónimo de Jorge Fons; y en la misma década Arturo Ripstein realizó la versión cinematográfica de la obra de Rafael Solana *Debiera haber obispas*, titulada en cine *La viuda negra*. Para la década de los ochenta el Güero Castro adaptó diversas puestas en escena del teatro de revista como *La pulquería* o *El coyote inválido* (el famoso, *Coyote cojo*).

Uno de los primeros intentos “serios” se dio a finales de los ochenta, el resultado: *Rosa de dos aromas* (1989) de Gilberto Gazcón, basada en la obra de Emilio Carballido, que ante el experimento, mostró lo dificultad de adaptar una obra de teatro sin un buen guión. En estos años Televisine aportó su fracaso en esta difícil suerte: *Papito querido* (1989), título homónimo de la obra del fallecido Rodolfo Rodríguez y que estelarizó el *Caballo Rojas*

En los noventa Televisine realizó el filme para Televisión, *Santo enredo* (1995) de Joaquín Bissner, adaptación de *Máscara vs cabellera*; y *A oscuras me da risa* (1997), pieza teatral que escribió el comediante Luis Ernesto Cano, y dirigió Manolo García.

También la empresa produjo, el debut de Sabina Berman e Isabelle Tardán, que adaptaron, sin mucha fortuna, la exitosa puesta en escena de la primera, *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda* (1995), encabezaron los roles estelares Jesús Ochoa y Diana Bracho. Más tarde, Antonio Serrano adaptó la obra que tantas veces dirigió, *Sexo, pudor y lágrimas* (1998). Con mejores resultados, Serrano dio un giro de 180 grados a la historia original y optó por convertirla en una comedia romántica.

Tres años después, el debutante Gerardo Tort intentó llevar una dura y compleja obra de Jesús González Dávila, *De la calle* (2001); con la cual intentaba acercarse a la feroz realidad de los jóvenes y niños que habitan en las avenidas de la ciudad de México.

Aún con el realismo logrado, el filme de Tort, como sus antecesores, no logró

abstenerse de las formas de la historia original, pues en ciertos momentos las referencias y los diálogos parecieron demasiado teatrales. Tales ejemplos mostraron una ruta bastante equivocada.

Toma 2. Destellos y taquillazos

Los viejitos de Villaseñor y problemas de Rafa Montero

Aunque el panorama se tornó difícil, algunas películas opusieron resistencia a las férreas reglas de la exhibición en los nuevos complejos cinematográficos. Para el nuevo sexenio dos cintas tuvieron éxito con el público, a pesar de la gran crisis: *Por si no te vuelvo a ver* y *Cilantro y perejil*.

Bajo la dirección de Juan Pablo Villaseñor, *Por si no te vuelvo a ver* (1996) narró la curiosa aventura de cinco ancianos fugitivos de un asilo, que se reúnen para volver a formar un grupo musical. La buena realización no sólo le redituó a Villaseñor en el reconocimiento del público, sino también el de la crítica.

Aunque el éxito del momento lo consiguió *Cilantro y perejil* (1996), comedia de Rafael Montero sobre la problemática de un matrimonio de clase media. Además de Demuán Bichir y Arcelia Ramírez, el reparto incluyó al intelectual Germán Dehesa. El filme tuvo muchos problemas para su realización.

En los primeros momentos del rodaje se anunció a Marisa Sistach, como realizadora, pero ésta, supuestamente enfermo y fue reemplazada por Rafael Montero. Una versión apuntó que la cinta era un plagio de la tesis de la estudiante de cine, Concepción Perales. Después de varias ediciones, se encontró una viable para su exhibición. Cabe señalar que el filme fue la primera coproducción de IMCINE con Televisine.

Tres tigres

Para los últimos dos años del gobierno zedillista, el cine cobró mediana fuerza, y el “boom” de dos películas hicieron que productoras como Altavista, mostraran un relativo interés en invertir en productos nacionales.

Resultó definitivo el éxito de la comedia romántico-burguesa *Sexo, pudor y lágrimas* (1998) de Antonio Serrano, adaptación de la obra de teatro, escrita y dirigida por él mismo. El tema musical de la película, interpretado por Aleks Sintek, sonó fuerte en la radio y la moda de los *soundtracks* fue un escape para recobrar el dinero que quizá en taquilla no puede vislumbrarse.

Pero, no todas las películas mexicanas que sucedieron a la de Antonio Serrano, tuvieron el gran éxito ni duraron tanto tiempo en cartelera, pero abrieron la brecha para que los dueños de los *Cineplex*, incluyeran de nuevo a los productos nacionales. Productores y realizadores, entendieron las reglas del juego impuestas por la competencia de mercado.

A través de una agresiva campaña de publicidad, *Todo el poder* (1999), la irónica comedia ciudadana de Fernando Sariñana, alcanzó un rotundo éxito en taquilla. Expuso un punto clave: no sólo basta producir, sino también ser eficiente en todos los medios posibles para que una cinta mexicana pueda ser vista por gran parte de los espectadores.

La cinta de Sariñana preparó el camino para una de las película de mayor éxito en los últimos diez años: *Amores perros* (2000), un agresivo melodrama. El genio de la publicidad, y realizador del filme, Alejandro González Iñárritu, utilizó una campaña publicitaria mayor a la de *Todo el poder*, e invirtió en una mayor serie de recursos de producción, quizá nunca antes vistos en el cine nacional.

La cinta de González Iñárritu llamó la atención desde del furor que causó su película en el Festival de *Cannes* (el premio a la semana de la crítica). Ya en pantallas nacionales, logró un record de entrada, a la par de los filmes norteamericanos. El *soundtrack* de *Amores perros* encabezó las lista de ventas de las tiendas de discos.

Otros de los grandes logros de *Amores perros* fue su nominación al Óscar, suceso que no conseguía desde hace mucho un largometraje mexicano.

El cine mexicano de fin de siglo

La inercia del éxito de los esfuerzos individuales animó a los cineastas, que ahondaron de manera fortuita, en temas delicados y en situaciones ignoradas en los últimos años, tal es el caso del cine político y el cine para jóvenes.

Luis Estrada aprovechó el escenario de escándalo que desembocó la exhibición en diversos festivales su sátira política: *La ley de Herodes* (1999). Altas esferas del PRI, partido político gobernante, amenazó con congelar el material fílmico de Luis Estrada, vaya que el tema despertó el miedo priísta, pues la cinta planteó un tema delicado: uno de tantos ejemplos de la sucia política del partido.

Después de varios dimes y diretes, *La ley de Herodes* se exhibió de manera

comercial. Entre muchos comentarios positivos, la revista británica *Sight & Sound* le dedicó un pequeño espacio en el cual señaló algunos de sus aciertos.

Después de muchos años, los cineastas vislumbraron en el público juvenil un buen mercado. La suerte acompañó a los siguientes filmes juveniles: *La segunda noche* (1999) de Alejandro Gamboa; *Por la libre* (2000) de Juan Carlos de Llaca; *Y tu mamá también* (2001) de Alfonso Cuarón, que recibió una nominación al Oscar por mejor guión original; y *Perfume de violetas, nadie te oye* (2000) de Marisa Sistach, que obtuvo la nominación a la mejor película no europea en los premios *Goya* de España.

Por desgracia, no todas las propuestas recibieron la misma aceptación, como en el caso de *Santitos* (1997-98) de Alejandro Springall, *Ave María* (1999) de Eduardo Rossoff y *El coronel no tiene quien le escriba* (1999) de Arturo Ripstein. Tampoco obtuvieron gran resultado *Así es la vida* (2000) de Arturo Ripstein, *Crónica de un desayuno* (2000) de Benjamín Can, *De ida y vuelta* (2000) de Salvador Aguirre y *En el país de no pasa nada* (2000) de María del Carmen de Lara.

Pasaron sin pena ni gloria: *La pérdida de los hombres* (2000) de Arturo Ripstein y *Rito terminal* (2000) de Óscar Urrutia; resultaron decepcionantes *Piedras verdes* (2000) de Ángel Flores y *El segundo aire* (2000) de Fernando Sariñana. Tampoco la suerte acompañó a *Sin dejar huella* (2000) de María Novaro, *Demasiado amor* (2001) de Ernesto Rímoch y *Su alteza serenísima* (2000) de Felipe Cazals.

