

Nº 41
2 EJ.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

MARÍA TERESA SOLÍS HERNÁNDEZ
EDUARDO JAVIER COLLINS OSORIO

***CUATRO TESTIMONIOS DE CINEASTAS
MEXICANAS***

TESIS PARA LA LICENCIATURA EN CIENCIAS DE LA
COMUNICACIÓN
MÉXICO, 1992.

FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN	8
--------------------	---

PRIMERA PARTE

1. PRIMER CONTACTO CON EL CELULOIDE Y LA MOVIOLA

1.1 NARRATIVA EN SILENCIO	12
1.2 DE MÚSICA Y PALABRAS	17

2. PREPARATIVOS PARA EL DESPEGUE

2.1 UN ALIENTO POLÍTICO PARA LA CINEMATOGRAFÍA	20
2.2 EL FILME Y SUS PROYECCIONES COMERCIALES	21
2.3 EL DEPARTAMENTO AUTÓNOMO DE PROMOCIÓN Y PROPAGANDA (DAPP)	22

3. EL STAR SYSTEM BAJO LAS NUBES DE FIGUEROA

3.1 EL DESARROLLO A TRAVÉS DEL NACIONALISMO	25
---	----

4. EL PERFIL FEMENINO TRADICIONAL

4.1 PIONERAS	30
--------------------	----

SEGUNDA PARTE

5. LA CAÍDA DE LA INDUSTRIA NACIONAL

5.1 EL ALEMANISMO CON SABOR DE RUMBA	40
5.2 EL MORALISMO SEXENAL EN LA PANTALLA	45
5.3 CINTAS MUTILADAS POR LA POLÍTICA CONSERVADORA	52
5.4 ACECHO A LA LIBERTAD DE EXPRESIÓN	60
5.4.1 COLECTIVO MUJER	71
5.5 EL VUELCO DE LA MUJER TRÁS LA CÁMARA	73

TERCERA PARTE

6. UNA ESPERANZA DILUIDA EN EL FANGO DEL PETRÓLEO Y EN LA NUEVA TECNOCRACIA	
6.1 LA ESPERANZA	81
6.2 EL FANGO PETROLERO	92
6.3 EN MANOS DE TECNOCRATAS	99

CUARTA PARTE

7. CUATRO TESTIMONIOS	
7.1 BUSI CORTÉS	110
7.2 LILIAN LIBERMAN	128
7.3 MARÍA NOVARO	144
7.4 MARISA SISTACH	166

QUINTA PARTE

8. CONCLUSIONES	186
------------------------------	-----

APENDICE I

GUIÓN DEL VIDEO «CUATRO TESTIMONIOS DE CINEASTAS MEXICANAS»	192
--	-----

APENDICE II

CATÁLOGO	204
----------------	-----

9. FUENTES INFORMATIVAS

9.1 BIBLIOGRAFÍA BÁSICA	222
9.2 HEMEROGRAFÍA BÁSICA.....	224

INTRODUCCIÓN

El cine es la música de la luz
Abel Gance

El cine con su magia y fantasía es un gran universo construido a lo largo de un siglo y revolucionado en los últimos veinte años. Con él han crecido generaciones que en su cultura llevaban recuerdos sublimes del cinematógrafo. Desde nuestra perspectiva actual, es un privilegio observar el ingenio y arte con que fueron creadas las cintas silentes, y hacer un recorrido de la maravillosa evolución técnica del celuloide hasta ahora, en que gozamos de películas inimaginables años atrás.

Nosotros, como parte de una generación permeada de un lenguaje básicamente visual, crecimos interpretando imágenes. Así, nuestro interés por el cine tuvo sus primeras pócimas con títulos clásicos. Las películas mexicanas consentidas de los abuelos y padres, las vimos por televisión en una atmósfera de risas y llantos consabidos que nos hizo querer a nuestro cine y sus raíces, adoptando sus chistes, canciones y frases a nuestro lenguaje coloquial.

La elaboración de esta tesis no sólo nos acercó más al acontecer cinematográfico (apenas mencionado en algunas materias de la Carrera de Ciencias de la Comunicación) sino también nos hizo ejercer el periodismo como método de investigación.

El tema surgió después de ver algunas películas dirigidas por mujeres mexicanas, lo cual implicó una revisión retrospectiva del quehacer femenino en la industria cinematográfica. En el cine contemporáneo

realizado por mujeres los personajes femeninos dejan de interpretar la imagen tradicional de la mujer mexicana y en su lugar recrean un discurso que exalta su sensibilidad y forma de pensar.

El tema lo delimitamos a partir de dos encuentros con cineastas mexicanas contemporáneas, celebrado en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, en julio y agosto de 1991, respectivamente. En ambas reuniones se proyectaron películas que fueron comentadas por críticos de cine, profesores y las mismas realizadoras. Este hecho nos dio la referencia conceptual y estética de la dirección cinematográfica femenina. Merced a su trayectoria, visión temática, propuesta plástica y consistencia en su obra, decidimos trabajar con las directoras **Lillian Liberman**, **Busi Cortés**, **María Novaro** y **Marisa Sztach**. Ello considerando su similar formación académica en Ciencias Sociales antes de estudiar cine y la pertenencia a una misma generación. Con ellas buscamos representar las dos primeras escuelas de cine en México: el *Centro Universitario de Estudios Cinematográficos* (**Lillian Liberman** y **María Novaro**); y el *Centro de Capacitación Cinematográfica* (**Busi Cortés** y **Marisa Sztach**).

La temática en la obra de las cuatro cineastas incide en los temas: relación madre-hijos, relación pareja, sexualidad femenina y compromiso social.

Cabe señalar que **Lillian Liberman** no realiza todavía un largometraje industrial, y su carrera como directora la ha encausado a la producción de videos, reportajes en televisión y otras actividades apegadas al lenguaje fílmico. Por lo anterior su experiencia profesional es diferente al de las otras tres cineastas. De ahí el interés por recoger su testimonio y sopesarlo.

En cuanto a la metodología de la investigación, el trabajo se dividió en dos partes: la producción de un video, y la documentación bibliográfica, hemerográfica, filmográfica y de campo.

El video está basado en entrevistas realizadas a micrófono abierto a cada cineasta, con el propósito de reconstruir y ubicar el contexto histórico en el que estas cineastas ingresaron a las escuelas de cine, hasta sus proyectos actuales. Las entrevistas sirvieron también para extraer los puntos nodales de su experiencia y hacer la columna vertebral del guión de el video. Con base en las primeras entrevistas, realizamos en televisión otras con preguntas específicas, fundamentadas en los cuatro temas más sobresalientes de su obra: relación madre-hijos, relación pareja, sexualidad femenina y compromiso social. Los testimonios grabados los ilustramos con escenas de sus ejercicios escolares y largometrajes, previamente seleccionados. El video se integró con una voz en *off* que conduce el discurso sobre las cuatro realizadoras.

La parte escrita de la tesis la constituye una breve cronología histórica de la cinematografía mexicana, desde sus inicios en el Porfiriato, hasta el final del sexenio de Miguel de la Madrid Hurtado. También incluye las entrevistas a micrófono abierto, así como un apéndice con el acopio de la participación femenina en el cine durante los años ochenta tanto en el CUEC como en el CCC, y el guión del video.

Si «el cine es algo que no puede ser contado» (Rene Clair) más que con imágenes, lo mejor es acercarse a la obra de las realizadoras que aquí presentamos a través del video, y así ampliar el conocimiento sobre la cinematografía femenina con la investigación escrita.

PRIMERA PARTE

***Palabras de mujer
que yo escuché
cerca de ti
junto a ti, muy quedo
tan quedo como nunca.
Las quiero repetir
igual que ayer
para que tú
las digas sollozando.
Palabras de mujer
aunque no quiera yo,
ni quieras tú
lo quiere Dios.
Hasta la eternidad
te seguirá mi amor.***

Agustín Lara.

1. PRIMER CONTACTO CON EL CELULOIDE Y LA MOVIOLA

1.1. NARRATIVA EN SILENCIO

El régimen presidencial de Porfirio Díaz se inició en 1877 tras innumerables luchas internas y presiones del extranjero, dando una cierta estabilidad al país. Al mismo tiempo, su régimen reeleccionista aniquiló la vida democrática y profundizó la división entre las clases sociales. Así, mediante reelecciones sucesivas, fue presidente hasta que estalló la revolución de 1910, encabezada por Francisco I. Madero con el lema «sufragio efectivo, no reelección». El período de 1901 a 1909 estuvo marcado por luchas políticas intensas, brotes de rebelión y represiones sangrientas.

«En medio de semejante clima, el cine parece alejarse de su vocación de testigo imparcial de la historia. Registra cuanto suceso notable ocurre en el país, excepto hechos sórdidos o acontecimientos políticos que ponían en duda la paz porfiriana y el progreso, como las matanzas de Cananea (1906) y Río Blanco (1907), con las que el gobierno de Díaz reprimió a los obreros que reclamaban un trato humanitario y justicia elemental en sus centros de trabajo».¹

Posteriormente, la capital fue encontrando la calma poco a poco, y el nuevo régimen de Venustiano

1 Viñas, Moisés, *Historia del cine mexicano*, pág. 19.

Carranza logró una estabilidad con las tropas constitucionalistas que fueron reduciendo los efectos de Francisco Villa y Emiliano Zapata. En 1916 se crearon las primeras compañías productoras de películas que abandonaron el documental y se dedicaron a hacer cine con una línea propagandística del nuevo nacionalismo.

«Fue la gran época del cine documental: se conservó la tendencia de (Enrique) Rosas de mostrar cronológicamente los sucesos, como hizo con el viaje de Díaz a Yucatán, y se hicieron filmes largos, ordenados y con aspiraciones de objetividad».²

Durante la revolución, el cine a través de los documentales se volvió un instrumento del movimiento armado. Conforme se extendieron los conflictos, los camarógrafos se movilizaron para documentar las diferentes batallas y enfrentamientos; cada fracción y casi cada general contaba con su cinematografía de base.

Entre 1910 y 1920, las principales cintas que se filmaron fueron: *La revolución en Veracruz* (1912), de Enrique Rosas; *La rebelión de Chihuahua* (o *Revolución orozquista*) (1912), de los hermanos Alva; *El aterrador 10 de abril en San Pedro de las colonias* (1914), de la compañía Pathé Frères; *La banda del automóvil gris* (1916), de Enrique Rosas, Joaquín Coss y Juan Canal de Homes; *La soñadora* (1917), de Eduardo Arozamena; *Cuauhtémoc*

2 García, Gustavo. *El cine mudo mexicano*, pág. 28.

(1918), de Manuel de la Bandera, y *Partida ganada* (1920), de Enrique Castilla.

* * *

En 1896, un grupo representante en México de los hermanos Louis y August Lumière organizó la primera función cinematográfica para el presidente Porfirio Díaz. Tuvo tanto éxito la exhibición, que se volvió espectáculo de un gran público heterogéneo.

Cuando el cine perdió novedad, se inició la filmación de películas de diversas actividades oficiales y de aspectos de la ciudad de México. Quien acaparó la atención de los camarógrafos fue el presidente Díaz, que sirvió para dar a conocer el cine y exhibir a empresarios el material filmico para iniciar así el negocio.

Con la filmación se satisfacía la curiosidad de la gente y se promovían las actividades oficiales que el presidente encabezaba. La sociedad mexicana podía ver a Díaz paseando a caballo y recorriendo la Plaza de la Constitución, además escenas de paseos dominicales, bodas, desfiles e incluso la salida de los obreros de las fábricas, que más llenaba a los espectadores de emoción y vanidad; por ejemplo en cintas como *Norte de Veracruz*, *Desfile del cuerpo de bomberos en 1899*, *Salida de los obreros de la cervcería Moctezuma*, *Los viajes de Díaz por ferrocarril*.

Durante el porfiriato, la producción dejó memoria de los principales acontecimientos sociales de esos años, caracterizándose por ser un cine primitivamente documental que con su desarrollo se fue perfilando como un testimonio que decía la verdad a medias.

Esto significó una forma de hacer propaganda al presidente con los hechos sociales que demostraban «paz, orden y progreso», imagen que tanto preocupó a este régimen. La sociedad disfrutaba de las imágenes cotidianas y de celebridades.

Las primeras películas carecían de argumento, eran imágenes cuyo fin se limitaba a la demostración de los hechos aislados, sin desarrollar una idea acabada. La primera película mexicana con argumento se hizo a partir del viaje de Porfirio Díaz a Yucatán en 1906. Salvador Toscano, el realizador, intentó acomodar en su reportaje escenas previamente filmadas que, por medio del montaje, dieran explicación y ubicación de lo que fue este viaje.

Posteriormente, en la época de la revolución, el público comenzó a familiarizarse con lo que es una narración basada en imágenes y se estableció el gusto por conocer historias o anécdotas.

Películas como *Insurrección en México y Asalto y toma de Ciudad Juárez*, ambas de 1911, contaban con un argumento, pero tenían la necesidad de explicarlo y recurrían a los «gritones», narradores en persona.

Los brotes de violencia entre federales y revolucionarios llegaron como rumores e información periodística, provocando que las películas *Los últimos sucesos sangrientos de Puebla y la llegada de Madero a esa ciudad (1911)*, y *La revolución orozquista o hechos gloriosos del ejército. Combate sostenido por las fuerzas leales contra las revolucionarias en los cerros de Bachimba (1912)*, causaran gran revuelo durante sus proyecciones.

De esta manera, el gobierno federal vio la necesidad de intervenir en la regulación de las exhibiciones de películas, tratando de poner orden en la opinión pública, al igual que en los diarios informativos.

«El gobierno usurpador comprendió que para restaurar la paz porfirica lo mejor era hacer que la gente olvidara la política y prohibió a la prensa debatir sobre la situación del país».³

Al finalizar este período revolucionario, la cinematografía mexicana impulsó la tarea de desarrollar argumentos que beneficiaran la imagen de ciertos funcionarios públicos; un cine más de propaganda que de crítica frente a los hechos.

Por ejemplo, los hermanos Alva siguieron a Madero: *Revolución orozquista* (1912), *El aterrador diez de abril en San Pedro de las Colonias* (1914), entre otras. Jesús H. Abitia filmó campañas de Obregón y desplazamientos de Venustiano Carranza. Villa tuvo también su servicio. Los zapatistas con *La revolución zapatista* (1914), y el huertismo con *Sangre humana* (1914).

La llegada de cintas como *El nacimiento de una nación* (1914) e *Intolerancia* (1916) de David Wark Griffith modificaron el concepto cinematográfico mexicano en la técnica de montaje y en el desarrollo de argumentos.