Mucho del éxito de algunas producciones mexicanas se debió a que distribuidoras transnacionales como Warner Brothers y Twentieth Century Fox; la segunda promocionó el material fílmico de la exitosa *Sexo, pudor y lágrimas*. Una de las ventajas que ofrece una distribuidora transnacional, es su mayor penetración y presencia con los exhibidores, lo que garantiza la confianza de los "dueños" del cine mexicano.

Al paso de los años se hace más patente una la Ley de Protección Cinematográfica, que ayude a fincar de nuevo una Industria Cinematográfica; y que por delante de los intereses propios y del gigante del cine mundial, valore los intereses del cine nacional.

EL VELORIO DEL CINE POPULAR

En los años noventa pereció el cine popular. El cine de fin de siglo vislumbrará

un breve acercamiento con algunos personajes y temáticas a partir de la parodia o el homenaje. La muerte irremediable de los géneros dominantes como el cine de albures, cantantes, fronterizo y de nota roja, y de epopeyas de antaño como el cine de luchadores, relatan un episodio que recién comienza a escribirse.

Por desgracia, y parafraseando a Vladimir Nabokov, el cine y sus personajes populares son: “un paciente en una ambulancia, que mira impasible como se despliega el paisaje (cinematográfico)”.

Toma 1. Géneros en extinción

En los primeros años de la década noventa desfilaron las últimas epopeyas del cine popular de la Iniciativa Privada. El cine de luchadores⁶, el género más dominante en los últimos treinta años, ofreció tres obras ya tardías *La llave mortal* (1990) del director de cine de popular de autor, Francisco Guerrero; *Octagón y Atlantis, la revancha* (1991) de Fernando Pérez Gavilán; y *Santo, la leyenda del enmascarado de plata* (1993), la parodia-homenaje de Gilberto de Anda, protagonizada por el hijo del *Santo*.

Además, terminó la gran época del cine de albures y el cine fronterizo. Si para 1989 se realizaron 27 películas “léperas”, la cifra descendió a 17 en 1990, 10 en 1991, 3 en 1993 y 2 en 1994; el cine fronterizo y norteño entró en declive, después de las 106 cintas producidas entre 1989 y 1992, para 1993 sólo fueron 10 y apenas 5 en 1994.

Alfredo Gurrola dirigió una de las últimas muestras “destacadas” en la historia del cine violento, *Comando de la muerte* (1990). Ya en crisis, el cine violento se limitó al *videohome* y a los bajos costos de producción, pero también de calidad.

El mercado principal de estos *videohomes* es el sur de Estados Unidos, donde radican millones de mexicanos, y las ciudades fronterizas. La crisis de la industria abatió a esta desventajosa práctica del cine fronterizo, a decir verdad el género perdió rentabilidad, pues no interesa al público asistente al cine, un público de clase media, con otras expectativas.

Grupos musicales norteños y cantantes como Pedro Fernández, Vicente Fernández y Antonio Aguilar finalizaron su participación. De grupo musicales: *Caminantes... si hay caminos* (1990) de Rodolfo Lópezreal; *Bronco* (1991) de

⁶ El cine de luchadores se desvaneció con la vejez y la decadencia del *Santo*. Tal personaje fue importantísimo no sólo para el cine de luchadores, sino también para el cine de géneros. No es reiterativo señalar su relevancia, pues de 150 largometrajes producidos en 1952 y 1983 del género de luchadores, por sí solo, el *Santo* sobrepasó el medio centenar.

José Luis Urquieta con el famoso grupo musical homónimo.

Que me entierren con la banda (1992) de Alfredo B. Crevenna, con la Banda el Recodo; *Temerarios, sueño y realidad* (1992) de Raúl Araiza; *Las baileras* (1990) de José Loza y *Como fui a enamorme de ti* (1990), taquilleros melodramas con el grupo los Bukis, este último filme realizado por el otrora destacado Sergio Olhovich.

Pedro Fernández en su etapa juvenil apareció en *El ganador* (1990) de Sergio Vejar; y Antonio Aguilar protagonizó *El chivo* (1990), *Tristes recuerdos* (1990) y la película histórica *La sangre de un valiente* (1992), Mario Hernández se encargó de la realización de las películas.

Vicente Fernández culminó su etapa cinematográfica en *Por tu maldito amor* (1990) y *Mi querido viejo* (1991), en la segunda lo acompañó su hijo, Alejandro Fernández; y dirigió ambos filmes Rafael Villaseñor Kuri, su director de cabecera. Otras cintas realizadas por diferentes empresas productoras y de diversos géneros respaldaron la idea de que una época había terminado, como lo ejemplifican *Mujer de cabaret* (1990) de Julián Pastor, *Pruebas de amor* (1991) de Jorge Prior y *Muerte ciega* (1994) de Enrique Gómez Vadillo.

Toma única. Televisión

En la década de los noventa, Televisión se erigió como la única empresa con la suficiente capacidad para avanzar en los momentos de crisis. Pero, la casa productora sufrió cambios radicales. Como en toda su historia los altibajos no se hicieron esperar, los cambios de directores desencadenaron una mezcla extraña en el panorama de la empresa.

A la vorágine de Televisión se anotan títulos como *Verano peligroso* (1990) con la cantante Alejandra Guzmán, *¿Dónde quedó la bolita?* (1992) con el grupo Garibaldi y *El hombre en blanco* (1992) coproducido con Italia y Estados Unidos; todos dirigidos por René Cardona hijo.

Para colmo, se cumplieron las secuencias restantes (cinco) de *La risa en vacaciones II-VI* (1990-1994). Y la polémica Gloria Trevi hizo de las suyas en la trilogía: *Pelo suelto* (1991) de Pedro Galindo III; y *Zapatos viejos* (1992) y *Una papa sin catsup* (1995), que dirigió su representante artístico Sergio Andrade.

En otras cintas no menos malas intervinieron estrellas de Televisa: el grupo musical Magneto, *Cambiando el destino* (1992) de Gilberto de Anda; el comediante Eugenio Derbez, *Soy hombre ¿y qué?* (1993) de Jorge Manrique; César Costa, *Me quiero casar* (1994) de Manolo García; el actor Humberto Zurita, *Morena* (1994) del debutante Jorge Ramírez; y la cantante Paulina Rubio, *Bésame en la boca* (1994) de Abraham Cherem.

Televisine promovió el trabajo de la India María, que protagonizó y dirigió, *Se equivocó la cigüeña* (1993); asimismo dos cintas de luchadores (ya citadas) con Atlantis, Octagón y el hijo del Santo; y tres películas de Rolando Fernández, que dieron un nuevo aire épico a Rosa Gloria Chagoyan, *Lola la trailera 3* (1990), *La guerrera vengadora 2* (1990) y *Juana la cubana* (1992).

Pero las cosas cambiaron en 1994. Tras el descenso de producción fílmica, la compañía emprendió un camino de cintas de "calidad". Con Jean-Pierre Leleu al frente, intentaron conciliar la calidad y la taquilla: como resultado *Sobrenatural* (1995) de Daniel Gruener y *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda*.

Aunque Leleu no desistió de la viejas fórmulas: Gloria Trevi escribió y protagonizó *Una papa sin catsup*; en *Perdóname todo* (1995) de Raúl Araiza, figuró José José; y al estilo del cine de los ochenta Fernando Pérez Gavilán realizó, *Cómplices del infierno, thriller* (1995). Ismael Rodríguez colaboró con su enfoque popular en *Reclusorio I* (1995).

En enero de 1996, Leleu fue despedido, los directivos de San Ángel nombraron como titular a Roberto Gómez Bolaños. *Chespirito* dio el visto bueno para: *Un baúl lleno de miedo* (1996) de Joaquín Bissner; *Última llamada* (1996) de Carlos García Agraz; y *Alta tensión* (1996) de Rodolfo de Anda.

En el afán cómico otorgó su anuencia para las desgastadas y repetitivas *La risa en vacaciones 7* (1996) y *La risa en vacaciones 8* (1996), ambas de René Cardona; sin embargo, y por fortuna, canceló la producción de *La super risa en vacaciones* por falta de presupuesto.

Cabe resaltar la presencia de Rafael Montero, Juan Antonio de la Riva, Raúl Araiza y Julián Pastor en la empresa. Rafael Montero realizó tres cintas, una de corte urbano popular, *¡Ya la hicimos!* (1992); y *Una buena forma de morir* (1993) y *Embrujo de rock* (1995)

Después de realizar *Vidas errantes* y *Pueblo de madera*, Juan Antonio de la Riva colaboró con Televisine en seis ocasiones. Como director de estrellas de

Televisa dirigió a la cantante Yuri, *¡Soy libre!* (1991); a Bibi Gaytán y Eduardo Capetillo, *Más que alcanzar una estrella* (1992); Gabriela Rivero, *Ha muerto un ángel* (1993); a la niña adulta María Antonieta de la Nieves, *La chilindrina en apuros* (1994); y películas de contraste, la comedia de aventuras infantiles *La última batalla* (1993) y *Elisa antes del fin del mundo* (1996), melodrama infantil con buenos resultados en taquilla.