3 De los Reyes, Aurelio. *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, pág.50

1.2. DE MÚSICA Y PALABRAS

La etapa post-revolucionaria se inició con el presidente Álvaro Obregón (1920-1924), quien durante su gobierno fomentó el progreso agrícola, dictó medidas para mejorar las condiciones del campo, acentuó el laicismo del Estado y firmó los tratados de Bucareli que restablecieron las relaciones con Estados Unidos antes interrumpidas por la revolución.

Al finalizar su gobierno entregó el poder a Plutarco Elías Calles (1924-1928), quien buscó impulsar la reforma agraria y el mejoramiento de la clase obrera. Intensificó el Estado laico y suprimió la enseñanza del catolicismo lo cual culminó con la rebelión cristera.

Al término de su período presidencial, Plutarco Elías Calles extendió su poder mediante los presidentes sucesores: Emilio Portes Gil (1 de diciembre de 1928 al 5 de febrero de 1930), Pascual Ortiz Rubio (5 de febrero de 1930 al 2 de septiembre de 1932) y Abelardo L. Rodríguez (2 de septiembre de 1932 al 30 de noviembre de 1934), conocido este momento histórico como el Maximato, porque el caudillo influyó en forma determinante en la política de los tres presidentes interinos ya mencionados.

Durante estos gobiernos se desarrolló el cine sonorizado con la intención política de difundir los valores revolucionarios. Además, como el cine aún no era una industria, la cinematografía no estaba reglamentada.

* * *

Charles Pathé, en Francia, en 1899 y Thomas Alva Edison, en Estados Unidos, en 1877 fueron los primeros en sincronizar películas con rodillos fonográficos; a pesar de la dificultad de escuchar un gramófono en una sala de cine, los intentos continuaron y en los años veinte aparecieron los amplificadores electrónicos.

Estados Unidos fue quien primero industrializó la sonorización en el cine. En 1926, con la productora Warner Brothers, lanzaron la película *Don Juan*, de Alan Crossland, la cual tuvo gran éxito.

En 1928 se realizó *El cantor de jazz (The jazz singer)*, del mismo director, película conocida como la iniciadora del cine sonoro estadounidense.

Los acontecimientos tecnológicos comenzaron a penetrar en México en 1929 y los ensayos por incorporar el sonido en las películas duraron hasta 1932. Al principio se intentó sonorizar las cintas estadounidenses con discos que debían funcionar sincrónicamente, pero las exigencias del público y el avance tecnológico dieron la pauta para realizar las películas habladas en español.

Así se filmaron en 1929: *Dios ley*, de Guillermo Calles; *La boda de Rosario*, de Gustavo Sáenz de Sicilia; dos melodramas, *El águila y el nopal*, de Miguel Contreras Torres y *Los hijos del destino*, de Luis Lezama.

En el siguiente año también se realizaron melodramas sociales como *Abismos o Naufragos de la vida*, de Salvador Pruneda; *Vicio y Alma tlaxcalteca*, las dos de Ángel E. Álvarez; *Más fuerte que el deber*, de Raphael J. Sevilla, y *Zitari*, dirigida en 1931 por Miguel Contreras Torres. A estas películas no se les

considera realmente como las primeras cintas sonoras, porque el sonido era indirecto, se ponía el disco al mismo tiempo que la cinta, así nació el *Long play* de 33 revoluciones que desplazaría a los discos de 78 revoluciones por minuto.

Santa, de Antonio Moreno, fue realizada en 1931; se le considera la primera película sonora, porque fue el primer largometraje en español con sonido directo, en el que, además, surgió uno de los personajes clásicos del cine nacional: la prostituta, interpretada por Lupita Tovar.

De esta manera, el cine empezó a forjarse como industria. Directores y actores mexicanos, y algunos extranjeros, decidieron dejar los estudios hollywoodenses y venir a México. Entre los más conocidos están Joaquín Pardavé, Eugenia Galindo, Carlos López «Chaflán», Roberto Soto «el Panzón», (padre de Fernando Soto «Mantequilla») y Lupita Tovar.

También llegaron a México el fotógrafo cabadiense Alex Phillips, los hermanos Rodríguez, técnicos en Hollywood, y los directores rusos Arcady Boytler y Serguei M. Eisenstein, entre otros.

2. PREPARATIVOS PARA EL DESPEGUE

2.1. UN ALIENTO POLÍTICO PARA LA CINEMATOGRAFÍA

El Maximato terminó con la llegada del presidente Lázaro Cárdenas (1934-1940), quien fue otro candidato callista; sin embargo, rompió con las prácticas viciosas de su antecesor y estructuró una nueva política de gobierno, la cual consistió en retomar los principios revolucionarios como la reforma agraria (1936), la nacionalización de los ferrocarriles (1937), la creación de la Confederación de Trabajadores Mexicanos en 1936 (CTM); la expropiación petrolera (1938) y otras de índole progresista y democráticas.

También creó el Instituto Politécnico Nacional (IPN); el Instituto de Antropología e Historia (IAH); sustituyó el nombre de Partido Nacional Revolucionario (PNR) por el de Partido de la Revolución Mexicana (PRM); creó la Confederación Nacional Campesina (CNC); decretó leyes de gran importancia como el derecho de la mujer al voto, y las leyes de nacionalización de bienes, de expropiación, de justicia fiscal, sobre la energía eléctrica, y de amnistía, entre otras.

* * *

En lo que se refiere al campo cinematográfico, creó en 1936 la primera Filmoteca Nacional con apoyo de la Secretaría de Educación Pública. Controló la

inversión directa de capitales en la producción y la reglamentación de la industria fílmica.

La política cinematográfica se definió más que la anterior, de tal forma que sus principios se extendieron hasta finales del decenio de los cuarenta.

2.2. EL FILME Y SUS PROYECCIONES COMERCIALES

Para el cine mexicano, los años treinta fueron muy importantes, porque México se convirtió en el mayor productor de películas en castellano. Si bien Argentina y España eran los países competidores más importantes, el nuestro los dejó atrás para imponerse como el productor más fuerte durante casi veinte años.

La solidez de la industria cinematográfica tuvo como antecedentes inmediatos la producción de: *Dos monjes* (1934), de Juan Bustillo Oro; *La mujer del puerto* (1933), de Arcady Boytler y Raphael J. Sevilla; *Janitzio* (1934), de Carlos Navarro; *Chucho el roto* (1934), de Gabriel Soria; *Redes* (1934), de Emilio Gómez Muriel; *El anónimo* (1932), *La calandria*, *El tigre de Yautepec*, *El prisionero 13*, *El compadre Mendoza* (todas de 1933) y *Vámonos con Pancho Villa* (1935), dirigidas por Fernando de Fuentes.

El punto de partida del cine industrial y su expansión fue la cinta *Allá en el rancho grande* (1936), de Fernando de Fuentes. Con ésta, México conquistó el mercado internacional como consecuencia del clima social que vivía el mundo.

El estallido de la segunda guerra mundial permitió a México cubrir el mercado de habla hispana con la ayuda financiera y técnica de Estados Unidos; a este país le convenía México como socio, porque geográfica y políticamente contaba con las condiciones propicias para controlar las producciones castellanas de acuerdo con sus intereses económicos.

Argentina y España, como principales competidores de México, no eran confiables para Estados Unidos, porque el primero se había declarado neutral en la guerra y le preocupaba su posible posición nazi, mientras que el segundo estaba bajo el régimen franquista.

2.3. EL DEPARTAMENTO AUTÓNOMO DE PROMOCIÓN Y PROPAGANDA (DAPP)

El Departamento Autónomo de Promoción y Propaganda (DAPP)⁴, se creó como órgano centralizador de la información estatal. La importancia del DAPP radicó en que consolidaba la imagen del Estado. Tenía como objetivos la producción y distribución de toda clase de material publicitario y propagandístico oficial: prensa nacional y extranjera, agencias cablegráficas e informativas, servicio editorial, dirección y administración de las emisoras radiofónicas propias

4 La información extraída de este organismo proviene de la tesis en proceso de Rafael López titulada *DAPP, La experiencia cardenista en comunicación 1937-1939*.

del poder ejecutivo, propaganda indirecta por medio del teatro, carteles, periódicos murales, frases postales y placas cinematográficas.

En cuanto al cine, autorizaba la exhibición comercial de las películas en toda la república y la exportación de las producidas en el país, y editaba películas informativas, educativas y de propaganda. El DAPP contaba con un departamento de supervisión, que en realidad funcionaba como censor, porque revisaba las películas antes de exhibirlas, basándose en un reglamento anacrónico establecido con Venustiano Carranza en 1919. Motivo por el cual, los directores y productores de cine criticaban dicho departamento. Alejandro Galindo fue uno de los acérrimos críticos de esta política.

Básicamente, el DAPP censuraba aquellas películas que atentaran en cualquier medida contra la imagen de las instituciones públicas, funcionarios, militares, ideales revolucionarios o de la imagen nacionalista y patriarcal. Por ejemplo, el proyecto del documental *México en los últimos cinco años*, de Juan de Dios Bojórquez, fue paralizado porque el director simpatizaba con los grupos de derecha y la política callista.

Cada año, el DAPP efectuaba un balance y reunía el material filmico producido por las dependencias estatales, organizándolo para editar documentales: científicos, políticos, deportivos y turísticos en español y en otros idiomas; los difundía al extranjero y al interior del país mediante exhibiciones populares. Orientaba y fomentaba las producciones de empresas particulares como GROVAS, FILMEX, FILMS MUNDIA-

LES y CLASA: esta última pasó a ser propiedad del Estado.

Las películas de este organismo que destacan son las siguientes: *La nacionalización del petróleo, México deportivo, Ferrocarril Fuentes Brotantes y Escuelas del Ejército*, todas de 1939. También produjo documentales turísticos de Oaxaca, Morelos y Taxco, entre otros.

3. EL STAR-SYSTEM BAJO LAS NUBES DE FIGUEROA

3.1. EL DESARROLLO A TRAVÉS DEL NACIONALISMO

El decenio de los cuarenta se inició bajo el gobierno de Manuel Ávila Camacho, que se caracterizó por ser conservador y católico. Su política dio un giro con respecto al cardenismo económica y socialmente. Fortaleció a los pequeños empresarios con el fin de industrializar al país; en el sector agrario impulsó el ejido fraccionado, relegó el comunitario y limitó el reparto de tierras entre los campesinos.

Con el estallido de la segunda guerra mundial, en 1942, México declaró un ataque a las potencias del Eje y se convirtió en aliado de Estados Unidos; como respuesta, este país «concedió» cierto apoyo económico a México.

En el siguiente año se crearon algunas medidas de beneficio popular, como el Seguro Social, la congelación de rentas y la fundación de la Nacional Reguladora y Distribuidora, actual Compañía Nacional de Subsistencias Populares (CONASUPO).

Aunque la política social estaba dirigida de acuerdo con las demandas de la clase media, relegando así los intereses de campesinos y obreros, también se creó la Confederación Nacional de Organizaciones Populares (CNOP).

En general, Ávila Camacho gobernó sin atender los intereses populares ni los de cualquier grupo que

oliera a «comunismo»; esta posición se extendió con Miguel Alemán. La base económica del régimen fue la industria privada y la pequeña propiedad rural.

La bandera política de Ávila Camacho fue la lucha por la unidad nacional; por un lado, como fuente protectora de la soberanía ante la posible intervención extranjera durante de la segunda guerra mundial (1939 a 1945), y, por otro, como una justificación indispensable para el desarrollo industrial del país.

* * *

A diferencia de lo que ocurrió en el decenio anterior, a partir de 1941 se diversificaron los géneros cinematográficos. Se filmaron melodramas, comedias, películas de aventuras y algunas cintas indígenas. En estos años debutaron varios directores como Julio Bracho, Roberto Gavaldón y Emilio «El Indio» Fernández.

Manuel Ávila Camacho ofreció prorrogar por cinco años los impuestos de patente, reducir los impuestos a salas cinematográficas que exhibieran películas mexicanas y la reducción de impuestos a estudios y laboratorios.

«Se realizaron 47 películas de distintos géneros: melodramas familiares, patrióticos, eróticos, maternales, infantiles, folklóricos, de misterio, pintoresquistas, románticos, taurinos, de espionaje, nostálgicos, rancheros y comedias».⁵

5 García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*, tomo 2, pág. 151.

Para 1943, el cine mexicano se convirtió en una gran industria. Las causas principales de este cambio fueron fundamentalmente la gran adaptación del cine nacional al gusto del público latinoamericano; las medidas organizativas de financiamiento, producción y distribución que determinó el Banco Nacional Cinematográfico, y el apoyo que otorgó la cinematografía hollywoodense.

En el tercer año de gobierno de Manuel Ávila Camacho se adaptaron 20 obras de autores famosos de la literatura universal. El cine mexicano continuó con la «línea» de adaptaciones cinematográficas por falta de guionistas y argumentistas.

Películas como *Marta Candelaria* (1943) y *Flor Silvestre* (1942), de Emilio Fernández, y *Distinto amanecer* (1943), de Julio Bracho, se excluyen de esta tendencia. También destacan *Doña Bárbara* (1943), de Fernando de Fuentes; *La fuga* (1943), de Norman Foster; *La vida inútil de Pito Pérez* (1943), de Miguel Contreras Torres, y *México de mis recuerdos* (1944), de Juan Bustillo Oro.

En 1944 la producción alcanzó un alto índice: se realizaron 75 películas.

En la llamada época dorada del cine, a pesar del debut de 47 directores y del auge económico, no se reflejaron mejoras en la calidad de los filmes.

También se fundó la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas, la cual entregó, por primera vez, un Ariel como premio a las producciones más importantes.

Otros hechos relevantes fueron la creación de la Unión de Trabajadores de los Estudios Cinematográficos.

ficos, en 1935, y el surgimiento de los primeros dos sindicatos: el de los Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC) y el de los Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC); éste último absorbió el control de la industria debido al poder que ejercían los directores, productores y actores que lo constituían.

En este año, la política de «puertas cerradas» del STPC impidió el surgimiento de nuevos directores, pues los ya consagrados argumentaban que su objetivo era mantener el nivel cualitativo. Así, las películas más destacadas fueron: *Canaima* (1945), de Juan Bustillo Oro; *Cuando lloran los valientes* (1945), de Ismael Rodríguez; *El monje blanco* (1945) y *Cantacaro* (1945), de Julio Bracho; *La perla* (1945), del «Indio» Fernández; *El socio* (1945), de Roberto Galvón y *Campeón sin corona* (1945), de Alejandro Galindo.

Otro acontecimiento que delineó la industria cinematográfica fue la fusión de CLASA y Films Mundiales, empresas que monopolizaron la producción.