Tras el apoyo de IMCINE para *Cómodas mensualidades* (1990), Julián Pastor dirigió en Televisine, *Las delicias del matrimonio* (1993) y *El tesoro de Clotilde* (1993). Después de *Modelo Antiguo* (1992), Raúl Araiza colaboró en cuatro ocasiones con la empresa: *Amor a la medida* (1992) con el grupo norteño Tigres del norte, *Yo, tú, él y el otro* (1992), *Guerrero negro* (1993) y *La víbora* (1993).

En la gestión de Chespirito se filmaron cintas de calidad y de éxito en taquilla como *Elisa antes del fin del mundo*; de temas juveniles, *La primera noche* (1997) y *La segunda noche* (1999) ambas de Alejandro Gamboa, y *Por la libre* (1999) de Juan Carlos de Llaca. Al final de su efímera vida, Televisine optó por el público familiar en *Serafín* (2000) de René Cardona hijo.

El fin: en abril de 1999, Televisine desapareció de manera formal. La última productora interesada en difundir el cine mexicano se declara en quiebra, presa de sus propios errores, los resultados irregulares en taquilla y los escasos recursos para afrontar la competencia de un cine norteamericano, que asumió, mediante los complejos cinematográficos (capital extranjero), el control de tiempo en pantalla.

PECADOS DE LA INDUSTRIA, EL VIDEO Y LA PIRATERÍA

Toma 1. Video como nuevo entretenimiento

Ante las pocas posibilidades y de expresión en 35 mm, los realizadores escogieron otros caminos de experimentación y expresión, y encontraron el camino más socorrido y efectivo en el video; por los diversos recursos y las posibilidades de resultados, tanto estéticos como narrativos, que este ofrece.

Muchos de los rasgos del cine de iniciativa privada de los años ochenta se concentraron en el video, lo cual originó la técnica del *videohome*. Algunos cineastas como Ximena Cuevas o Gabriel Retes tomaron el video como medio de expresión y la única salida, antes las pocas probabilidades para seguir en la industria.

Entre 1983 y 1988, el auge del *videohome*, se realizaron 120 producciones, pero,

es tan difícil controlar esta parte de la industria, que no se sabe cual es el número de videos que se han producido hasta la fecha.

Sin duda los rasgos más importantes del *videohome* son los siguientes: relato en video, el resultado: sexy-comedia eróticas, como *Los milagros del chile* (1990) y *Dos chicanos chiludos* (1990) de Miguel Ángel Lira; y *Casa de citas* (1990) de P. Castillo Figueroa. Otra vertiente es el video-seco industrial, utilizado por Televisa para sus seriales: *Viernes trágico* (1990), la famosas series *Tony Tijuana* y *Una pícara sinvergüenza*.

Una tercera vertiente recayó en el llamado video-filme inteligente, el de mayor creatividad e inventiva; realizada por casas productoras como Provisa-Metro Films y Mediovisión. Entre otros géneros, el video filme inteligente abarcó el género de ficción; donde aparecieron gente como Gilberto de Anda, Aura Martínez, Francisco Guerrero, Damián Acosta y Roberto Lozoya e hijos.

El video fue visto en su tiempo como un medio idóneo de entretenimiento, pero como en la primer mitad de la década no alcanzó mayor arraigo y madurez. Sin embargo, en los últimos años el video es un fuerte canal de experimentación para los realizadores consolidados y los nuevos talentos, como también una forma de abatir costos de producción.

Toma 2. Crisis y arte

Cerca de 1992 se liquidaron 92 productoras cinematográficas y 137 cines ante la desventajosa ley cinematográfica dictada por el gobierno salinista, que cortó de tajo una nueva vía de entretenimiento como la técnica del video. Sin embargo, el gran problema de la industria cinematográfica y de otras más, es la piratería.

Asistir a una sala de cine comercial es bastante difícil, sobre todo cuando no se tienen los recursos para pagar los altos costos de los diferentes complejos que dominan la exhibición en nuestro país. Aún con los precios bajos en las zonas de menos recursos, es poco factible para una familia acudir con regularidad al cine.

Es por demás sabido, el público que hoy asiste al cine, es de clase media y clase alta. Por desgracia, la salida más fácil es el video-casette o el DVD pirata, cuyo precio corresponde al 20% del gasto total del "consumo de una familia"⁷ que asiste al cine. Lo cual no quiere decir que la piratería sea una buena opción, pero, la situación económica del espectador es sólo una consecuencia de ella.

⁷ La estadística corresponde a una sola visita de la familia al cine: padre, madre y dos hijos, el consumo sólo estima las entradas, sin los alimentos y en algún caso, la cuota del estacionamiento.

A través de los primeros años de la década de los noventa, muchos cineastas experimentaron en el video como arte. Diferentes instituciones apoyaron esta locura de los creadores. El video como arte traspasó las barreras de la técnica televisiva barata y el *video clip*, el filme sucedáneo (filme pasado a video) y el *videohome*.

Gracias a la utilización de equipos a bajo costo y la difusión en museos y galerías de arte visual, la expansión del video no comercial encontró una manifestación y un origen propio. La raíz se remite a las muestras como *Radical software* (1979) creado por los alemanes Beryl Kurot e Ira Schneider; y a otros trabajos como *Videodanza* de Paul Weiss y Bill Viola y *Videodance* (1973) de Skip Sweeny y Joanne Kelly.

Sin embargo, los diferentes apoyos de instituciones como el FONCA o el Canal 22, desarrollaron una cultura nacional del video como arte, cuyo representante más destacado es quizá Ximena Cuevas; junto a otros nombres como Pedro Mártir, Alberto Roblest, César Lizárraga, Eduardo Vélez, Domenico Capello, José Latapi y Guillermo Rosas.

Son bastante respetables los siguientes trabajos: *Noche de paz* (1989), *Cuaderno de apuntes* (1992-1993), *Profanando al ambrosio* (1990) y *Medias mentiras* (1995) de Ximena Cuevas; *La gallina del monitor* de Pedro Mártir, *Cantelaria* de Eduardo Vélez, *Hortus* de Domenico Capello, *La calle 000* de José Latapi y *Corazón Sangrante* de Guillermo Rosas.

Como una salida más a las pocas posibilidades del crecimiento personal en un cine mexicano, el video es una afortunada consecuencia de la decadencia de la industria.

¿UN PUEBLO SIN CINE?

Toma 1. Dos genios del cine mexicano

Colofón a una turbulenta década, Arturo Ripstein e Ismael Rodríguez, son sol y sombra dentro del panorama del cine nacional.

Cultura del poliéster

En los años noventa Arturo Ripstein retomó los personajes populares y el desfile de situaciones al extremo que había experimentado con *El imperio de la fortuna* (1982) y *Mentiras piadosas*. Las ideas de su esposa y guionista Paz Alicia

Garcíadiego cimentarían las bases de el género más rentable en la filmografía del director: *la cultura del poliéster*.

La cultura del poliéster es un término señalado por la crítica especializada que se refiere al tono despectivo con que el autor (Ripstein) plasma y aborda los sinsabores de la miseria y sus desheredados.

Los personajes populares que muestra son acartonados, su visión (la visión de la buena conciencia que tiene el poder sobre las clases marginadas) es una labor entomológica que tiene como consigna el maltrato y el insulto a sus "pobres" a quienes define como seres sin futuro y posibilidad alguna: quizá porque no conoce a la gente a la que intenta retratar, y ésta es la que menos ve sus películas.

El humor negro y la tragicomedia que derivan en el melodrama, y la estética de la miseria a partir de figuras desencajadas en pos de la supervivencia son los elementos fundamentales del género. Ripstein probó su teoría lo mismo en una cuarta versión de *La mujer del puerto* (1991), que un filme biográfico de la célebre cantante ranchera Lucha Reyes, *La reina de la noche* (1993); en melodramas como *Principio y fin* (1993), casos de asesinos seriales repulsivos, *Profundo Carmesí* (1996) y la nota roja, *El evangelio de las maravillas* (1997).