Durante el sexenio de Cárdenas y parte del de Ávila Camacho se dio la época de oro del cine mexicano, periodo en que se formó el *star system*, que consistió en hacer estrellas y explotar su imagen como sostén de la industria al estilo hollywoodense. Actores reconocidos como Pedro Armendáriz, María Félix, Dolores del Río, Jorge Negrete, Mario Moreno «Cantinflas» y Pedro Infante son ejemplo de ello. Con el mismo principio, pero en otro nivel, destacan Arturo de Córdova, Sara García, Blanca Estela Pavón, Esther Fernández, Carmen Montejo, Germán Valdés «Tin-

Tán» y Joaquín Pardavé, entre otros actores de segunda importancia.

Algunas de las películas más conocidas de tantas que fueron producidas entre 1936 y 1940 son *Águila o sol* (1937) y *Así es mi tierra* (1936), de Arcady Boytler; *Bajo el cielo de México* y *Zandunga* (1937) y *Allá en el rancho grande* (1936), de Fernando de Fuentes; *Mientras México duerme* (1938), de Alejandro Galindo; *En tiempos de Don Porfirio* (1939) y *Ahí está el detalle* (1940), de Juan Bustillo Oro.

4. EL PERFIL FEMENINO TRADICIONAL

4.1. PIONERAS

Al comenzar el siglo XX, el papel social de la mujer en general estaba concentrado en las labores domésticas y en su función como madre: criar a los hijos y ejercer obediencia incondicional al jefe de familia. Éstos eran los rasgos característicos de la madre «buena», válido para las mujeres del campo y de la ciudad en los diversos estratos sociales.

La tradición cultural y el desarrollo social limitó la formación educativa de las mujeres. No se acostumbraba que estudiaran; si acaso se les fomentaba la técnica de un oficio o artesanía. Las mujeres que tenían acceso a la cultura eran las de clase alta, que por su posición económica podían dedicarse al quehacer artístico o simplemente a disfrutar del arte.

La moral de la época y la influencia religiosa definía las relaciones sociales en todos los ámbitos y por lo tanto en la manera de conducirse sexual, política, ética y económicamente. Estas normas repercutían en el desarrollo social de las mujeres, que no tenían ni voz ni voto de ciudadanas.

A partir de la revolución de 1910, la posición femenina dio un vuelco con la participación de las soldaderas en el movimiento armado. El trabajo que desempeñaron desmitificó a la mujer «débil». Aunque no se transformaron radicalmente las costumbres, o la

ideología, los hechos comprueban una nueva actividad política y económica de las mujeres.

El antecedente del quehacer femenino en la cinematografía nos remite a la creación artística en áreas como la literatura, la pintura, la música y el teatro. De aquí surgen importantes actrices y argumentistas que posteriormente serán acogidas por el despertar del cine.

Durante el porfirismo, el teatro sirvió como un núcleo social de expresión donde la mujer tuvo presencia. Ser actriz se tradujo en la participación social y política de la mujer, quizá de forma indirecta debido a la relación cercana que tenían las vedettes de la época con los círculos de poder.

Las amas de casa, pilares de los hogares «decenas», las musas quienes inspiraban la bohemia poética desde el balcón o el callejón oscuro de pronto se vieron rebasadas por los hechos y en medio del apogeo del teatro chico, la zarzuela, el drama histórico, la comedia de costumbres y el melodrama, se transformaron los cánones femeninos del inmovilismo porfirista enfrentándose a los inicios de la Revolución.

* * *

Debido a que el cine es un medio que desde su nacimiento ha sido dominado por hombres, las puertas por las que entró la mujer al cine fueron como actriz y como trabajadora (maquillista, peinadora, costurera y otros oficios).

Quizá la diferencia jerárquica que hay entre estas dos formas de trabajar en el cine, alimenta la idea de que las actrices, las «divas», estaban por encima de la autoridad masculina y no es cierto: así como las trabajadoras formaban parte de un equipo menospreciado y dirigido por hombres, también las actrices eran manejadas en imagen y proyección de acuerdo a los cánones masculinos.

De esta manera, la mujer pisó terreno en el interior del trabajo cinematográfico y surgieron argumentistas que por lo general eran escritoras, escenógrafas y coreógrafas. Estas actividades paralelas a la actuación fueron el inicio del trabajo femenino intelectual, técnico y artístico detrás de las cámaras.

Como en otros países, también en México la presencia del celuloide fluyó gracias a una serie de experimentos que representaron nuevos retos; por ejemplo, los actores de teatro se enfrentaron a la prueba de la fotogenia. Este requisito reflejó un nuevo concepto de lo estético y lo plástico. Por lo tanto, se empezaron a formar cuadros de actores donde algunas mujeres como Celia Montalván, Celia Padilla, Josefina Maldonado y Carmen Bonifant, entre otras, descolaron por su presencia física al estilo de las *vamps* (o vampiresas) europeas, como Pola Negri, por su gran fotogenia.

El concepto de «divas» y «vamps» tiene relación directa con la estructura económica de la que se fortaleció el cine: el *Star-system* que es la forma de exaltar y erigir la imagen de una (un) artista para sustentar temáticas, ambientaciones y conceptos cinematográficos.

Entre las actrices que se buscaron con las nuevas características que exigía el cine destacan la primera intérprete de *Santa* (1918), de Luis G. Peredo, Elena Sánchez Valenzuela, también intérprete de la película *En la hacienda* (1921), de Ernesto Vollrath; Elvira Ortiz en *Hasta después de la muerte* (1920) y *Amnesia* (1921), también de Vollrath; María Teresa Montoya, protagonista de *El automóvil gris* (1919), de Enrique Rosas y Joaquín Coss y de *Pérfida* (1939) de William Rowland; Esperanza Iris que actuó en *Mater Nostra* (...) de Gabriel Soria (los acercamientos de cámara no le hicieron justicia y descubrieron un rostro ausente de fotogenia), y en *Noches de gloria* (1937), de Rolando Aguilar.

Virginia Fábregas apareció en *La mujer del puerto* (1933), de Arcady Boytler (en la que Andrea Palma se convirtió con su papel estelar en la Gretha Garbo de México); también actuó en *El rápido de las 9:15* (1941), de Alejandro Galindo, y *Abnegación* (1937) de Rafael E. Portas; Cube Bonifant apareció en *La gran noticia* o *Los chicos de la prensa* (1922), de Carlos Noriega Hope, posteriormente se convirtió en columnista del periódico *El Universal Ilustrado* en el que firmaba bajo el seudónimo de Luz Alva.

Con el desarrollo posterior de la cinematografía como gran industria, se rescataron del cine hollywoodense actrices y actores nacionales que aquí conformaron la época de oro y el *star-system* mexicano.

De las más destacadas mencionamos a Emma Roldán, una excelente actriz consagrada con una de sus mejores actuaciones en la cinta *El compadre Mendoza* (1933), de Fernando de Fuentes.

Dolores del Río fue un rostro excepcional conocido a partir de su descubrimiento en Hollywood por Edwin Carewe. Entre los principales directores con los que trabajó están Poul Walsh, Norman Foster, Orson Welles (con quien tuvo un gran romance), Emilio Fernández, Roberto Gavaldón, Alejandro Galindo y John Ford, en una extensa filmografía por demás conocida.

Cuando María Félix debutó en 1942 con Miguel Zacarías en *El peñón de las ánimas* todavía no se sabía el monstruo y mito del cine mexicano en que se convertiría, también dirigida por los más destacados directores de la época en películas ya consideradas clásicas. El mito que significa María Félix en nuestra cultura ha dado pie a numerosos libros de cine y a una extensa literatura.

En otra tesitura emocional se encuentran personalidades que también hicieron historia, como Gloria Marín, Elsa Aguirre, Lilia Prado, María Luisa Zea, María Elena Marqués, Rosa Carmina, Ninón Sevilla, María Antonieta Pons, Meche Barba y Leticia Palma, entre muchas más.

Las siguientes mujeres son ejemplo de quienes incursionaron detrás de las cámaras:

Mimí Derba se inició en el cine como productora, argumentista e intérprete. De las diecisiete películas que se produjeron en 1917, seis fueron financiadas por Azteca Film, propiedad de la cineasta y de su socio Enrique Rosas. De esas seis, tres fueron escritas por ella: *En defensa propia*, *En la sombra* y *La tigresa*, realizadas bajo su dirección. Su carrera se detuvo

abruptamente y años más tarde reapareció en *Santa* (1931), como actriz secundaria.

Contemporánea de Mimi fue María Luisa Ross, célebre por sus libretos e intérprete de *Obsesión* (1917), de Manuel Bandera.

Eva Limiñana fue una concertista de piano de origen chileno, conocida como la Duquesa Olga, que emigró a México al lado de su marido, el cineasta José Bohr, quien dirigió en 1933 *La sangre manda*, de la que ella hizo el argumento. Su participación durante seis años se desarrolló como productora, argumentista y adaptadora. En 1940, la pareja se separó y ella permaneció en México, donde produjo, escribió y adaptó en 1942 su primera película como directora, *Mi Lupe y mi caballo*. Por falta de recursos económicos se suspendió temporalmente su rodaje, y cuando la terminó, sufrió el triste sueño de dormir en las bodegas durante dos años antes de estrenarse. Esto impidió su pronta recuperación económica. A partir de entonces, Eva Limiñana se retiró del cine.

Cándida Beltrán fue la segunda directora de un largometraje en el que además de actuar, escribió y diseñó la escenografía, titulado *El secreto de la abuela* (1928). Por desgracia, su experiencia filmica quedó cerrada con esa primera y última película.

Adriana y Dolores Elhers, veracruzanas, realizaron unas fotografías por encargo del presidente Carranza; él mismo las becó para que ampliaran sus conocimientos fotográficos en Boston. En Nueva York colaboraron y se especializaron en los Estudios Universal. En México filmaron los documentales: *Las aguas potables en la ciudad de México*, *Las pirámides*

de Teotihuacan y las piezas arqueológicas del museo de la calle de Moneda (ambas en 1921). Adriana Ehlers filmó *La industria del petróleo* (1921). En el mismo año dejó testimonio del partido de fútbol entre Real España y Real Madrid. En 1919 fundaron el primer departamento de censura.

Adela Sequeyro «Perlita» llegó al cine en 1923 como actriz. En 1935 decidió formar con varios técnicos de cine la cooperativa Éxito, respaldada por el Banco de Crédito Popular. De esta manera, produjo y realizó el argumento de *Más allá de la muerte* (1935), dirigida por Ramón Peón. Después de muchos conflictos, en 1937 decidió fundar su propia cooperativa, llamada Carola. Así se convirtió en directora. Escribió, adaptó y asumió el papel principal en *La mujer de nadie*. Al año siguiente dirigió *Diablillos del arrabal*, basada también en un argumento suyo. Pero a partir de 1943, Adela Sequeyro se retiró definitivamente, después de varios intentos por volver a dirigir -le comenta a Marcela Fernández Violante-: «Me decía: si a ti ya te hicieron a un lado para dirigir, pues ve entonces como asistente de director. «No» les contestaba, «yo me muero en la raya». Yo dirigí y no voy a bajar. Yo subo, pero no bajo. No tengo por qué. Si demostré que puedo con el paquete de dirigir una película y sé sacarla bien, no tengo por qué ponerme a las órdenes de otro señor para que me mande».⁶

Matilde Landeta es la cineasta más importante de este grupo de mujeres por la solidez que imprimió a

6 *La mujer en los medios audiovisuales*, pág. 142.

su obra. Ingresó al cine como aprendiz de anotador con la película *El prisionero 13*, en la que su hermano trabajó como actor. Esta labor se prolongó hasta 1945 a las órdenes de directores como Julio Bracho, Ramón Peón, Emilio Fernández y René Cardona. A partir de esa fecha, intentó ascender a la categoría inmediata de asistente de director, encontrando una fuerte oposición por parte de los miembros de ese sector, pero cuando lo consiguió, trabajó tres años en catorce películas. «Yo sabía, recuerda, que los asistentes de director estaban encarnizados en mi contra. Ya eran incluso majaderos conmigo. Entonces me dirigí por escrito a Roberto Gavaldón; me advirtió que era peligroso presentarme a la Asamblea General del Sindicato «no olvido, me señaló» que la mayoría de la asamblea está formada por elementos de la rama de construcción, electricistas, de obreros que piensan que la mujer debe estar en su casa». ¿Se la va a jugar?, me preguntó: «Sí, me la juego», fue mi respuesta. (...) Me presenté a la asamblea, se leyó mi carta. Adopté una actitud de debilidad y desamparo, juntando las manos e inclinando la cabeza de lado. Entonces los asistentes de director comenzaron a atacarme, pero en ese momento salieron a mi defensa los *quijotes*, en defensa de una mujer herida y lastimada. En esta forma gané el ascenso».⁷

Matilde Landeta en 1948 decidió debutar como directora con *Lola Casanova*; luego dirigió *La negra Angustias* (1949), ambas basadas en las novelas de

7 Ibid, pág. 143.

Francisco Rojas González y adaptadas por ella. En 1955 presentó al Banco Nacional Cinematográfico el guión *Tribunal para menores* que hubiera sido su cuarta película, pero los directivos de la institución decidieron comprarle el guión para que no la dirigiera ella sino Alfonso Corona Blake y le cambiaron el título por *El camino de la vida*. Como ironía, Matilde sólo recibió un Ariel de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas y fue por este filme.

En 1958 trabajó como argumentista en la cinta *Siempre estaré contigo*, de Julián Soler. Más tarde dirigió una serie de cortos sobre el personaje de «Howdy Doody» y a administrar un cine.

Matilde Landeta ha recibido importantes homenajes internacionales; los críticos mexicanos reconocen a una mujer anticipada a su tiempo, de posición feminista y combativa.

SEGUNDA PARTE

***He sentido la espina
de tus rencores
pagando así la deuda
de mis amores.***

***He sentido la espina
de verte ajena.***

***A ti que me juraste
ser siempre buena.***

***A ti, mujer ingrata,
pervertida mujer
a quien adoro.***

***A ti,
prenda del alma,
por quien tanto he sufrido
y tanto lloro.***

Agustín Lara.

5. LA CAÍDA DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA NACIONAL (1946-1964)

5.1. EL ALEMANISMO CON SABOR A RUMBA

El alemanismo significó el auge de una corriente política que privilegió el desarrollo de las fuerzas del gran capital en alianza con intereses extranjeros mediante «el desarrollo estabilizador». Sometió a trabajadores y campesinos con acciones de represión, combinadas con un proceso de corrupción y autoritarismo. En otras palabras, fue una política que representó a la burguesía estatal y la promoción de la apertura irrestricta e irresponsable al capital extranjero. Las acciones alemanistas eran sutiles, pero importantes. En el fondo se trataba de una modernización del autoritarismo.

Por si fuera poco, unos meses antes de que Miguel Alemán asumiera la presidencia, el PRM se transformó en el actual Partido Revolucionario Institucional (PRI) que hasta nuestros días parece fusionado con el Estado por el poder que concentra.

* * *

Cuando Alemán asumió el poder a finales de 1946, el cine mexicano era una industria bajo lineamientos capitalistas en beneficio de la iniciativa privada. Sin embargo, concedía su propio control al Estado.

De manera que se establecieron nuevas reglas en materia cinematográfica de acuerdo a las prestaciones mercantiles.

El estadounidense Williams O. Jenkins, uno de los principales monopolistas de la exhibición en México, junto con Gabriel Alarcón, iniciaron su carrera especulativa en Puebla y acapararon muchas de las salas de cine en los estados de Michoacán, Guanajuato, Aguascalientes, Querétaro, Zacatecas, Durango y Jalisco. Más tarde, Jenkins logró el control del Banco Nacional Cinematográfico, además la construcción de más salas de exhibición en toda la república.

También Espinoza Iglesias creó la empresa Operadora de Teatros S.A. de C.V. (COTSA), la cual se disputó el control de las salas del Distrito Federal con Emilio Azcárraga y su circuito Cadena de Oró, S.A. Finalmente, Jenkins dominó a Azcárraga.

En octubre de 1947 se creó la distribuidora Películas Nacionales, que agrupaba a las compañías productoras CLASA, Films Mundiales, Filmadora Mexicana, Producciones Rosas Priego y al Banco Nacional Cinematográfico, reguladas por el Estado.

Esta cadena de distribución tenía como objetivo principal evitar el monopolio de exhibición y lograr un equilibrio entre las fuerzas económicas que representaba el grupo de exhibidores que actuaban en contra de los intereses del cine mexicano.

En este mismo año, las condiciones del cine hicieron necesaria la creación de la Comisión Nacional Cinematográfica, que pretendía rescatar la producción nacional mediante alicientes y estímulos a realizadores, con el fin de mejorar y aumentar la

producción artística de las cintas. Este organismo también tuvo la obligación de elaborar documentales y cortometrajes que el gobierno federal solicitaba con fines propagandísticos.

Uno de los errores en los que incurrió la industria nacional en todo el sexenio, fue la reducción de los costos de producción, lo cual disminuyó la calidad de los filmes.

La Asociación de Productores esperaba la aparición de la Ley Cinematográfica para proteger sus intereses, afectados por el monopolio Azcárraga (Estudios Churubusco), Teodoro Gildred (Estudios Azteca) y Williams Jenkins (exhibición).

Por fin, el 13 de diciembre de 1949 se decretó la Ley de la Industria Cinematográfica. Esta ley contempló el establecimiento del Consejo Nacional de Arte Cinematográfico, integrado por representantes gubernamentales, de asociaciones particulares (productoras, distribuidoras, exhibidoras) y sindicatos de la industria. Las facultades de este Consejo eran las de lograr acuerdos, disposiciones, y reformas a la ley, para que pudieran elevar en general el nivel del cine nacional. Evidentemente, esta ley siguió favoreciendo a los monopolios.

Las normas de exhibición que sobresalieron son : ataques a la vida privada, ataques a la moral, provocación o apología de delitos o vicios, ataques al orden y la paz pública.

A pesar de que se siguieron produciendo películas de género cabareteril, en 1950 comenzó la decadencia de éste y empezaron a surgir películas basadas en los llamados «ritmos de moda», es decir, los éxitos mu-

sicales de aquel momento: rock and roll, twist, mambo, swing, cha-cha-chá, etcétera. Esta actitud reflejó una vez más el fiel apego de nuestro cine al cine hollywoodense.

A mediados de año apareció la televisión; luego de cuatro años de experimentar señales emisoras y receptoras, el 26 de julio de 1950, la primera estación, XHTV, Canal 4, propiedad del grupo O'Farril comenzó oficialmente a transmitir. Para 1952, México ya contaba con tres canales de televisión que funcionaban bajo principios comerciales y actuaron por mucho tiempo como un gran monopolio con la firma de Telesistema Mexicano, S.A., lo que después sería Televisa, como actualmente se le conoce.

La televisión significó una fuerte competencia para el cine nacional, pues representaba un medio de comunicación más accesible, porque traspasaba la intimidad del hogar.

Por iniciativa presidencial, a partir de 1951 quedó instaurado el Premio Nacional Cinematográfico que otorgaba dinero en efectivo destinado a la mejor producción anual.

Al término del sexenio alemanista súbitamente se desistió del melodrama arrabalero y cabareteril, y se optó por géneros tradicionales como la comedia ranchera, las cintas de aventuras, y el melodrama familiar. El género de cabareteras se estaba agotando.

Durante 1947 se produjeron más películas de barriada que cómicas, rancheras o melodramas blancos. Por ejemplo, Emilio Fernández hizo *Río escondido*; Roberto Gavaldón realizó *La diosa arrodillada*; Julio Bracho *El ladrón*, y del STIC *No te dejaré nunca*.

En ese año solamente debutó el director chileno Tito Davison con la película *La sinventura*.

En 1948 surgió como directora Matilde Landeta con *Lola Casanova*; Emilio Fernández dirigió tres cintas: *Salón México*, *Maclovía* y *Pueblerina*. Alejandro Galindo también dirigió tres películas: *Esquina baja*, *Hay lugar para dos* y *Una familia de tantas*. Ismael Rodríguez realizó *Los tres huastecos* y *Nosotros los pobres* y Julio Bracho dirigió *Rosenda*.

En 1949 Emilio Fernández dirigió *La malquerida*, Ismael Rodríguez *La oveja negra*. Alejandro Galindo *Cuatro contra el mundo* y *Confidencias de un ruletero*. Luis Buñuel filmó *El gran calavera*. Julio Bracho dirigió *San Felipe de Jesús* y *La posesión*. Roberto Gavaldón *La casa chica*. Gilbero Martínez Solares *El rey del barrio* y Alberto Gout realiza *Aventurera*.

En el siguiente año, Luis Buñuel se consagró como uno de los máximos realizadores extranjeros del cine mexicano con *Los olvidados*. Emilio Fernández hizo tres películas: *Un día de vida*, *Islas Marías* y *Siempre tuya*. Alejandro Galindo *Doña Perfecta*. Fernando de Fuentes *Por la puerta falsa* y *Crimen y castigo*. Alberto Gout *Sensualidad*. Juan Bustillo Oro realizó *El hombre sin rostro* y *La loca de la casa*. Alfredo B. Crevenna dirigió *Muchachas de uniforme*.

Debutaron Rogelio A. González con *El gavilán pollero*; Carmen Toscano con la edición de *Memorias de un mexicano*; Zacarías Gómez Urquiza con *Tierra baja* y Luis César Amadori hizo *Pecado*.

Por otro lado se prohibió exhibir algunas cintas como *El suavecito*, de Fernando Méndez y *Casa de vecindad*, de Juan Bustillo Oro.

En 1951, Luis Buñuel realizó tres películas: *La hija del engaño*, *Una mujer sin amor* y *Subida al cielo*. Emilio Fernández también hizo tres películas: *La bien amada*, *Acapulco* y *El mar y tú*. Julio Bracho dirigió *Paraiso robado* y *Ausente*. Roberto Gavaldón, *La noche avanza*. Alejandro Galindo, *Dicen que soy comunista*. Alberto Gout, *No niego mi pasado*, *Quiero vivir* y *Mujeres sacrificadas*. Ismael Rodríguez filmó *A.T.M. (A toda máquina)* y *Qué te ha dado esa mujer*. Zacarías Gómez Urquiza, *El derecho de nacer*.

En 1952, Roberto Gavaldón hizo *El rebozo de soledad* y *Tal para cual*, e Ismael Rodríguez, *Dos tipos de cuidado*.

5.2. EL MORALISMO SEXENAL EN LA PANTALLA

El período presidencial de 1952 a 1958 correspondiente a Adolfo Ruiz Cortines se caracterizó por consolidar la estabilidad política. Durante los primeros años de gobierno se continuó apoyando el proyecto económico capitalista. Se orientó hacia la industrialización y el crecimiento económico apoyados en los sectores petrolero, manufacturero y eléctrico, con el fin de convertir al territorio nacional atractivo para los inversionistas principalmente extranjeros.

El gobierno ruizcortinista se enfrentó también a una crisis de legitimidad. Así, la imagen de austeridad gubernamental y la renovación de los «servidores públicos» trató de frenar el despilfarro y la corrupción que tanto daño hacían al sistema.

En el terreno económico, el Estado dejó en manos de inversionistas privados la industrialización del país, la agricultura entró en crisis como consecuencia del abandono tecnológico al campo y por la falta de una verdadera política agraria. Entre los conflictos sociales más importantes de la época, destacan el movimiento campesino (invasión de tierras) en 1958, el de los maestros en 1956 y el de los ferrocarrileros en 1958. La política que se siguió para contrarrestar los efectos negativos del modelo económico fue de «austeridad». Ruiz Cortines hizo de la honestidad una de sus banderas y tuvo que crear el Bloque de la Unidad Obrera (1952), basado en sindicatos blancos, para que apoyara su política y disfrazara la situación.

«...se siguieron construyendo obras importantes, vías periféricas en la ciudad de México y centros de bienestar social, deportivos populares, jardines, mercados (entre los que destaca la Merced), así como noventa escuelas oficiales. Pero también se permitió la apertura de un buen número de centros educativos confesionales».⁸

También se elevaron los impuestos, se instauró el aguinaldo para los servidores públicos y se concedió la ciudadanía plena a las mujeres.

* * *

Con respecto al cine, el monopolio Jenkins continuó dominando la exhibición. La moral que se instau-

8 Viñas, Moisés. *Historia del cine mexicano*, pág. 117.

ró substituyó el cine de cabareteras por el cine de «desnudos artísticos», mujeres inmóviles que servían de modelos a pintores y escultores. Así, quienes substituyeron a las rumberas fueron Ana Luisa Peluffo, Columba Domínguez, Kitty de Hoyos y Aída Araceli, en películas como *La fuerza del deseo* (1955), de Miguel Delgado; *La virtud desnuda* (1955), de José Luis Morales, y *La Diana cazadora* (1956), de Tito Davison.

En 1951 se discutió la Ley Cinematográfica para que todas las salas emplearan el 50 por ciento de su tiempo en pantalla para la exhibición de películas mexicanas y también para crear una cinemateca. Ninguno de los dos acuerdos se llevó a cabo.

En 1953 se elaboró el Plan Garduño, establecido por Eduardo Garduño, director del Banco Cinematográfico, quien pretendía controlar la exhibición de películas mexicanas en el país y en el extranjero mediante seis distribuidoras: dos para el territorio nacional y las restantes para Europa, América del Norte y del Sur, además de Asia. También proponía controlar la importación de películas extranjeras para favorecer la recuperación de las producciones mexicanas.

El resultado del Plan Garduño fue opuesto a sus señalamientos: se exhibieron menos películas mexicanas que antes y se inició el enlatamiento de cintas, porque al monopolio de Jenkins no le convenía limitar su importación.

De las seis productoras que se propusieron sólo quedaron tres: Películas Nacionales, para México y el sur de Estados Unidos; Películas Mexicanas para

Latinoamérica; y Cinematográfica Mexicana Exportadora, para el resto del mundo. Los mecanismos del Banco para contrarrestar el monopolio quedaron así anulados.

El nuevo atractivo de la producción de películas era el color, con el que se intentó recuperar al público perdido. Los nuevos Sindicato de los Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC) y Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) firmaron un pacto de amistad, solidaridad y ayuda mutua, con el cual el primer sindicato podría filmar cortometrajes, además de noticiarios.

Sin embargo, con la llegada de la televisión Gregorio Walerstein compró los Estudios Cuauhtémoc y los convirtió en los Estudios América con la intención de filmar series de televisión a cargo del STIC; el resultado fue negativo, porque la televisión ya era monopolio de Emilio Azcárraga.

Hubo una producción de alrededor de cien películas por año, en 1958 se alcanzaron a hacer 134 realizaciones, considerando las series de televisión en las que debutaron nuevos directores.

Es importante señalar que en 1948 se inició el cineclubismo con el Cine Club México del Instituto Francés de América Latina (IFAL), y cuatro años después surgió el Cine Club Progreso, que culminó en 1955 con la creación de la Federación de Cineclubes, que agrupaba al Cine Club Progreso, al de la Universidad y a otros.

El Cine Club Progreso fue el primero en organizar debates después de la proyección acerca de la calidad de la cinta y su utilidad social y política. En los años

siguientes proliferaron en la ciudad de México los cine clubes, aunque de manera limitada.

En 1958 se realizó la primera Reseña de Festivales Cinematográficos, promovida por el expresidente Miguel Alemán, jefe del departamento de turismo.

El desarrollo del cine independiente comenzó con la producción de *Rafces* (1953) dirigida por el debutante Benito Alazraki. La respuesta de la industria no fue de aliento a esta nueva corriente, sino todo lo contrario: buscó mecanismos para desintegrarla. En 1957, pese a los nuevos obstáculos se siguieron realizando cortometrajes independientes de tendencia social, como *Madera conservada* y *La fuerza del progreso*, de Rubén Gámez.

En cuanto a otras temáticas, la tradición del cine prostibulario continuó, como en las películas *Llévame en tus brazos* (1953), de Julio Bracho; *Historia de un marido infiel* (1954), de Alejandro Galindo; *Una mujer en la calle* (1954), de Alfredo B. Crevenna y otras.

El período fue dominado por los melodramas pasional y familiar. Ahora las madres, las novias y las esposas demostrarían rivalidad con respecto a las prostitutas. El aborto fue tema recurrente y mal logrado por su carga moralista, en películas como *El derecho de nacer* (1951), de Zacarías Gómez Urquiza; *La hija del engaño* (1951), de Luis Buñuel y *Tu hijo debe nacer* (1956), de Alejandro Galindo.

Otros melodramas de la época fueron *Historia de un abrigo de mink* (1954), de Emilio Gómez Muriel; *Ama a tu prójimo* (1958), de Tulio Demicheli; *Señoritas* (1958), de Fernando Méndez; *Reto a la vida* (1953), de Julio Bracho; *Nosotros dos* (1954) e *His-*

toria de un amor (1955), de Roberto Gavaldón; *La mujer X* (1954), de Julián Soler; *La Torre de Marfil* (1957), de Alfonso Corona Blake e *Isla para dos* (1958) de Tito Davison.

El género familiar tuvo otra derivación sobre la juventud con *Mañana serán mujeres* (1954) de Alejandro Galindo, *A dónde van nuestros hijos* (1956) de Benito Alazraki, *Los hijos del divorcio* (1957) de Mauricio de la Serna, y *La rebelión de los adolescentes* (1957) de José Díaz Morales, entre otras.