Aunque el humor negro de los filmes resulta interesante para una parte de la crítica elocuente mexicana (los amigos y la burocracia que excusa sus defectos en los premios de pequeños festivales de cine) y crítica extranjera; el enfoque de este director mexicano es totalmente confuso, ya que los filmes de la segunda etapa de su carrera -y tal vez gran parte de sus primeras películas- carecen de un sello propio, consecuencia de un cóctel de texturas y propuestas fílmicas.

Entre sus logros, es digno mencionarse que la revista francesa *Positif* ha reconocido la valía de Ripstein, otorgándole un lugar importante entre los mejores cineastas de la historia del cine mundial.

El homenaje

Tras su debut en 1942 y realizador de *Reclusorio I* (1995), *Fuera de la ley*, *Reclusorio II* (1995) y *Reclusorio III* (1995); Ismael Rodríguez es una prueba clara de las transiciones del cine nacional, y también un valuarte del cine nacional.

Aunque en muchos años no ha tenido un gran logro avalado por la crítica, el nombre del director mexicano quedará a la postre como la nostalgia de una industria, aún en tiempos de decadencia, mucho de ello lo reflejó el enorme reparto de su última trilogía que amalgama a actores de diferentes etapas de la cinematografía nacional:

Esos nombres y el del propio Ismael Rodríguez, remiten a las siete décadas del cine mexicano sonoro...⁸

Con *Reclusorio* se cierra el cine popular de los cuarenta, de manera tan estrambótica, como sólo podía hacerlo don Ismael. En suma, ahí se cierran muchos otros cines populares. Después de *Reclusorio*, que por suerte para los cineastas, no se vio (...) termina una lectura de la ciudad de México. *Reclusorio* posee episodios brillantísimos y la construcción de cada uno es diferente. Con todo y su "malechura" es una obra de género.⁹

Toma única. El último héroe, la *India María*

Quizá sus filmes no son del gusto del cine de autor, jamás estará en una Muestra Internacional de Cine, ni alguna de sus obras se exhibirá en Cinemex Casa de Arte; sin embargo, la *India María* es el último y más grande personaje popular del cine mexicano.

Ya en la década de los ochenta, la *India María* dirigió y protagonizó películas con mejores historias. Por ejemplo, la farsa cómica del robo de una codiciada pieza de arte: *El coyote emplumado* (1982); y el engaño de un traficante, que utiliza a una honrada indígena, para entregar en Estados Unidos un paquete de marihuana: *Ni de aquí, de allá* (1987).

Los años noventa presenciaron la evolución de una actriz cómica sólida, que concibió sus mejores filmes, *Se equivocó la cigüeña* y *Las delicias del poder*. En *Se equivocó la cigüeña* (1993), la comediente parodió un clásico del cine silente *The Kid* (1921) del gran Chaplin.

De manera paralela a su participación en la serie de televisión, *Ay María, que puntería*, del canal 2 de Televisa, María Elena Velasco preparó su mejor cinta: *Las delicias del poder*¹⁰ (1998), exitosa sátira de las políticas partidistas y de la relación de México con Canadá y EU. Pero, ese gusto por los chistes políticos, ocasionó que su programa televisivo tuviera un paso efímero.

⁸ García Riera, Emilio. Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1987-1997. México, Ediciones Mapa, 1998, p. 395.

⁹ Entrevista a Gustavo García.

¹⁰ Durante el primer semestre de 1998, *Las delicias del poder* fue la cinta mexicana más taquillera, según cifras de CANACINE. *Se equivocó la cigüeña* también fue la cinta más taquillera de 1992.

Toma 2. Parodias y homenajes: personajes entrañables

De manera involuntaria en el inicio del siglo XIX aparecen una serie de filmes que son a manera de homenaje o parodia una breve antología de géneros y personajes que alguna vez formaron parte de la imaginiería popular. Ya desde los noventa puede rescatarse un grupo interesante de personajes populares, que por las condiciones del ambiente cinematográfico pasaron desapercibidos.

Hicieron acto de presencia lo mismo en *Danzón* (la telefonista) o *La mujer de Benjamín* (los ancianos y la chica pueblerina), que en *Pueblo de madera* (los pintorescos habitantes) o *Lolo* (el chavo banda) y *Amores perros*, (el Cañi y Abel en la pobreza citadina).

El problema de estos personajes radica en la poca credibilidad de éstos, aún parecen simulados y distantes, como acartonados. Pocos lograron una fuerte identificación y frescura. El caso de los filmes *Perfume de violetas*, *De ida y vuelta*, *El gavilán de la sierra*, *Una de dos*, *Cuentos de hadas para dormir cocodrilos* y *Un mundo raro*, es distinto.

Perfume de violetas es un ejemplo que remonta sus orígenes a las crónicas de Alejandro Galindo. El acierto principal del filme radica en el guión de José Buil, gracias a la historia que recoge una fiel representación de los personajes -las jovencitas de secundaria pública, el retrato de sus madres y maestros, y el inconfundible ambiente de las zonas populares del Distrito Federal- y sus escenarios, como también su lenguaje, elemento base de la crónica urbana de filmes como *Campeón sin corona*.

De ida y vuelta, un relato sobre la migración hacia Estados Unidos, aporta un grupo personajes populares que salen de esquema del cine fronterizo, establece una crítica de fondo, lo mismo la verdadera causa del problema (la pobreza); que a la discriminación social, el abuso de autoridad y al caciquismo.

El gavilán de la sierra cierra la trilogía de historias en la cuales Juan Antonio de la Riva retrata su estado natal, Durango. El relato tiene como mérito ir más allá de un caso de la nota roja y convertirse en un homenaje al cine popular sobre justicieros campiranos y al último gran actor del cine popular, Mario Almada; la superación del discurso clásico del cine rural -*Talpa* (1955), *El rebozo de Soledad*, entre otras- y su propio discurso (*Vidas errantes* y *Pueblo de Madera*).

Una de dos (2001) de Marcel Sisniega, es una parodia y también una relectura de la comedia ranchera y su personajes, que superan a aquellas comedias tardías

de los años setenta y ochenta -mal actuadas, mal escritas y mediocres- protagonizadas entre otros por David Reynoso, Flor Silvestre o Antonio Aguilar; el filme retoma el humor de las grandes comedias rancheras como *Dos tipos de cuidado* o *Los hijos de María Morales* (1952).

Pues el mérito de éstas es conciliar la diversión con un cine bien realizado como pasó con *Cuentos de hadas para dormir cocodrilos* (2001) de Ignacio Ortíz Cruz, un interesante híbrido del cine rural y de narraciones de fantasía popular; y *Un mundo raro* (2001), una ácida crítica a la inseguridad y una parodia de la industria televisiva -en la línea de *Te vi en TV* (1957) de Alejandro Galindo- en donde aparece un simpático ladrón, plagiario de "luminarias de la televisión".

Este pequeño desfile de actitudes y personajes populares son un caso excepcional en el cine mexicano de los últimos diez años, para el cual estas temáticas y protagonistas ya no son sobresalientes.

NOSTALGÍA DEL FIN DE SIGLO

Los discursos de la burocracia parecen ser siempre los mismos. En sus informes de la producción de cine mexicano en el año 2000, CANACINE resaltó el crecimiento y recuperación de las obras nacionales. Las cifras: 1998, 10 filmes; 1999, 22; y en el 2000, 27 largometrajes.

¡Extra, extra! Mensaje positivo:

Con 478 a favor y ninguno en contra y después de un año de intensas negociaciones, la Cámara de Diputados aprobó en diciembre del año pasado (1998) las reformas a la actual Ley Federal Cinematográfica. De esta manera, y en una decisión considerada como histórica, los legisladores votaron de manera unánime por la nueva propuesta de Ley presentada por la Comisión de Cultura que preside la diputada María Rojo.¹¹

Entre algunos de sus aciertos la ley conservó intacto el artículo 8, que limita el doblaje a materiales de tipo educativo (documentales) y películas infantiles para niños menores de ocho años. Un logro más se tradujo en el impuesto del 5 por ciento extra sobre el precio del boleto que se transformó en la creación de un Fondo de Inversión y Estímulos al Cine que se constituyó en un Fideicomiso (FIDECINE).

¹¹ Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica. "Aprueban diputados la nueva Ley de Cinematografía por consenso", en el boletín informativo de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica, *Cinacine en Acción*, enero de 1999, No. 62, p. 1.