Otro género fue la comedia, encabezado por Mario Moreno Cantinflas en cintas como *Si yo fuera diputado* (1951), *Caballero a la medida* (1953) y *El bolero de Raquel* (1956), de Mauricio de la Serna.

También el comediante Tin Tán, quien estaba en su momento cumbre, realizó parodias como *Chucho el remendado* (1951), *El ceniciento* (1951), *El bello durmiente* (1952), *Dios los cría* (1953), *El vizconde de Montecristo* (1954) y *Los tres mosqueteros y medio* (1956), todas dirigidas por Gilberto Martínez Solares.

La moda del rock and roll dio lugar a una serie de musicales como *Al compás del reloj* y *Los chiflados del rock and roll* (ambas de 1957) de José Díaz Morales, y *La locura del rock and roll* (1965), de Fernando Méndez, por ejemplo.

El cine sobre la revolución se transformó en comedia como las cintas *Cuando viva Villa es la muerte* y *Pancho Villa vuelve* (ambas de 1958) de Ismael Rodríguez.

El cine urbano tuvo su auge con *La esquina de mi barrio* (1957), de Fernando Méndez; *México nunca*,

duerme (1958), de Alejandro Galindo, y *Maldita ciudad* (1954), de Ismael Rodríguez.

Del cine con discurso social y moral son ejemplo las cintas *El último round* (1951), de Alejandro Galindo; *La rebelión de los colgados* (1954), de Emilio Fernández y Alfredo B. Crevenna; *El boxeador* (1957), debut del Gilberto Gascón, y *El impostor* (1956), de Emilio Fernández.

Dentro de ese discurso social se hicieron películas con intenciones patrióticas como *La rosa blanca* (1953), de Emilio Fernández; *El joven Juárez* (1953), de Emilio Gómez Muriel; *Tehuantepec* (1953), y *El último rebelde* (1956), de Miguel Contreras Torres.

Respecto al problema indígena se realizaron películas como *Chilam Balam* (1955), del debutante Iñigo de Martino y *Tizoc* (1956), de Ismael Rodríguez.

El cine religioso fue un tema con aciertos y fracasos; por ejemplo, las películas como *Adán y Eva* (1954), de Alberto Gout; *El buen ladrón* (1956), de Mauricio de la Serna y *Nazarín* (1958), una gran cinta de Luis Buñuel.

Un nuevo género elocuente de la idiosincrasia y fantasía mexicana fue el de vampiros y enmascarados. Entre las películas más comunes están *La bestia magnífica* (1952), de Chano Urrueta; *El luchador fenómeno* (1952), de Fernando Cortés; *El Huracán Ramírez* (1952), de Joselito Rodríguez; *El enmascarado de plata* (1952), de René Cardona; *La sombra de Cruz Diablo* (1954), de Vicente Oróná; *El vampiro* y *El ataúd del vampiro* (ambas de 1957), de Fernando Méndez.

Finalmente, del género infantil se hicieron *Ocho-cientas leguas de viaje por el Amazonas* (1958), de Emilio Gómez Muriel y *Pulgarcito* (1957), de René Cardona.

«Al período presidencial de Ruiz Cortines, le toca en suerte dar cabida a un género colateral al nuestro. Son las películas de desnudos artísticos, paraíso de los adolescentes jariosos y de los reprimidos profesionales».⁹

Los directores que debutaron en este período fueron: Luis Spota, Rodolfo Álvarez, José Luis González de León, Francisco del Villar, José Baviera, Carlos Velo y Julio Porter. Los extranjeros que filmaron en México fueron Eduard Dein, Louis King, George Bruce, Albert Ganaway y Hugo Mozo (Butler).

5.3. CINTAS MUTILADAS POR LA POLÍTICA CONSERVADORA

La llegada a la presidencia de Adolfo López Mateos en 1958 fue la causa para que se modificaran planes y programas de desarrollo en el país.

El crecimiento acelerado de los años cincuenta, basado en el uso intensivo de la mano de obra y el control sindical, llegaba a su fin. Entre 1958 y 1959, amplios sectores de trabajadores de la ciudad y del campo demandaron un incremento salarial y mayor participación en la administración de las empresas del

9 Ayala Blanco, Jorge. *Aventura del cine mexicano*, pág. 454.

Estado. La respuesta a las demandas obreras se caracterizó por la represión de huelgas y por la búsqueda de una «estabilización social», que se inició con una rehabilitación de los sindicatos combativos y la reestructuración de las empresas.

Para mediados de 1962, el gobierno ya había delimitado su política económica en las llamadas industrias estratégicas; hizo grandes inversiones en la industria eléctrica y petrolera y se construyeron carreteras, además de ampliarse la red ferroviaria.

Al mismo tiempo, el gobierno dejó libre el terreno al capital extranjero privado para invertir en el vasto campo de la industria de transformación.

Se emitió una ley reglamentaria al artículo 27 constitucional para que las empresas mineras en manos de extranjeros vendieran sus acciones a mexicanos. La extracción y exportación del petróleo crudo continuó siendo la base económica.

El capital extranjero era visto como el elemento que, asociado con el nacional, podría sacar al país del atolladero.

La estrategia se conoce con el nombre de «Alianza para el Progreso» y fue diseñada para contener la repercusión de los movimientos «sociales» de Sudamérica y Centroamérica, y la influencia de la revolución cubana. Su objetivo de forma global era elevar el nivel de desarrollo del país sin el peligro de sufrir efectos de movimientos populares o socialistas. En materia de educación y salud, los gastos se incrementaron en forma notable. Se creó en 1959 el Instituto de Seguridad y Servicios Sociales para los Trabajadores del Estado (ISSSTE). En la difusión cul-

tural se hicieron nuevas sedes para los museos de Antropología y Ciencias Naturales, y se fundaron los museos del Virreinato, de Arte Moderno y de la Ciudad de México. Además, en 1960 se decretó la distribución gratuita de los libros de texto en los niveles básicos de formación escolar.

Sin embargo, en este período las movilizaciones sociales fueron un síntoma característico dentro de la vida social. Las demandas de los maestros, telegrafistas, telefonistas, tranviarios, ferrocarrileros y trabajadores de aviación fueron las que encabezaron la lucha social.

En el campo, la situación era igual de apremiante. La crisis agraria parecía insuperable, ya que la producción para el mercado interno había caído a niveles muy bajos y el mercado exterior se encontraba casi paralizado. En 1962, los militares mataron al líder campesino Rubén Jaramillo, antiguo guerrillero zapata que se levantó en armas y tomó, junto con peones y ejidatarios sin tierras, ejidos que estaban en manos de caciques.

El Estado, ante estos sucesos, en términos generales, tendió un velo de moralidad para crear la imagen de un gobierno preocupado por la educación, la salud, la vivienda, el consumo de la clase asalariada, la justicia y el derecho civil.

* * *

En la cinematografía se buscó mejorar la industria en el aspecto legislativo para acabar con el monopolio de la exhibición y producción, la redacción de una nueva ley cinematográfica, pero ese proyecto no se

llevó a cabo. Otro proyecto truncado fue para la que comisionaron a los diputados Roberto Gavaldón, Antonio Castro Leal y Macrina Rabadan. Dicho proyecto también comprendía la creación de un Instituto Nacional de Cinematografía que permitiría al Estado intervenir en todas las ramas de esta industria.

Para 1960, el Estado compró la mayoría de las acciones de los Estudios Churubusco y San Ángel Inn, y con la adquisición de la Compañía Operadora de Teatros y Cadena de Oro se buscó poner fin al monopolio de exhibición.

En ese sexenio algunos acontecimientos cinematográficos tuvieron mucha importancia respecto a la industria filmica:

- Se formó el grupo de críticos llamado Nuevo Cine, integrado por Emilio García Riera, José de la Colina, Gabriel Ramírez Aznar, Carlos Monsiváis, Salvador Elizondo, Jomi García Ascot, José Luis González de León y Luis Vicens.
- Se fundó el Cine Club y la Filmoteca de la UNAM en 1960 y la escuela universitaria de cine, el CUEC, en 1963, por Manuel González Casanova.
- Creció el cine independiente (hablaremos de ello después detalladamente).
- El STPC organizó los concursos de cine experimental para fomentar un cine diferente y a la vez lanzar a nuevos directores dentro de la industria. Lo anterior impulsó la formación de nuevas generaciones de cineastas.

- Se produjeron alrededor de cien cintas. Las películas del STIC disminuyeron cuantitativa y cualitativamente, como producto del estancamiento temático.
- Con la desaparición paulatina de las figuras del cine nacional como Pedro Infante (quien falleció en 1957), el cine nacional perdió atractivo, y por lo tanto aumentó el consumo de cine extranjero.

Especialmente llegó a México la corriente innovadora de la nueva ola francesa.

Las temáticas más importantes fueron en este período los melodramas juveniles, la comedia musical, la comedia picante italiana, el melodrama rural, el cine fantástico y de aventuras (basado en corridos populares), el cine de espionaje y de mensajes religiosos.

Las películas que destacan como melodramas sentimentales son *Los ambiciosos* (1959) y *La joven* (1960), ambas de Luis Buñuel, y *El niño y el muro* (1964), de Ismael Rodríguez; los melodramas familiares de antología fueron *Amor en la sombra* y *El derecho de nacer* (de 1959) dirigidas por Tito Davison; *El pecado de una madre* (1959), de Alfonso Corona Blake, y *Cielo rojo* (1961), de Gilberto Gascón.

Dentro de los melodramas juveniles encontramos *Ellas también son rebeldes* (1959), de Alejandro Galindo; *Peligros de juventud* (1959), de Benito Alaski; *Pecado de juventud* (1961), de Mauricio de la Serna; *Juventud sin ley* (1964), de Gilberto Martínez

Solares; *Gutierritos* (1959), de Alfredo B. Crevenna; y *María Isabel* (1967), de Federico Curiel.

Dentro del género de comedia se hicieron musicales modernos como *Las leandras* (1960) y *Un joven de dieciséis años* (1962), ambas de Gilberto Martínez Solares; *Buenas noches año nuevo* (1964), de Julián Soler; *A ritmo de twist* (1962), de Benito Alazraki; *Twist locura de juventud* (1962), de Miguel M. Delgado; y *Mi alma por un amor* (1962), de Rafael Baledón, entre otras.

Rancheras como *Yo el mujeriego* (1962), de José Díaz Morales; *Viva Chihuahua* (1961), de Gilberto Martínez Solares; *Dónde estás corazón* (1960), de Rogelio A. González, y *Cucurrucucú paloma* (1964), de Miguel M. Delgado.

La influencia de los *westerns* estadounidenses y del cine italiano en las temáticas mexicanas contribuyeron a la creación de híbridos churros de factura nacional.

También se hicieron aventuras policíacas como *Yo sabía demasiado* (1959), de Julio Bracho. De espionaje y agentes secretos se conocen *El mundo de las drogas* (1963), de Alberto Mariscal, y *El asesino se embarca* (1966), de Miguel M. Delgado.

Del género de terror destacan *La llorona* (1959), de René Cardona; *El mundo de los vampiros* (1960) y *Santo contra las mujeres vampiro* (1962), ambas de Alfonso Corona Blake; *Espiritismo* (1961), de Benito Alazraki, y *Autopsia de un fantasma* (1966), de Ismael Rodríguez.

Este momento de decadencia se reflejó en muchos aspectos; quizás el más elocuente, se refiere a las

figuras cómicas que como Cantinflas y Tin Tán tuvieron la necesidad de buscar fronteras internacionales porque ya no eran graciosos.

En su lugar se quedaron Viruta, Capulina y Clavillazo que ni en broma se acercaron al talento de los comediantes antes mencionados. Además, aparecieron Manuel «el Loco» Valdés y Mauricio Garcés como comediantes «galanes» que trataron de hacer una comedia atractiva rodeados por modelos que posaban para ellos en bikini o minifaldas.

El cine prostibulario pasaba por una etapa de repliegue y disimulo; sin embargo, se hicieron cintas como *Amor y sexo* (1963), de Luis Acoriza, y *Marcelo y María* (1964), de Gilberto Martínez Solares.

El apoyo que hizo posible el nuevo cine independiente procedió en gran medida del CUEC y otras instituciones, como el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), que colaboró en el cine cultural y en cortometrajes para televisión.

En 1964, el Departamento de Cine de la UNAM produjo los cortos *Feliz Navidad* de Manuel Michel y *Presencia de África* de Manuel Michel y Manuel González Casanova.

La Dirección de Radio, Televisión y Grabaciones de la UNAM en 1965 encargó a Juan José Gurrola la realización de cortometrajes acerca de *José Luis Cuevas*, *Alberto Gironella* y *Vicente Rojo*.

El INBA produjo cortos sobre *Alfonso Reyes* y *Mariana Alcoforado*, y otro titulado *Que se callen*. De igual manera, el Instituto Indigenista financió la cinta *Él es Dios*, dirigida colectivamente por Víctor Anteo, Guillermo Bonfil, Arturo Warman y Alfonso Muñoz.

Otros cortometrajes independientes fueron *El cantar de los cantares* (1959) de Manuel Altolaguirre y *El masoquista* (1962) de Carlos Toussaint.

Las primeras películas realizadas en el CUEC fueron *A la salida* (1963) de Giancarlo Zagni, *La primavera mariposa* (1964) de Juan Guerrero y *Pulquería la Rosita* (1964) de Esther Morales.

En 1965, el STPC convocó al primer concurso de cine experimental para tratar de recuperar los mercados perdidos y asimilar al movimiento independiente.

Con el debut de importantes realizadores como Rubén Gámez, Alberto Isaac, Juan José Gurrola, Juan Ibáñez, José Luis Ibáñez y Miguel Barbachano Ponce, se logró establecer un nuevo cine pero dos años después el segundo concurso se caracterizó por su baja calidad, lo que desalentó el desarrollo que se esperaba.

Se denomina cine independiente «al conjunto de películas realizadas al margen de los mecanismos industriales; el cine independiente hace películas a bajo costo, está fuera de los sindicatos cinematográficos, hace sus películas en locaciones naturales sin contar con los pomposos estudios cinematográficos, carece de créditos de financiamiento y se realiza la mayoría de las veces fuera de la censura oficial cinematográfica.»¹⁰

10 *Pantalla*, pág. 18

5.4. ACECHO A LA LIBERTAD DE EXPRESIÓN

Durante los años sesenta, la economía mexicana tuvo dos características principales: se substituyó la «estabilidad económica» por el crecimiento basado en medidas inflacionarias y el apoyo a la producción industrial, dejando de lado el sector agrícola.

La política de López Mateos finalizó con el «programa de acción inmediata» en el trienio 1962-1964, cuyo objetivo era aumentar la producción nacional. Para alcanzar este crecimiento, en el período de Díaz Ordaz se formuló un plan de inversiones en el sector público federal, que destinó grandes sumas a la capitalización del país. Del total de estas inversiones, tres cuartas partes sirvieron al fomento industrial, agropecuario, y de comunicaciones y transportes; y la cuarta parte se destinó a la habitación popular y servicios públicos urbanos y rurales.

En estos años, las medidas monetarias sugeridas por el Banco Internacional de Reconstrucción y Fomento (BIRF), El Fondo Monetario Internacional (FMI), para el desarrollo de organismos como la Alianza para el Progreso y los programas específicos del gobierno mexicano, indicaban una mejora en la economía nacional.

Díaz Ordaz asumió el poder en 1964 y permaneció hasta 1970; su gobierno se estableció bajo los siguientes lineamientos de desarrollo económico:

- «1) Alcanzar un crecimiento económico de por lo menos 6% de promedio anual;
- 2) Otorgar prioridad al sector agropecuario, para acelerar su desarrollo y fortalecer el mercado interno;

3) Impulsar la industrialización y mejorar la eficacia productiva de la industria;

4) Atenuar y corregir desequilibrios en el desarrollo, tanto regionales como entre distintas ramas de la actividad;

5) Distribuir con mayor equidad el ingreso nacional;

6) Mejorar la educación, la vivienda, las condiciones sanitarias y asistenciales, la seguridad y, en general, el bienestar social;

7) Fomentar el ahorro interno, y

8) Mantener la estabilidad del tipo de cambio y combatir presiones inflacionarias». ¹¹

El «desarrollo estabilizador» se logró a costa de un continuo desequilibrio externo, en un déficit gubernamental cada vez más creciente y un deterioro de los salarios que, junto con el desempleo, acentuaban la desigualdad social.

El desarrollo en la agricultura fue cada vez menor, mientras que el sector industrial tuvo el más rápido y dinámico crecimiento; por otro lado, la minería se había estancado.

El deterioro del sector agrario y mineral, así como la preferencia por el sector industrial, significó un desarrollo desproporcionado en el país, lo que trajo como consecuencia el crecimiento desorbitante de la ciudad y la población capitalina.

11 Varios. *Evolución del estado mexicano*, pág. 117.

El desempeño del Estado mexicano durante este sexenio confirmó la dirección antinacionalista y su compromiso con el proyecto económico capitalista de países industrializados como Estados Unidos.

Ni en este régimen ni en el anterior existió una política definida para solucionar el problema del desempleo.

El sacrificio de las clases populares resultó inútil. En realidad, propició la inmigración del campo a la ciudad en forma desmesurada y causó que esta población formara parte de los cinturones de miseria en la ciudad de México, sumándose en general a la población subempleada y desempleada.

Para algunos de la generación de los sesenta, los acontecimientos mundiales, al finalizar el decenio, fue crucial la defensa de una «nueva» filosofía basada en ideales pacifistas. Los movimientos sociales tendieron a propagar el amor entre los pueblos y renunciar a la participación bélica.

En 1968, los estudiantes de muchos países, especialmente Francia, China, Estados Unidos y México, manifestaron su rechazo a las políticas de sus gobiernos. Esta generación quedó marcada por la guerra de Vietnam, el triunfo de la Revolución cubana y los ideales de líderes como Fidel Castro y Ernesto «Che» Guevara, que soñaron con «La América Unida». Fueron jóvenes que se identificaron con las propuestas musicales de grupos de rock politizados y conscientes de la transformación social que vivía el mundo. Esta «posición ante la vida, los jóvenes la llevaron hasta sus últimas consecuencias», de tal forma que cuestio-

nó los ámbitos de la vida cotidiana y las manifestaciones artísticas.

En México estaba por terminar el sexenio de Díaz Ordaz, quien «era conocido por ser proestadunidense y políticamente conservador, cualidades que buscaba el sector privado, interno y externo. De hecho, poco después de entrar en funciones Díaz Ordaz envió tropas contra médicos y enfermeras que estaban en huelga y advirtió a los estudiantes que el nuevo gobierno no sentía mucha simpatía por su ruidoso activismo».¹²

La exagerada acción policial derivó en un movimiento político muy fuerte: en la represión sangrienta a los estudiantes el 2 de octubre de 1968 en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco, y en un movimiento social popular, que provocó la ruptura entre el gobierno y los sectores sociales importantes del país, como el de los intelectuales.

En la provincia se gestaban otras actividades políticas contra el régimen, como la guerrilla en el estado de Guerrero, que luchó por la distribución equitativa de tierras y otros beneficios sociales.

El poder ejecutivo se mostró incapaz de establecer un diálogo entre opositores al partido oficial y al gobierno, lo cual originó el encarcelamiento de líderes políticos.

En este mismo año, México fue la sede a los XIX Juegos Olímpicos; por lo tanto, el gobierno se interesó

12 Riding, Alan. *Vecinos distantes*, pág. 75.

en dar una imagen de «orden y tranquilidad social», por lo que tuvo que ocultar los vestigios de la tan reciente matanza estudiantil en Tlatelolco.

* * *

En el campo cinematográfico, las producciones industriales eran un conjunto de películas con temas superficiales y convencionales que intentaron reflejar el acontecer juvenil, mediante comedias musicales ramplonas que invertían los principios reales de la postura de los jóvenes contemporáneos. De hecho, este período se caracterizó por ser el más pobre cualitativamente dentro de la historia del cine mexicano.

Quizás esto fue lo que dio pauta al surgimiento del cine independiente antes mencionado. Otro hecho importante fue la publicación de libros cinematográficos como *Aventura del cine mexicano*, de Jorge Ayala Blanco, una compilación y crítica de la filmografía mexicana de acuerdo a los géneros; la *Historia documental del cine mexicano* de Emilio García Riera, un texto que agrupa la información fílmica desde sus orígenes hasta los años sesenta (posteriormente este libro se amplió en una investigación integrada por nueve volúmenes con las sinopsis y los comentarios de todas las películas sonoras).

La producción estándar de 1968 vivía anquilosada y satisfecha de haber anulado la renovación propuesta por el cine independiente. Posteriormente, la cinematografía toma a la ciudad de México y a la clase media para sus argumentos; así, los habitantes y su alrededor se convirtieron en importantes protagonistas en diversas cintas.

Las películas más destacadas que corresponden a este período son:

Los melodramas familiares de *Juventud sin ley* (1964), de Gilberto Martínez Solares; *El pecador* (1964), de Rafael Baledón; *El padrecito* (1964), *El señor doctor* (1966), y *Su excelencia* (1966) de Miguel M. Delgado; *Gregorio y su ángel* (1966), y *Tintansón Crusoe* (1964), ambas de Gilberto Martínez Solares.

De aventuras policíacas *El asesino se embarca* (1966) de Miguel M. Delgado, *Cuatro contra el crimen* (1967), de Sergio Véjar, y *El cuarto chino* (1966), de Albert Zugsmith.

Basadas en historietas, *Alma grande en el desierto* (1966), y *Chanoc* (1967), de Rogelio A. González.

Aventuras rurales como *Jinetes de la llanura* (1964), *Pistoleros de la frontera* (1964), y *Crisol y Cruces sobre yermo* (de 1965), realizadas por Alberto Mariscal. (Estos fueron los tres primeros westerns al estilo mexicano). *Rto hondo* (1965), de Rogelio A. González; *Un tipo difícil de matar* (1965), de Rafael Portillo; *El mexicano* y *La vuelta del mexicano* (ambas de 1965), de René Cardona; *Tiempo de morir* (1965), de Arturo Ripstein; *Yo el valiente* (1964), de Alfonso Corona Blake; *La noche del halcón* (1967), de Rogelio A. González; *Arma de dos filos* (1967), de Henry Verneuil, y *El rapaz*, de José Giovanni.

Basadas en corridos populares *Gabino Barrera* (1964) y *Lauro puñales* (1966), de René Cardona; *El ojo de vidrio* (1967), de René Cardona Junior; *La Valentina* (1966), de Rogelio A. González; *La Chamuscada* (1967), de Alberto Mariscal; *La guerrilla de*

Villa (1967), de Miguel Morayta, y *Un dorado de Villa* (1966), de Emilio Fernández.

Melodramas rurales como *El escapulario* (1966), de Servando González; *Los amores de Juan Charrasqueado* (1967), de Miguel M. Delgado, y *Pedro Páramo* (1966), de Carlos Velo.

Melodramas urbanos como las cintas *Tres amigos* (1968), de Gilberto Gazcón; *El crepúsculo de un dios* (1968), de Emilio Fernández; *Quinto patio* (1969), de Federico Curiel, y *La sangre enemiga* (1969), de Rogelio A. González.

Los melodramas sociales *Un largo viaje hacia la muerte* (1967), de José María Fernández Unsaín; *Viento negro* (1964), de Servando González, y *El mal* (1966), de Gilberto Gazcón.

Melodramas juveniles como *Jóvenes en la Zona Rosa* (1968), de Miguel Zacarías; *Cristo 70* (1969), de Alejandro Galindo; *Más allá de la violencia* (1968), de Alfonso Corona Blake; *Cinco de chocolate y uno de fresa* (1967), de Carlos Velo y *La fuerza inútil* (1969), de Carlos Enrique Taboada.

Otros melodramas fueron *El amor de Marta Isabel* (1968), de Federico Curiel; *El hijo pródigo* (1968), de Servando González; *Paula, lágrimas del primer amor* (1968), de Abel Salazar; *La inocente* (1969), de Rogelio A. González; *Remolino de pasiones* (1968), de Alejandro Galindo; *Los años vacíos* (1969), de Sergio Véjar; *Las pirañas aman en cuaresma* (1969), de Francisco del Villar; *Patsy mi amor* (1969), de Manuel Michel; *El oficio más antiguo del mundo* (1968), de Luis Alcoriza; *Claudia y el deseo* (1968), de Miguel Zacarías; *Una mujer honesta*

(1969), de Abel Zalazar; *A la busca* (1969) y *Los meses y los días* (1969), de Alberto Bojórquez

Temas patrióticos como *Morelos siervo de la nación* (1966), de Julio Bracho; *Los tres calaveras* (1964), de Fernando Cortés, y *El jibarito Rafael* (1966), de Julián Soler.

De temas religiosos como *El hermano Pedro*, (1964), de Miguel Contreras Torres; *El proceso de Cristo* (1966), de Julio Bracho; *El pecado de Adán y Eva* (1967), de Miguel Zacarías; *El padre diablo* (1964), de Julián Soler, y *Un padre a toda máquina* (1964), de Jaime Salvador.

Del cine esotérico la cinta más representativa es *El topo* (1969), de Alejandro Jodorowsky.

De cine prostibulario las cintas *Domingo salvaje* (1966), de Francisco del Villar; *Las pecadoras* (1967), de Alfonso Corona Blake, y *La perra* (1966), de Emilio Gómez Muriel.

El cine independiente seguía buscando espacios y público como alternativa respecto al cine comercial; aquél era un refugio de quienes gustaban del cine de calidad y politizado.

En 1963, cuando el cine mexicano estaba en declive, surgió el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la UNAM como la primera escuela para estudiar cine sistemáticamente, basada en diferentes posibilidades formativas para la creación de un nuevo tipo de cine mexicano.

La década sesenta, a pesar de las turbulencias cinematográficas, fue un momento de gran importancia para la formación de los nuevos cuadros de cineas-

tas jóvenes, porque se aprendió a mirar el cine desde otra perspectiva.

«El CUEC: un sueño imposible», como dijera Manuel González Casanova, fue un proyecto académico que contenía un programa a cumplirse en un año intensivo. Quizás la imposibilidad a la que se refiere el fundador de esta escuela radicó en que se partía de cero, no se tenía experiencia ni elementos para empezar; sin embargo, las ganas de fundarla se vieron fortalecidas por los dos años que el maestro González Casanova llevaba organizando cine-clubes.

Los primeros maestros del CUEC fueron Emilio García Riera, quien impartía la materia de Técnica de Laboratorio, Gloria Shoeman que enseñaba montaje, Walter Reurter quien enseñaba fotografía y José Revueltas quien enseñó guión. También se impartieron en el primer año algunos cursos y seminarios a cargo de Bud Boetticher, Alejandro Galindo, Giancarlo Zagni, Eduardo Elizalde, Nancy Cárdenas y también el maestro Manuel González Casanova. Quienes sistematizaron el plan de estudios e impartieron clases teóricas y críticas fueron Jorge Ayala Blanco, José de la Colina, Salvador Elizondo, Tomás Pérez Turrent y Carlos Monsiváis.

Para 1966, el Centro ofrecía un programa de cuatro años para formar directores de cine; el concepto de cineasta era diferente al de ahora porque significaba «ser artista», quien se expresaba a través de la cámara sin importarle llegar a un público numeroso. No se trataba de vender una película y con ella entrar a la industria cinematográfica, sino de expresar con-

ceptos nuevos del cine, aunque las películas las vieran sólo el público universitario en cine-clubes.

Al principio la escuela no contó con suficientes recursos para su financiamiento, por lo que la enseñanza fue esencialmente teórica, aunque después se solidificó con la creación de películas de los dos grandes géneros cinematográficos: ficción y documental, destacando el segundo, ya que la preocupación principal en esos primeros años fue la de integrar el cine a las causas sociales, populares y estudiantiles.

En 1968, el movimiento estudiantil impulsó en el CUEC la filmación de asuntos políticos. La cinta más representativa de esta tendencia fue *El grito*, de Leobardo López Aretche, donde participó prácticamente todo el personal de la escuela.

Otros trabajos informativos acerca del movimiento fueron *Comunicados Cinematográficos* integrado por cuatro cortometrajes. De tipo documental se hicieron *Siqueiros* (1969), de Alberto Bojórquez; *Los Nuestros* (1969), de Jaime Humberto Hermosillo; *La Manda* (1968) y *La pasión* (1969), de Alfredo Joskowicz; *El hijo* (1968) y *Parto sin temor* (1969), de Leobardo López.

Además se realizaron los largometrajes *Miclán, la casa de los que ya no son* (1969), de Raúl Kamffer; *La manzana de la discordia* (1968), de Felipe Cazals; *Ardiendo en sueño* (1968), de Paco Ignacio Taibo II; *Los adelantados* (1969), de Gustavo Alatríste; *Anti-climax* (1969), de Gelsen Gas; *Familiaridades* (1969), de Felipe Cazals; *La hora de los niños* (1969) y *Los recuerdos del porvenir* (1969), de Arturo Ripstein.

En 1970, el Consejo Universitario reconoció la existencia del CUEC dándole carácter de un Centro de Extensión Universitaria, lo que significó contar con un presupuesto propio para el fomento de la producción cinematográfica.