El inconveniente: hasta la fecha, los recursos del impuesto sobre el precio nos se han destinado hacia la producción fílmica nacional, esta situación, como muchas otras es motivo de confusión y disputa. No obstante, el tiempo de pantalla solicitado y determinado en TLC (30 por ciento), quedó establecido en un 10 por ciento del tiempo total para proyección de películas mexicanas en los complejos cinematográficos.

No existe duda alguna: la comunidad cinematográfica alcanzó un consenso y está comprometida con la problemática del cine nacional. ¿Pero, que tan interesada está la cabeza del país en la preservación del cine nacional? En campaña presidencial, el 13 de diciembre de 1999, Vicente Fox¹² declaró en los Estudios Churubusco: “No vengo a prometerles que voy a resolver el problema del cine, pero sí a escuchar propuestas.”

Más en noviembre del 2003 encabezó una iniciativa de ley en la que propuso la descentralización –desaparición o privatización, mejor dicho- del CCC (Centro de Capacitación Cinematográfica) y los Estudios Churubusco, lo que mostró su “interés”, no sólo por el cine, sino también por la cultura.

CODA

Cine: arte, expresión y actitud de un pueblo, portavoz, coro de voces. No se sabe si regresarán los viejos tiempos, el público es otro, como lo es también el enfoque. Sólo parece quedar la nostalgia y los fines de semana en TV, donde aún deambula el cine popular.

“Si el cine no es popular no es cine, el cine elitista no es sujeto de crédito, tiene que ser popular, popular en muy diversos niveles, pero un cine que de entrada no alcance decenas de miles, acaba siendo una película casera.”

Carlos Monsiváis
(Escritor y miembro del legendario movimiento Nuevo Cine)

¹² Para nadie es un secreto las constantes visitas de Jack Valenti a México desde agosto de 1999, con el motivo de ejercer presión a las autoridades para ampliar el mercado norteamericano (las películas estadounidenses dominan aproximadamente el 87 % de la exhibición) en México. A finales del 2000 regresó a México con el pretexto de una campaña contra la piratería, sin embargo, su visita obedeció a echar por tierra los recursos de aquel impuesto sobre el precio del boleto, que serviría para el FIDECINE.

CONCLUSIONES

Gracias a la investigación del tema, todos los objetivos e interrogantes planteadas pudieron cumplirse. Esta investigación reveló las principales causas de la virtual desaparición de la industria cinematográfica. También se mostraron las acciones realizadas por las instituciones burocráticas y los cineastas “cultos, a través de políticas de calidad, que en afán de reconocimiento y protagonismo, han menospreciado la tradición del cine popular. Página a página, rendí un homenaje a muchos héroes, que por desgracia, han olvidado las nuevas generaciones, también pude detectar nuevos personajes del cine popular, si bien es cierto ellos no son trascendentes en nuestros días, en algún momento podrán ser retomados como parte de una década o un momento específico para recapitular la historia de nuestro cine.

Parece curioso, la cultura popular es orgullo nacional. Existe un verdadero culto en torno a ella. El canal 11 destina varios programas a su difusión; en México surge un museo en cuestión y estaciones de radio como Radio Educación difunden valores y tradiciones del México popular. En el cine no pasa lo mismo. Resultaría sana y trascendente la identificación de todos los tipos espectador y una imagen digna de todos y cada uno de ellos. El cine mexicano no es una consecuencia de la imagen global, es la consecuencia de los que somos, de quienes lucharon por nuestro cine, somos parte de la expresión de nuestro pueblo y no de quien poco nos conoce. A medida que esto suceda tendremos una visión más completa, fuera de conjeturas y prejuicios.

Quizá uno de los principales problemas del cine mexicano radica en la brecha generacional que existe entre una y otra generación de cineastas. Es decir, entre una década y otra hay poco conocimiento. Por ejemplo, a pesar de la cerrazón sindical y su diferente manera de concebir el cine; los cineastas que predominaron en el cine estatal no sólo reconocen la influencia de Fellini o Kurosawa, sino también a gente como Alejandro Galindo, Roberto Gavaldón, Julio Bracho o Fernando de Fuentes. Sin embargo, los cineastas de tiempos recientes poco conocen de sus antecesores, de su estilo y aportaciones. Tal es el ejemplo del cine de los años ochenta, el cual dejó poco que rescatar.

Es cierto, nuestro cine, con sus destellos y altibajos, llama la atención de una parte público. Sin embargo, su visión carece de sensibilidad, pluralidad y asombro. Causa de razones comerciales o por el mero desinterés. Presupone el diseño de un producto en serie, enfocado hacia la clase media, su objetivo principal. La situación económica define al espectador y de igual manera el perfil del cineasta. Sujeto a las reglas del productor privado, que asemeja al

empresario (tipo Azcárraga Jean) metido en su mundo idílico, donde no existen defectos, ni carencias. El cine popular y sus temáticas son el rehén de un público que está más interesado por las salas VIP y las pantallas IMAX al que no le importan los problemas de una sociedad en conjunto, o la muestra de “mundo ajeno” que no ven más allá de sus narices (aquel público que asiste a los complejos de las plazas comerciales y al que sólo interesa los filmes de Brad Pitt, Tom Cruise o Julia Roberts).

Por desgracia, el cineasta mexicano es un modelo a semejanza del esquema hollywoodense, preocupado por la internacionalización gracias a las cada vez menos probabilidades de hacer cine en México, y que poco a poco desaparecen el factor de la identidad. Se desconoce la situación del país, en consecuencia se excluye el verdadero México, el que está fuera de los discursos políticos. En suma, el personaje popular es un reflejo, un acercamiento vago, una representación simulada y acartonada. El realizador nacional se alejó del país, pero no sólo de lo que ofrece su veta urbana. Se centra en al espejo citadino. Olvida que la provincia es ya tan urbanizada como la misma capital del país. Y cuando se interna el país remite su parca observación, va del folclor al interés antropológico.

Al cineasta mexicano le falta imaginación. Su acercamiento al mundo popular parte del naturalismo. Existe la idea absurda de fragmentar y comportarse como todo un entomólogo; no comprende la problemática, su acercamiento queda como una buena intención, no rebasa la expectativa del lugar común, la frase clásica y modelo rebasado. La reflexión nunca llega, y lo “comprendido”, se transforma en incomprensible.

Hay diferentes ejemplos y excepciones hacia nuevos modelos y actitudes que muestren el rostro del cine popular de las últimas tres décadas. Pero, ante todo el cine y el personaje popular se mantuvieron ajenos a la evolución o transición, son contados los puntos de vista inéditos. El cine popular que pretendió realizarse es una repetición o una parodia de sí mismo; es una burla o chacota.

Sin duda, el viso más cercano de transición del cine popular figura en los años ochenta, más allá de su sentido orientado a las masas, en aquellos años podemos encontrar todos los puntos de vista del cine mexicano. Por un instante sobreviven las clases menos aventajadas, lo mismo en un Ismael Rodríguez, Francisco Guerrero, Valentín Trujillo y Alfredo Gurrola; que en Gerardo Lara, Mtl Valdés, Rebeca Becerril o Mari Carmen de Lara; y hasta en Felipe Cazals, Arturo Ripstein, María Novaro y Marcela Fernández Violante. Por fin se encuentra el México presa de las crisis, el México del desempleo y la pobreza; el

México violento, pero de lucha diaria, el de los sobrevivientes, de sueños y realidades.

Podemos encontrar figuras interesantes y novedosas en cintas como *Los albañiles*; a mujeres tan contradictorias pero auténticas y conscientes de su lugar en la problemática social en *Lola*; los clásicos que rompen el molde como la trabajadora doméstica de *Nocturno amor que te vas* o los personajes de provincia en la trilogía Durango (*Vidas errantes*, *Pueblo de Madera* y *El gavilán de la sierra*) de Juan Antonio de la Riva o los disparatados que van más allá de tiempo y espacio; de una burla de sí mismos como desechos de una sociedad tan imperfecta como ellos, aquí podemos encontrar los mismo a *Diamante* y a su sucesor *Lolo*, a dos niñas víctimas en *Perfume de violetas*, y la visión tardía del cine serio respecto a los niños de la calle en *De la calle*. Pues ya lo mencioné, son contadas las excepciones a la regla.