En la primera etapa (1963-1972), la producción de cine documental fue casi el doble respecto al cine de ficción. En los años posteriores (1973-1980), la elaboración de películas documentales no decayó y se fue enriqueciendo cada vez más el género de ficción; es a partir de los años ochenta cuando decreció la producción documental y aumentó la ficción.

Con esto, el Centro obtuvo reconocimiento de un público más amplio a nivel nacional y de los admiradores del cine en festivales y concursos internacionales.

Entre 1975 y 1978, la problemática política del Centro se agudizó y los intentos por establecer una enseñanza sistematizada de buen nivel académico se vieron detenidos.

El plan de estudios de 1978 trata de sentar nuevamente las bases de una enseñanza organizada. El programa de cinco años ahora se divide en dos niveles: el primero abarca los dos primeros años, donde hay una extensa descripción de lo que sería la enseñanza básica, y el segundo describe el programa de la especialidad en la rama de realización, que se cursaba a partir del tercer año.

Las carencias del CUEC aumentaron con la aguda crisis económica de los últimos años y la limitación sustancial de recursos materiales y equipo para los ejercicios escolares han repercutido en el aprendizaje de los alumnos, y sólo por las inquietudes y el entu-

siasmo de los maestros se ha conseguido elevar la calidad de algunas realizaciones escolares. La oportunidad de hacer oficio en la realización, «sacrificando» material, se ha perdido con las nuevas exigencias económicas. También el desarrollo tecnológico ha creado nuevas necesidades, como la del uso del video, que implica un nuevo concepto y forma de crear imágenes.

El *boom* del video a nivel comercial repercutió directamente no sólo en la industria filmica, sino también en las formas de producción de los estudiantes de cine, así como en sus perspectivas de trabajo. Por ello, muchos de estos alumnos se integran a equipos dedicados al video o a la televisión.

5.4.1. COLECTIVO CINE MUJER

«A lo largo de la década setenta, proliferan los grupos de estudio, de ayuda, de acción política: *Coalición de Mujeres Feministas, Colectivo de Mujeres, Colectivo La Revuelta, Colectivo de Lucha Feminista, Movimiento de Liberación de la mujer, Movimiento feminista mexicano, Movimiento Nacional de Mujeres, Grupo Lambda* de lesbianas, etcétera. En medio de ellos *El Colectivo Cine Mujer*, primero en su tipo dentro de la historia del cine nacional».¹³

Este grupo tenía como propósito manifestar la situación femenina de opresión y marginación a través

13 Ayala Blanco, Jorge. *La condición del cine mexicano*, pág. 448.

de cortometrajes críticos elaborados por mujeres. Sus temáticas fueron las mismas que los planteamientos de los grupos feministas: la liberación sexual, la lucha contra el abuso sexual, la doble jornada de trabajo, el concepto de la mujer-objeto, las condiciones de las prostitutas, etcétera. Pugnaban por hacer un cine representativo de su cotidianidad social.

Las películas que se hicieron en el Colectivo Cine-Mujer son:

¿Y si eres mujer? (1977), de Guadalupe Sánchez, que aborda los papeles sociales según el sexismo.

La vida toda (1978), de Carolina Fernández, aborda las condiciones del trabajo doméstico.

Rompiendo el silencio (1979), de Rosa Martha Fernández, es el testimonio de varias mujeres violadas.

Espontánea belleza (1980), de Lilian Liberman, critica el ritual femenino de embellecimiento para ver a un hombre.

Es primera vez (1981), de María Novaro, es un documental del primer encuentro de mujeres cineastas mexicanas.

No es por gusto (1981), de Maricarmen Lara y María Eugenia Tamez, es un análisis de la prostitución en el D.F. y la represión policiaca.

Connigo la pasarás muy bien (1982), de María Novaro y María Christine Camus, muestra a una ama de casa agobiada por los quehaceres domésticos.

Vida de Ángel (1982), de Ángeles Necochea, es un testimonio acerca de mujeres obreras.

El Colectivo Cine Mujer desapareció a principios de los ochenta, porque algunas integrantes abandonaron el proyecto; de esta manera, cada cineasta tomó su camino y en la actualidad se desempeñan no solamente en la producción cinematográfica, sino también en los demás medios de comunicación. Muchas de las cineastas contemporáneas colaboran en programas televisivos como «La hora marcada», telenovelas, noticiarios, comerciales, videoclips, etcétera. La presencia de las cineastas en la televisión a mediados de los años ochenta, marca la tendencia a conjugar el video con el cine.

5.5. EL VUELCO DE LA MUJER TRAS LA CÁMARA

La producción cinematográfica siempre contó con el trabajo artístico de las mujeres; su participación en la industria cinematográfica fue poco reconocida y en menor grado las mujeres que se iniciaron como técnicas y que escalaron hasta convertirse en coreógrafas, apuntadoras o libretistas.

A pesar de que el medio cinematográfico ha manifestado siempre una jerarquía basada en principios elitistas y sexistas, el papel estelar de mujeres como grandes figuras en la época de oro del cine mexicano contribuyó a abrir camino a las directoras debutantes frente al dominio de los cánones masculinos de la época. Sin embargo, a las actrices se les imponía imagen y características de acuerdo al gusto del director en turno, sin permitirles desarrollar su capacidad

histriónica, lo que las convertía en mujeres-objeto, según las necesidades de la óptica masculina.

A pesar del concepto que se manejaba en la actriz como madre puritana o prostituta redimida en nuestro cine, éste fue el primer conducto para la mujer y el más sencillo para que entrara en la industria y se desarrollara en otros ámbitos laborales exclusivos, en ese entonces, para los varones. Por ejemplo, la labor de asistente de director, editor, fotógrafo, director, etcétera.

«Machismo mexicano. Machismo que aceptaba que las mujeres embarraran caras como maquillistas. Era muy reprobado que una mujer se convirtiera en técnico de cine, al lado de un director, diciéndole *aquí va un close-up ...esto no marcha con lo otro*».¹⁴

La mujer pantalla es aquella que cuenta con la aprobación social de los valores, «buenos» y «malos» que representan a la moral mexicana, íntimamente relacionada con los conceptos religiosos y tradicionales. El valor que la determina como una mujer buena abnegada o mala redimida, radica en el ejercicio de su sexualidad.

De lo anterior se desprende por un lado la prostituta, quien es la asociación de la sexualidad con lo bestial; es la mujer que puede o no sentir placer por el sexo, pero lo practica sin ningún lazo amoroso o sentimental. Por otro lado, la madre, que razona y aconseja con precaución y sin ofensa, es la mujer que puede ser heroína en tanto se sacrifique (idea funda-

14 Varios. *Seis mujeres mexicanas*, pág. 4.

mental judeo-cristiana con la que se guía). La sociedad le «otorga» esos atributos porque su sexualidad está dentro de un hogar, al servicio de su marido, discreta en el seno de su familia y por supuesto oculta como un tabú.

La familia se erige entonces como punto nodal, como espacio físico y como estructura social, donde se explica a la mujer a partir de la línea donde está parada: dentro o fuera del hogar. Es este núcleo el que se encarga de condicionar a la mujer y reproducir su papel tradicional.

«La familia como sagrada institución está ahí salvaguardada de todos los embates del mundo exterior. Es el universo limpio y honesto: aparte. La familia mexicana, monogámica, católica y numerosa se mueve en situaciones tiernamente anacrónicas. Poco importa que todo cambie alrededor y esa evolución descalifique al pasado. La familia en el cine mexicano tiene un tiempo exclusivo, al margen histórico».¹⁵

En la cinematografía mexicana, hay dos tipos de madre-esposa: la abnegada, quien oye quejas, sirve de mediadora entre padre e hijos, es paciente, débil, maternal y emotiva; patrones de comportamiento inherentes a su sexo. El perfil de la madre-esposa es el de la mujer discriminada del mundo creativo, cultural y laboral; por ello es aceptada y admirada. Es la «cabecita blanca» venerada por los hijos.

15 Ayala Blanco, Jorge. *La aventura del cine mexicano*, pág. 53.

Entre las películas que ejemplifican este arquetipo de madre están: *Cuando los hijos se van* de Juan Bustillo Oro (1941), *Mi madresita* (1940) de Fransisco Elías, *Madre adorada* (1940) de René Cardona y *Mamá Inés* (1945) de Fernando Soler entre otras.

Otro arquetipo maternal es la que retoma características masculinas para mostrar autoridad. Es la mujer gritona, de bastón y gusto por los puros. Es un disfraz de la fortaleza femenina reducido a cualidades machorriles, típicas caracterizaciones de Sara García. El filme que ejemplifica este tipo de madre es: *Los tres García* (1946), de Ismael Rodríguez.

La prostituta, mercancía por excelencia del sistema capitalista, ha sido una pieza clave en la moral de la sociedad mexicana. Es el objeto sexual que personifica el rol de la mujer pública, ultrajada, atrevida, perversa, dramática y por supuesto «mala», pero necesaria. Es a quien se sueña y se maldice, es a quien se somete y se enaltece. Hay prostitutas «buenas» y «malas» en el cine mexicano. Las primeras son quienes representan a la prostituta-madre, la que justifica su oficio en una doble función, como madre, o lo ejerce en beneficio de familiares, y a quien la sociedad «perdona».

Por ejemplo, las prostitutas de las películas *Salón México*, (1948) de Emilio Fernández; *Casa de mujeres* (1966), de Julián Soler; *Mujeres sacrificadas* (1948), de Alberto Gout; y *Carne de cabaret* (1939), de Alfonso Patiño Gómez.

La prostituta mala es aquella que rebasa los cánones morales y los subvierte como una verdadera maldita. Es la mujer fatal indomable, la vampiresa

despiadada. Entre las películas que destacan a la prostituta mala están *Aventurera* (1949), y *Sensualidad* (1950), de Alberto Gout; además *Doña Diabla* (1943), de Fernando de Fuentes, entre otras.

Los dos primeros decenios del siglo sirvieron para que la mujer sufriera un cambio en su actitud como observadora y actriz en los hechos artísticos y se volcara detrás de los medios cinematográficos de producción. Al principio como argumentista, guionistas y escenógrafa, y más tarde como directora de sus propias películas.

Las mujeres siguientes son quienes tienen un trabajo filmico registrado posterior al de las pioneras:

Carmen Toscano, hija de Salvador Toscano (pionero del cine mexicano), primero trabajó como guionista de programas culturales para la televisión y luego inició su carrera como cineasta en 1950 con *Memorias de un mexicano*, documental de largometraje con base en el material que su padre filmó durante la revolución. Después de su debut como directora, esperó hasta 1977 para realizar otra película, *Ronda revolucionaria*, también escrita por ella. En este guión colaboró Matilde Landeta. Utilizó material de la revolución mexicana y reconstruyó algunos episodios de ficción. A pesar de que la película fue subsidiada por CONACINE, fue enlatada y nunca se llegó a exhibir.

Janet Alcoriza fue guionista, actriz y adaptadora de muchísimos filmes de los años cuarenta, en las realizaciones de su esposo Luis Alcoriza y en las de Luis Buñuel. Entre las adaptaciones que hizo están *El gran calavera* (1949) y *La hija del engaño* (1951).

Gloria Shoeman fue editora de cine y debutó en 1948 como coeditora de *Yo bailé con Don Porfirio*. Fue actriz secundaria y después tomó el oficio profesionalmente de la edición. Sus trabajos más conocidos son: *Distinto amanecer* (1943) de Julio Bracho; *Las abandonadas* (1944), *Salón México* (1948), *Marta Candelaria* (1943) y *Río escondido* (1947), de Emilio Fernández.

Josefina Vicens en su opinión no tenía: «Ni ventajas ni desventajas. Los guiones no se escriben ni con las faldas ni con los pantalones, sino con la inteligencia. Y ésta no tiene sexo. No hay relación, ni rivalidad ni competencia. Escribo mejores guiones que muchos hombres y muchos hombres escriben mejores mejores guiones que los míos (...) Es inútil tratar de relacionar el sexo con este trabajo».¹⁶ Fue una guionista de gran relevancia en el cine nacional, escribió el argumento de *La rival* (1954), adaptó *Las señoritas Vivanco* (1958), *Un chico valiente* (1959), *Los novios de mis hijas* (1975), y escribió el guión de *El proceso de las señoritas Vivanco* (1959) y de *Renuncia por motivos de salud* (1975).

Nancy Cárdenas, actriz y directora de teatro, tuvo como única experiencia cinematográfica una recopilación de la época de oro del cine nacional, *México de mis amores*, hecha por medio de montajes. Se exhibió comercialmente en 1978.

La cineasta más importante de ese momento fue Marcela Fernández Violante. De 1964 a 1969 realizó

16 Varios. *Séis mujeres cineastas mexicanas*, pág. 39.

estudios de cine en el CUEC y de literatura dramática en la Facultad de Filosofía y Letras, ambas escuelas de la UNAM. Posteriormente impartió en el CUEC las materias de Guión y Realización Cinematográfica, además de asumir el cargo de directora del plantel. Dirigió *Azul* (1966), *Frida Kahlo* (1971), *De todos modos Juan te llamas* (1975); y los largometrajes *Cananea* (1976), *Misterio* (1979), *En el país de los pies ligeros* (1979) y *Nocturno amor* (1986). Fue la única directora que después de su primer largometraje realizó las demás películas por encargo.

Lucero Isaac se encargó del diseño artístico (ambientación y decorado) de películas como *Las noches de Paloma* (1977), de Alberto Isaac; *Naufragio* (1977) y *Amor Libre* (1978), de Jaime Humberto Hermosillo, y *Foxtrot* (1975), de Arturo Ripstein .

TERCERA PARTE

***Mujer, mujer divina,
tienes el veneno que fascina
en el mirar.***

Agustín Lara.

6. UNA ESPERANZA DILUIDA EN EL FANGO DEL PETRÓLEO Y EN LA NUEVA TECNOCRACIA

6.1. LA ESPERANZA

Las condiciones generales del país cuando asumió el poder Luis Echeverría Álvarez en 1970 estaban determinadas por los tres decenios anteriores, resumidas en un aumento sostenido en la producción pero traducido a una concentración del capital.

La estructura política semicorporativa, con profundos rasgos autoritarios y con escasa participación de diversas corrientes políticas que no fueran las directamente gubernamentales, generaron una situación proclive a la violencia que estalló en la crisis política de 1968; este año fue un parteaguas en la historia de nuestro país.

Por lo anterior, el presidente Echeverría planteó la necesidad de reivindicar la intervención del Estado en la conducción de la economía. Se pronunció por una mejor distribución del ingreso, por el incremento de exportaciones, la modernización de la planta industrial y la productividad a cualquier costo. Estas metas fueron demasiado ambiciosas y requerían reformas profundas que durante todo el sexenio no se llevaron a cabo, y además terminaron en la crisis económica de 1976.