En los últimos treinta años se cierra un ciclo. Abarca una forma de concebir el fenómeno cinematográfico como tal. El personaje popular ya no es actor principal de la industria, su función es limitada al paso del tiempo. A diferencia de la *Época de Oro*, el personaje es uno más, se remite al cine social, donde grandes maestros como Kenneth Loach y otros realizadores del cine británico le han encontrado vivacidad; pues lo muestran fuera de lo trivial y ridículo, y sin tanta solemnidad. Situación ajena en el cine mexicano. No se ha dicho todo en el cine popular, el estoicismo de sus personajes es mayor a las parodias o los homenajes. El cine popular como expresión, permanece aletargado, en espera de un personaje con suficiente cordura y sensibilidad, que le devuelva su real valor.

FUENTES DE CONSULTA

BIBLIOGRAFÍA

- Amador, Ayala, Ma. Luisa y Jorge, *Cartelera cinematográfica 1970-1979*, México, UNAM 1980, 455 pp.
- Aviña, García, Rafael y Gustavo, *Época de oro del cine mexicano*, México, Clío 1997, 85 pp.
- Ayala Blanco, Jorge, *Aventura del cine mexicano*, Editorial Era 1976, 455 pp.
- _____, *La búsqueda del cine mexicano*, México, Editorial Grijalbo 1986, 2 Vol.
- _____, *La condición del cine mexicano*, México, Editorial Posada, 1986, 663 pp.
- _____, *La disolución del cine mexicano*, México, Editorial Grijalbo, 1991, 547 pp.
- _____, *La eficacia del cine mexicano*, México, Editorial Grijalbo 1996, 425 pp.
- _____, *La fugacidad del cine mexicano*, México, Océano 2001, 493 pp.
- Carmona, Ramón, *Época de oro del cine mexicano*, México, REI 1993, 86 pp.
- Carro, Nelson, *Cine de luchadores*, México, Filmoteca de la UNAM 1984, 87 pp.
- Ciuk, Perla, *Diccionario de directores mexicanos*, México, CONACULTA 2001, 793 pp.
- Contreras Torres, Miguel, *El libro negro del cine mexicano*, México, Editorial Hispano-Continental 1960, 450 pp.
- Coría, José, y García, Gustavo, *El nuevo cine mexicano*, México, Clío 1998, 85 pp.
- Elena, Alberto, *Los cines periféricos*, Madrid, Paidós Studio 1998, 115 pp.
- Faustich, Korte, Werner y Helmut, *Una historia del cine en cien películas/ Cien años de cine 1895-1995*, México, Editorial Siglo XXI, 1995, 4 Tomos.
- García, Gustavo y Maciel, David, *El cine mexicano a través de la crítica*, México, UNAM/IMCINE/U. A. de Ciudad Juárez 2001, 352 pp.
- García Riera, Emilio, *Breve historia del cine mexicano, Primer siglo 1897-1997*, México, Ediciones Mapa 1998, 466 pp.
- _____, *Historia documental del cine mexicano*, México, Era 1969, 18 Tomos.
- García Tsao, Leonardo, *Felipe Cazals habla de su cine*, México, Universidad de Guadalajara 1994, 300 pp.

- Gubern, Román, *Historia del cine*, Barcelona, Editorial Barber, 1988, 3 Vol., 1054 pp.
- Jarvie, Ian Charles, *El cine como crítica social*, México, Prisma 1979, 257 pp.
- Medrano Platas, Alejandro, *Quince directores del cine mexicano*, México, Plaza y Valdés Editores 1999, 321 pp.
- Reyes, Aurelio de los, *Orígenes del cine mexicano 1896-1900*, México, Secretaría de Educación Pública 1983, 248 pp.
- Reyes de la Maza, Luis, *El cine sonoro en México*, México, UNAM 1973, 271 pp.
- Sadoul, Georges, *Historia del cine mundial*, México, Siglo XXI 1980, 446 pp.
- Soberón Torchia, Edgar, *Un siglo de cine*, México, UNAM 1996,
- Viñas, Moisés, *Historia del cine mexicano*, México, Dirección de Actividades Cinematográficas de la UNAM 1987, 306 pp.
- _____, *Índice cronológico del cine mexicano*, México, UNAM 1992, 752 pp.
- Zubieta, Elena, *Cultura de masas y cultura popular*, Buenos Aires, Paidós 2000, 299 pp.

HEMEROGRAFÍA

- Almendra, Manuel, "Los motivos de Luz se filmó sin mi consentimiento", en el diario *El sol de México*, 5 de septiembre de 1990, sección de espectáculos, pp. 1 y 2.
- Bitar, Abraham, e Icaza, Alfonso, Dirección general, "Últimos estrenos", en el diario *Redonde!*, 12 de noviembre de 1950, p. 4.
- Carro, Nelson, "Santo, Santo, Santo", en la revista *Dicine*, No. 5, abril de 1984, p. 7.
- Custodio, Álvaro, "Cinema", en el diario *Excelsior*, 11 de noviembre de 1950, sección 2, pp. 2 y 3.
- Entrevista a Alberto Cortés, "De amores a la vuelta de la esquina", por Martha Cantú, en el diario *La jornada*, marzo 22 de 1987, p. 16.
- Entrevista a Norma Iglesias, *Evasivos, 181 filme, desde 1938 hasta 1984: Cefnomex*, por Patricia Vega, en el diario *La Jornada*, 7 de noviembre de 1985, sección de Cultura, p. 26.
- Entrevista a Víctor Manuel Güero Castro, "Las majaderías no la inventé yo", por Emilio Valencia, en el diario *El sol de México*, 9 de enero de 1979, sección de espectáculos, pp. 1 y 3.
- Entrevista a Víctor Ugalde, "Peligro de presiones estadounidenses en el Reglamento de la

Ley de Cine", por Verónica Vega, en el diario *Uno más uno*, 3 de agosto de 1999, sección de cultura, p. 36.

Feliciano, Enrique, "*Ganaron la demanda a Los motivos de Luz*", en el diario *Esto*, 11 de enero de 1992, sección cine, p 2. Fernández Violante,

Fernández Violante, Marcela, "*Legislación Cinematográfica/ Lágrimas y risas: la Ley de Cinematografía de 1992*", en la revista *Estudios Cinematográficos*, octubre-diciembre de 1998, No. 14, p. 9.

García Valseca, José, Director general, "*La semana cinematográfica*", en el diario *Esto*, 28 de marzo de 1948, p. 6.

González Dueñas, Daniel, Editor, Ensenstein, Sergei, "*Memorias inmorales, autobiografía (fragmentos)*", en el Programa Mensual de la Cineteca Nacional, Mayo de 1997, p. 25.

_____, Figueroa, Gabriel, "*El cine visto por Gabriel Figueroa*", en el Programa mensual de la Cineteca Nacional, Julio de 1997, p. 9.

Hernández, Roberto, "*300 bandas con 4000 muchachos se aglutinan para repeler la marginación*", en la Revista *Proceso* No. 306, 13 de septiembre de 1982, pp. 18 a 21.

Leal, Alejandro, "*El videofilme nacional*", en la revista *Pantalla*, Octubre de 1991, No. 14, pp. 43 a 45.

Magú, "*Jóvenes a la mexicana*", en *El centenario del Cácaro*, suplemento del diario *La Jornada*, 27 de noviembre de 1996, No. 36, p. 2.

_____, "*Alejandro Galindo y su actor David Silva, Dramas urbanos con conciencia social*", en *El centenario del cácaro*, suplemento del diario *La Jornada*, 16 septiembre de 1996, No. 27, p. 2.

_____, "*El sexenio de las chorromil películas alentadoras*", en *El centenario del cácaro*, suplemento del diario *La Jornada*, 4 de diciembre de 1996, No. 37, p. 2.

_____, "*País petrolero y el pueblo... Cabaretero y fichador*", en *El centenario del Cácaro*, suplemento del diario *La Jornada*, 11 de diciembre de 1996, No.38, p. 2.

Nava Garduño, Alfredo, Editor, "*Aprueban diputados la nueva Ley de Cinematografía por consenso*", en el boletín informativo de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica, *Canacine en Acción*, enero de 1999, No. 62, p 1.

Ortiz Hernán, Gustavo, Director general, "*Pedro Infante en su más brillante creación en Nosotros los pobres*", en el diario *Novedades*, 23 de marzo de 1948, tercera sección, p. 8.

Peguero, Raquel, "*El doblaje, punto crucial del debate para reforma la ley cinematográfica*", en el diario *La Jornada*, 25 abril de 1998, sección de Cultura, p. 20.

Perete, Ricardo, "Ayer, durante el informe anual de Rodolfo Echeverría", en el diario *Excélsior*, 22 de enero de 1972, Sección B, p. 4 B.

Viale, Emilio, "Ni papeles hay para probar los fraudes en el cine", en la Revista *Proceso* No. 144, 6 de agosto de 1979, pp.6 y 7.

ENTREVISTAS

Gustavo García

Escritor, guionista y crítico de cine, Gustavo García ha colaborado para diferentes medios de comunicación, entre los que destacan el diario *el Financiero* y la estación de contenidos informativos *Formato 21*. También ha incursionado en la TV, con el programa *la Cartelera del Once* en el canal cultural del Instituto Politécnico Nacional. Destacan el programa de radio *Cinema Red* que ya es una tradición entre los cinéfilos y su participación en los famosos biográficos, editados por *Clío*.

José Buil

Realizador y guionista, que desde su primer filme, *La leyenda de una máscara* (1989), demostró su habilidad en el manejo de personajes de la cultura popular como el *Santo*. Para el guión *Perfume de violetas* (2000) adaptó un caso de nota roja, que supo utilizar sin caer en el morbo y mostró una historia tierna y sensible, cerca del cine social.

Moisés Viñas

Destacado investigador y colaborador en diferentes publicaciones como las revistas *Dicine* y *Pantalla*; y en los diarios *Uno más Uno* y *Excélsior*. Su trabajo ha enriquecido notablemente el panorama de la investigación de la historia del cine mexicano, gracias a textos de gran utilidad como *Historia del cine mexicano* (UNAM, 1987) e *Índice cronológico del cine mexicano* (UNAM, 1992).

Luis Manuel Rodríguez

En poco más de dos décadas como docente y editor cinematográfico del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), hasta su deceso en febrero del 2004, colaboró en diferentes proyectos estudiantiles de una de las más importantes instituciones de formación cinematográfica. Destaca su trabajo de edición en *Nocturno amor que te vas* (1987), *Rito terminal* (2000) y *Un mundo raro* (2001). También incursionó en el campo de la realización con el filme, *Como quieres que sea* (1981); y en la investigación con la publicación inconclusa acerca de los filmes de animación en México.

Filmografía selecta

1980-1989

IMCINE... y otros ejemplos de cine serio

El imperio de la fortuna (1982), Arturo Ripstein
Nocaut (1982), José Luis García Agraz
El corazón de la noche (1983), Jaime H. Hermosillo
Mexicano tú puedes (1983), José Estrada
Orinoco (1984), Julián Pastor
Barroco (1984), Paul Leduc
Veneno para las hadas (1984), Carlos E. Taboada
Terror y encajes negros (1985), Luis Alcoriza;
Noche de califas (1985), Carlos García Agraz;
Historias violentas (1984); Victor Saca, Carlos García Agraz, Daniel González
 Dueñas, Diego López y Gerardo Pardo
Los motivos de Luz (1985), Felipe Cazals
El tres de copas (1986), Felipe Cazals
Las inocentes (1986), Felipe Cazals
El último túnel (1987), Servando González
Esperanza (1988), Sergio Olhovich
La furia de un dios (1987), Felipe Cazals
Días difíciles (1987), Alejandro Pelayo
Lo que importa es vivir (1987), Luis Alcoriza
Nocturno amor que te vas (1987), Marcela Fernández Violante
El costo de la vida (1988), Rafael Montero
El secreto de Romelia (1988), Busi Cortés
Mentiras piadosas (1988), Arturo Ripstein
El otro crimen (1989), Carlos González Morantes
Lola (1989), María Novaro
Morir en el golfo (1989), Alejandro Pelayo
La leyenda de una máscara (1989), José Buil

CINE DE PRODUCCIÓN PRIVADA

Adiós a las ficheras

Las golfas del talón (1980), Jaime Fernández
El rey del talón (1980), Javier Durán
Cuentos colorados (1980), Rubén Galindo
Sexo contra sexo (1980), Víctor Manuel Güero Castro
Las computadoras (1981), René Cardona
La golfa del barrio, Burdel (1981), Rubén Galindo
Las fabulosas de los reventones (1981), Javier Durán
Vividores de mujeres (1981), Ícaro Cisneros
La pulquería II (1981), Víctor Manuel Güero Castro
Los mexicanos calientes, Vecindario (1981), Gilberto Martínez Solares
Cuatro hembras y un macho menos (1981), Luis Gómezbeck

Escuela de placer (1981), Rene Cardona hijo
El hombre perfecto (1981), Pepe Romay o Joselito Rodríguez hijo
Los pepenados de acá (1982), Ícaro Cisneros
El día del compadre (1982), Carlos Vasallo
Las perfumadas (1983), Güero Castro

Otro de albures

La pulquería ataca de nuevo (1985), Víctor Manuel Güero Castro
Los rockeros del barrio (1985), Víctor Manuel Güero Castro
Los verduleros (1985), Adolfo Martínez Solares
La rulutera (1985), Víctor Manuel Güero Castro
Los lavaderos (1986), Javier Durán
Picardía mexicana 3 (1986), Rafael Villaseñor Kuri
Tres mexicanos ardientes (1986), Gilberto Martínez Solares
Cinco nacos asaltan las Vegas (1986), Alfredo B. Crevenna
Los gatos y las azotéas (1987), Gilberto Martínez Solares
Los plomeros y las ficheras (1987), Víctor Manuel Güero Castro
Las calenturas de Juan Camaney (1988), Alejandro Todd
Tres lancheros muy picudos (1988), Adolfo Martínez Solares
El rey de las ficheras (1988), Víctor Manuel Güero Castro
La portera ardiente (1988), Mario Hernández Sepúlveda
El vampiro teporocho (1988), Rafael Villaseñor Kuri
La taquera picante (1989), Víctor Manuel Güero Castro

Hombres feroces, imágenes violentas

La fuga del rojo (1982), Alfredo Gurrola
Los dos matones (1983), Alfredo Gurrola
Un hombre violento (1983), Pedro Galindo III
Siete en la mira I (1983), Pedro Galindo III
Un hombre violento (1983), Valentín Trujillo
La venganza del rojo II (1984), Alfredo Gurrola
Contrato con la muerte (1984), Alfredo Gurrola
Ratas de la ciudad (1984), Valentín Trujillo
Escuadrón de la muerte (1984), Alfredo Gurrola
El trailer asesino (1985), Alfredo Gurrola
La revancha (1985), Alfredo Gurrola
Yo, el ejecutor (1985), Valentín Trujillo
Masacre en el río Tula (1985), Ismael Rodríguez hijo
Cacería humana (1986), Valentín Trujillo
Escape sangriento (1986), Alfredo Gurrola
Verdugo de traidores (1986), Alfredo Gurrola
Siete en la mira II (1986), Pedro Galindo III
La banda de los panchitos (1986), Arturo Velasco
Olor a muerte (1986), Ismael Rodríguez hijo

El homicida (1987), Alfonso Rosas Priego
Días de violencia (1987), José Luis Urquieta
Violación (1987), Valentín Trujillo
La venganza de los punks (1987), Damián Acosta
Cacería humana (1987), Pedro Galindo III
Noche de Buitres (1987), Ismael Rodríguez hijo
AR-15, comando implacable (1988), Alejandro Todd
El fiscal de hierro/ Ejecutor implacable (1988), Damián Acosta
Muertos al cruzar (1988), Ismael Rodríguez hijo
Un lugar cerca del sol (1988), Arturo Velasco
Apuesta contra la muerte (1989), Ismael Rodríguez hijo
Traficantes de niños (1989), Ismael Rodríguez hijo
El fiscal de hierro (1989), Damián Acosta

Personajes de televisión y cómicos cantantes

Los renglones torcidos de dios (1981), Tulio Demicheli
Sinvergüenza (1981), Rafael Villaseñor Kuri
El milusos I (1981), Roberto G. Rivera
Lagunilla mi barrio (1981), Raúl Araiza
El héroe desconocido (1981), Julián Pastor
El embustero (1983), Rafael Villaseñor Kuri
Charrito (1983), Roberto Gómez Bolaños
Viva el chubasco (1983), Mario Hernández
El milusos 2 (1983), Roberto G. Rivera
Don Ratón y don Raíero (1983), Roberto Gómez Bolaños
Estos locos, locos estudiantes (1983), René Cardona hijo
Hermelinda linda (1983), Julio Aldama
Lagunilla II (1983), Abel Salazar
El rey de oros (1984), Mario Hernández
Coqueta (1984), Sergio Véjar
Delincuente (1984), Sergio Véjar
Adiós Lagunilla, Adiós (1984), René Cardona hijo
El maleficio 2... La película (1985), Raúl Araiza
El rey de la vecindad (1985), Raúl Araiza
El diablo, el santo y el tonto (1985), Rafael Villaseñor Kuri
Sinvergüenza...pero honrado (1985), Rafael Villaseñor Kuri
Chiquidrácula (1985), Julio Aldama
Fiebre de amor (1985), René Cardona hijo
Entre compadres te veas (1986), Rafael Villaseñor Kuri
Mentiras (1986), Abel Salazar/ Alberto Mariscal
Chiquita pero picosa (1986), Julián Pastor
Mauro el mojado (1986), Alberto Mariscal
El macho (1987), Rafael Villaseñor Kuri
El cuatrero (1987), Rafael Villaseñor Kuri

El rey de los taxistas (1987), Benito Alazraki
Día de difuntos (1987) de Luis Alcoriza
Ni de aquí ni de allá (1987), María Elena Velasco
Sabor a mí (1987), René Cardona hijo
Vacaciones de terror (1988), René Cardona III
El hijo de Lamberto Quinteros (1988), Mario Hernández
Pero sigo siendo el rey (1988), René Cardona hijo
Que dios se lo pague (1989), Raúl Araiza
Escápate conmigo (1988), René Cardona hijo
La risa en vacaciones (1989), René Cardona hijo
Acorralado (1989), Rafael Villaseñor Kuri
Había una vez una estrella (1989), Sergio Vejar
Un corazón para dos (1989), Sergio Vejar

FILMOGRAFIA SELECTA

1990-1999

Y AMIGOS QUE LOS ACOMPAÑAN

LOS NOVENTA Y ALGUNOS COLADOS

Algunas vistas y otras no tan vistas, seriamente cine

Entre IMCINE y el cine serio *pos* Televisine

Gertrudis Bocanegra (1991), Ernesto Medina
Playa azul (1991), Alfredo Joskowicz,
Retorno a Aztlán (1991), Juan Mora Catlett,
Anoche soñé contigo (1992), Marisa Sistach
El patrullero (1992), Alex Cox
Serpientes y escaleras (1992), Busi Cortés
Modelo Antiguo (1992), Raúl Araiza
Los años de greta (1991), Alberto Bojórquez,
Comodas mensualidades (1990), Julián Pastor *
Golpe de suerte (1991), Marcela Fernández Violante
Un año perdido (1993), Gerardo Lara
Kino: la leyenda del padre negro (1993), Felipe Cazals
En medio de la nada (1993), Hugo Rodríguez
Miroslava (1993), Alejandro Pelayo
Novia que te vea (1993), Guita Schyfter
Principio y fin (1993), Arturo Ripstein
Ámbar (1994), Luis Estrada
Bienvenido-Welcome (1994), Gabriel Retes
Desiertos mares (1994), José Luis García Agraz
Hasta morir (1994), Fernando Sariñana
El jardín del edén (1994), María Novaro
Mujeres insumisas (1994), Alberto Isaac *
La reina de la noche (1994), Arturo Ripstein
Sucesos distantes (1994), Guita Schyfter
Los vuelcos del corazón (1994), Mitl Valdez.
El callejón de los milagros (1995), Jorge Fons
Dos crímenes (1995), Roberto Sneider
Dulces compañías (1995), Óscar Blancarte
En el aire (1995), Juan Carlos de Liaca *
Entre Pancho Villa y una mujer desnuda (1995), Sabina Berman e Isabelle Tardán*
La orilla de la tierra (1995), Ignacio Ortiz Cruz
Reclusorio (1995), Ismael Rodríguez *
Salón México (1995), José Luis García Agraz *
Sin remitente (1995), Carlos Carrera
Sobrenatural (1995), Daniel Gruener *
Cilantro y perejil (1996), Rafael Montero *
Elisa antes del fin del mundo (1996), Juan Antonio de la Riva *
Katuwira, donde nacen y mueren los sueños (1997), Íñigo Vallejo-Nájera
Libre de culpas (1997), Marcel Sisniega
El agujero (1997), Beto Gómez

De noche vienes Esmeralda (1997), Jaime Humberto Hermosillo
Del olvido al no me acuerdo (1997), Juan Carlos Rulfo
Santitos (1998), Alejandro Springall
Violeta (1998), Alberto Cortés
El evangelio de las maravillas (1998), Arturo Ripstein
Ave María (1999), Eduardo Rossoff
El coronel no tiene quien le escriba (1999), Arturo Ripstein
Así es la vida (2000), Arturo Ripstein
Crónica de un desayuno (2000), Benjamín Can
De ida y vuelta (2000), Salvador Aguirre
En el país de no pasa nada (2000), María del Carmen de Lara
Escrito en el cuerpo de la noche (2000), Jaime Humberto Hermosillo
La perdición de los hombres (2000), Arturo Ripstein
Rito terminal (2000), Óscar Urrutia
Piedras verdes (2000), Ángel Flores
El segundo aire (2000), Fernando Sariñana
Sexo por compasión (2000), Laura Mañá
Sin dejar huella (2000), María Novaro
Su alteza serenísima (2000), Felipe Cazals.
De la calle (2001), Gerardo Tort
Un mundo raro (2001), Armando Casas

Géneros cómico-mágico-ridículo-musicales

Lo quedó de los ochenta

La llave mortal (1990), Francisco Guerrero
Comando de la muerte (1990), Alfredo Gurrola.
Caminantes... si hay caminos (1990), Rodolfo Lópezreal
Las baileras (1990), José Loza
Como fui a enamorarme de ti (1990), Sergio Olhovich.
El ganador (1990), Sergio Véjar
Por tu maldito amor (1990), Rafael Villaseñor Kuri
La risa en vacaciones II, III, IV, V, VI (1990-1994), René Cardona hijo
El chivo (1990), Mario Hernández
Triste recuerdo (1990), Mario Hernández
Mujer de cabaret (1990), Julián Pastor
Verano peligroso (1990), René Cardona hijo
Lola la trailera 3 (1990), Rolando Fernández
La guerrera vengadora 2 (1990), Rolando Fernández
Octágono y Atlantis, la revancha (1991), Francisco Guerrero
Santo, la leyenda del enmascarado de plata (1993), José Buil
Mi querido viejo (1991), Rafael Villaseñor Kuri
Pruebas de amor (1991), Jorge Prior
Bronco (1991), José Luis Urquieta
¡Soy libre! (1991), Juan Antonio de la Riva

Pelo suelto (1991), Pedro Galindo III
La sangre de un valiente (1992), Mario Hernández
¿Dónde quedó la bolita? (1992), René Cardona hijo
Se equivocó la cigüeña (1992), María Elena Velasco
Amor a la medida (1992), Raúl Araiza
Yo, tú, él y el otro (1992), Raúl Araiza
Cambiando el destino (1992), Gilberto de Anda
Más que alcanzar una estrella (1992), Juan Antonio de la Riva
El hombre en blanco (1992) René Cardona hijo
Juana la cubana (1992), Rolando Fernández
Que me entierren con la banda (1992), Alfredo B. Crevenna
Temerarios, sueño y realidad (1992), Raúl Araiza
Zapatos viejos (1992), Sergio Andrade.
¡Ya la hicimos! (1992), Rafael Montero
La última batalla (1993), Juan Antonio de la Riva
Guerrero negro (1993), Raúl Araiza
La víbora (1993), Raúl Araiza
Ha muerto un ángel (1993), Juan Antonio de la Riva
Soy hombre ¿y qué? (1993), Jorge Manrique
Una buena forma de morir (1993), Rafael Montero
Me quiero casar (1994), Manolo García
La chilindrina en apuros (1994), Juan Antonio de la Riva
Muerte ciega (1994), Enrique Gómez Vadillo.
Morena (1994), Jorge Ramírez
Bésame en la boca (1994), Abraham Cherem
Una papa sin catsup (1994), Sergio Andrade
Perdóname todo (1995), Raúl Araiza
Cómplices del infierno (1995), Fernando Pérez Gavilán
Embrujo de rock (1995), Rafael Montero
El baúl lleno de miedo (1996), Joaquín Bissner
La risa en vacaciones VII (1996), René Cardona hijo
La risa en vacaciones VIII (1996), René Cardona hijo
La primera noche (1997), Alejandro Gamboa
La segunda noche (1999), Alejandro Gamboa
Por la libre (1999), Juan Carlos de Llaca
Serafin (2000), René Cardona hijo.