Uno de los problemas más polémicos en el sector empresarial fue el aumento de empresas por parte del Estado debido a la amenaza que significó la «desapa-

rición» de la libre empresa, según argúan los representantes de ésta.

La efervescencia sindical, el movimiento campesino y la política económica fueron los elementos que se conjugaron para crear una situación adversa a los intereses del sector empresarial. El hecho más elocuente de esta relación conflictiva fue el asesinato en 1973 de Eugenio Garza Sada, hombre prominente del grupo Monterrey, sin duda el más destacado por su beligerancia contra el gobierno. «la oposición más seria procedió del sector privado, que consideraba que Echeverría era enemigo de la iniciativa y estaba decidido a aumentar el papel del Estado en la economía. En consecuencia, la inversión privada disminuyó, al tiempo que el gobierno empezó a contratar muchos préstamos en el extranjero con objeto de financiar el creciente e inflacionario gasto público».¹⁷

1973 coincidió con el golpe militar en Chile, en el que asesinaron al presidente Salvador Allende y con la política mexicana de condenar el golpe que abrió las puertas del país a los refugiados chilenos.

En los últimos meses del sexenio, las principales ciudades del país cerraron sus comercios en solidaridad con los empresarios después de que Echeverría llevó a cabo un reparto de tierras en el estado de Sonora.

Al mismo tiempo, el Consejo Coordinador Empresarial levantó un nuevo programa de gobierno con el propósito de detener las nacionalizaciones, limitar

17 Riding, Alan. *Vecinos Distantes*, pág. 97

la esfera económica del Estado y ceñirse a los lineamientos del Fondo Monetario Internacional para controlar la crisis económica.

Así, empezó la fuga de capitales, se anunció la primera devaluación en más de veinte años, la inversión productiva se detuvo, el Estado se encontró sin fondos y corrió el rumor de un supuesto golpe de Estado. De esta manera terminó el sexenio y los lineamientos empresariales continuaron en el siguiente hasta la expansión petrolera de 1979.

En lo que se refiere a la agricultura nacional, se dio un movimiento campesino que tuvo su inicio en 1970 y se extendió posteriormente por todo el país: por primera vez en treinta años, los campesinos sin tierra se lanzaron a tomar latifundios en todos los estados de la república.

En términos generales, los hechos más importantes de este sexenio fueron: La promulgación de la Ley Federal de Reforma Agraria que provino del Código Agrario vigente desde 1942 (se volvió a poner énfasis en la colectivización ejidal), en 1974 el antiguo Departamento de Asuntos Agrarios y de Colonización se convirtió en la Secretaría de la Reforma Agraria, y se fusionaron los bancos de Crédito Agrícola, de Crédito Ejidal y de Crédito Agropecuario para crear el Banrural.

El movimiento obrero vivió una etapa activa que se expresó en una insurgencia sindical que incorporó nuevos sectores a la lucha y alimentó el combate de la Tendencia Democrática de los electricistas.

Muchos fueron los conflictos, las movilizaciones y huelgas en estos años; baste con recordar a los

universitarios que alcanzaron su derecho a la sindicalización y lograron que buen número de instituciones de enseñanza superior establecieran convenios colectivos de trabajo. Nombres de compañías que ilustran estos conflictos son CINSA/CIFUNSA, SINCER Liga de Soldadores, IACSA, TABAMEX y sobre todo la formación del Sindicato Único de los Trabajadores Electricistas de la República Mexicana (SUTERM) en 1972.

La situación en general fue propicia para la propagación de la lucha obrera, campesina y estudiantil. Esta última tuvo como principal antecedente la fractura del 68, por lo cual el gobierno trató de sanar la enorme ruptura que había entre el Estado y los estudiantes de educación superior. La conciliación no se consiguió y por el contrario multiplicó los conflictos en diversas universidades de la República tales como la de Nuevo León, Puebla, Sinaloa, Guerrero, Oaxaca, San Luis Potosí, Guadalajara y otras. En 1971, las autoridades de la Universidad Autónoma de Nuevo León se enfrentaron con el gobernador del Estado por problemas de subsidio y durante el proceso de la reconciliación un día trágico se interpuso, el 10 de junio: los estudiantes del Distrito Federal realizarían una gran marcha en solidaridad con sus compañeros de la Universidad de Nuevo León, cuando un contingente que partía de la Normal Superior fue agredido por un grupo policiaco denominado «los halcones».

El saldo de la represión fueron varios muertos y un sinnúmero de heridos. También en la Universidad de Puebla creció la escalada de violencia: en 1972 fue asesinado el director de la preparatoria nocturna Benito Juárez. Siguieron en la misma línea conflictos en Sinaloa, Guerrero y Oaxaca.

Surgió un número significativo de activistas estudiantiles que impulsaron la guerrilla urbana en grupos como el Frente Urbano Zapatista, el Movimiento Armado Revolucionario, los Comandos Armados del Pueblo, las Fuerzas Revolucionarias Armadas del Pueblo, la Liga Comunista 23 de Septiembre y otros que pugnaban por la vía armada como única forma de transformación social. En general, los guerrilleros finalizaron muertos, desaparecidos, presos o se desvanecieron sin dejar rastro.

En resumen, las relaciones exteriores de México estaban dirigidas a reducir la dependencia extranjera y a fortalecer la autonomía y la solidaridad entre las naciones de América Latina. Sin embargo, diversos acontecimientos internacionales limitaron los resultados de esta intención política y se continuó con la atracción de capitales extranjeros y la dependencia a las potencias mundiales.

* * *

El sexenio de Luis Echeverría significó para el cine la estatización en todos sus ámbitos: producción, distribución, promoción y capacitación. De alguna forma, el mecenazgo estatal permitió que debutaran gran cantidad de directores, como no ocurrió en anteriores sexenios, pero con la condición de hacerlos depender de un proyecto cinematográfico gubernamental, es decir, de un aparato ideológico. La libertad de expresión y el auge de un nuevo cine no sólo fueron producto de la «benevolencia» estatal, sino también de las culpas que nacieron con la matanza del 68. Los efectos que trajo este movimiento se tradujeron en la

politización de gran parte de la población, especialmente de círculos intelectuales y de clase media.

Los cineastas buscaron nuevos canales de producción más ambiciosos que la realización de cintas marginales exhibidas en circuitos reducidos a las universidades y pequeños cine-clubes.

El Estado fue quien logró canalizar las inquietudes de las nuevas generaciones de directores (hasta entonces desconocidos) y les dio la oportunidad de realizar largometrajes para iniciarse en la industria.

«Pero, aunque se llegue a una casi total estatización de la industria filmica durante el echeverrismo (1970-76) supuestamente para reestructurarla y generar un 'nuevo cine mexicano', los caducos criterios de producción y sus estructuras anquilosadas prevalecerán. Empieza la Revolución de la Apariencia en el cine nacional».¹⁸

El Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) se fundó en 1975, con la necesidad de formar y renovar cuadros especializados en la industria cinematográfica. Inició así sus labores con un programa de enseñanza técnica y profesional por tres años, con áreas de especialidad en realización, producción y guión cinematográfico. Un año después se incluyeron en los programas de estudios las especialidades de edición, cinefotografía y sonido.

El CCC obtuvo su registro de operación ante la Secretaría de Educación Pública en 1976, y desde

18 Viñas, Moisés. *Historia del cine mexicano*, pág. 35

1978 es miembro asociado del *Centre International de Liaison des Écoles de Cinéma et Télévision* (CI-LECT), con lo cual sus programas de estudios adquirieron validez y reconocimiento internacional. En 1983 se extendió el Curso General de Estudios Cinematográficos que ofrecía el CCC a un programa de cinco años. Los programas y la formación profesional adquirieron un nivel de calidad y competencia en el extranjero.

En el marco de la industria cinematográfica mexicana, los alumnos y maestros del CCC se han integrado fundamentalmente a las corrientes de cine independiente desde los últimos años de la década en adelante.

La vocación experimental del CCC no se reduce a un tratamiento visual de la realidad a la que se enfrenta el cineasta, sino a la relación que el creador (cualquiera que sea su especialidad técnica) establece con ella, buscando la dramatización y encontrando en el cine los caminos para desplegarla, exponerla y si es necesario transgredirla.

La presencia del CCC cobra importancia por el número de muestras y festivales a los que sus producciones son invitadas tanto a nivel nacional como en el extranjero.

El programa básico de estudios vigente del Centro hoy en día es resultado de la experiencia académica y docente de quince años de labores, en los que se ha puesto especial énfasis en combinar la preparación teórica con actividades de tipo práctico.

El curso comprende tres años de formación básica y luego se completa con una especialización de dos.

Los planes académicos del Centro han buscado renovarse con base en las posibilidades de aplicación a la enseñanza de técnicas de video, en virtud de que esto incrementa el aprendizaje, y la formación estimula en ámbitos que van desde la realización técnica hasta la reflexión y la concepción estética.

Los alumnos del CCC provienen de experiencias académicas muy diversas, e incluso algunos cuentan con estudios superiores en distintas áreas de humanidades. Parte del alumnado cuenta además con experiencia previa en actividades relacionadas con el cine, como fotografía, producción o actuación. Los egresados del CCC trabajan profesionalmente como investigadores, funcionarios, escritores y realizadores en áreas relacionadas con el cine, la producción audiovisual, el teatro y la comunicación social en instituciones de difusión y promoción cultural en todo el país.

El CCC ha apoyado, coproducido o producido más de 35 cortometrajes de ficción y documental realizados por jóvenes cineastas o promovidos por asociaciones culturales de divulgación de la cultura o de la ciencia. Entre éstas se puede incluir una gran cantidad de películas experimentales, en ocasiones coproducidas con universidades o grupos de cine independiente. Además, el CCC actualmente produce series de televisión ya sean ficción o documental.

Han sido profesores en el CCC Alfredo Joskowicz, Felipe Cazals, José Estrada, Jaime Humberto Hermosillo, Paul Leduc, Raúl Araiza, Arturo Ripstein, José Luis García Agraz, Eduardo Maldonado, Alejandro Pelayo y Gerardo Pardo, entre muchos otros; fotógrafos como Francisco Bojórquez, Ángel Goded, Santia-

go Navarrete, Toni Khun y Henner Hoffman. Críticos e historiadores del cine como Emilio García Riera, Leonardo García Tsao, Jorge Ayala Blanco, Jomi García Ascot, Tomás Pérez Turrent, José de la Colina, Nelson Carro; y escritores, dramaturgos y directores teatrales como Juan Tovar, Ludwik Margules, José Caballero y Germán Castillo.

En los años setenta, la industria cinematográfica nacional tenía un rezago de varias décadas por lo que contenía dos contradicciones fundamentales: una especie de impotencia dentro del despliegue de los recursos económicos y su improbabilidad de permanecer basada en el autofinanciamiento.

«...filman en su mayoría novelas rosas tristonas, mistificaciones históricas o melodramas sexoviolentos. La ex-crítica combativa de los 50-60's se siente amistosa y redituablemente obligada a dar su apoyo a esos productos; no retrocederá ni ante el hecho de verse convertida en aduladora del funcionario en turno, por coincidencia hermano mayor del presidente de la República».¹⁹

Rodolfo Echeverría era director del Banco Nacional Cinematográfico y presidente de los consejos de administración de las empresas filiales: Estudios Churubusco, que en 1972 se transformó en la productora estatal; el Centro de Producción de Cortometrajes, (1971) se creó para promover el cine de autor y los documentales; la Corporación Nacional Cinemato-

19 Ayala Blanco, Jorge. *Aventura del cine mexicano*, pág. 198.

gráfica S.A de C.V. (CONACINE) y Corporaciones Nacionales Cinematográficas de los Trabajadores del Estado S.A de C.V. (CONACITE) también se fundaron en este período. Esta última se dividió en dos instituciones CONACITE I (donde se concentraban los trabajadores del STPC) y CONACITE II (agrupaba a los trabajadores del STIC); Promotora Cinematográfica Mexicana; Películas Nacionales; Películas Mexicanas; Compañía Operadora de Teatros y Estudios América, instituciones con lo que el Estado avanzó en el control de la industria.

En 1974 se inauguró la Cineteca Nacional, concebida desde la Ley Cinematográfica de 1949. Al año siguiente se organizó la Compañía de Directores Asociados (DASA), formada por Raúl Araiza, Julián Pastor, José Estrada, Jaime Humberto Hermosillo, Alberto Isaac, Gonzalo Martínez y Sergio Olhovich.

Dos años más tarde, el presidente de México despidió a los productores privados que no quisieron participar en la transformación de la industria para que el cine reflejara un país progresista de gobierno popular y democrático.

La producción fílmica echeverrista siguió dos vertientes: la industrial y la universitaria o independiente.

Algunas de las películas industriales correspondientes a este sexenio son: *Mecánica Nacional* (1971), de Luis Alcoriza; *El castillo de la pureza* (1972) y *Foxtrot* (1975), de Arturo Ripstein; *Calzonzin inspector* (1973), de Alfonso Arau; *El principio* (1972), de Gonzalo Martínez; *Ante el cadáver de un líder* (1973), de Alejandro Galindo; *El encuentro de un hombre solo* (1973), de Sergio Olhovich; *Auandar*

Anapu (1974), de Rafael Corkidi; *Apuntes* (1974), de Ariel Zúñiga; *Los cachorros* (1971) y *Los albañiles* (1976), de Jorge Fons; *Entre violetas* (1973) y *México ra,ra,ra* (1975), de Gustavo Alatriste; *Fe, Esperanza y Caridad* (1972) (cada palabra del título es una parte dirigida por los siguientes cineastas) Alberto Bojórquez, Luis Alcoriza y Jorge Fons, *El apando* (1975) y *Las poquiachis* (1976), de Felipe Cazals.

Lo mejor de Teresa (1976) de Alberto Bojórquez, *Bellas de noche* (1974) de Miguel M. Delgado, *La india* (1974) de Rogelio A. González, *El llanto de la tortuga* (1974) de Francisco del Villar, *Satánico pandemonium* (1974) de Gilberto Martínez Solares, *Ya somos hombres* (1970), de Gilberto Gazcón, *Tívoli* (1974), de Alberto Isaac, *Chin chin, el teporocho* (1975), de Gabriel Retes, *Espejismo de la ciudad* (1975), de Julio Bracho, y *Balún Canán* (1976), de Benito Alazraki.

Entre las cintas de cine independiente y/o universitario están: *El cambio* (1971) de Alfredo Joscowicz (fue la primera incursión del cine universitario en la producción de tipo industrial); *Cananea* (1976) y *De todos modos Juan te llamas* (1977), de Marcela Fernández Violante (la única directora durante el sexenio), *Baja California último paraíso* (1974) de Carlos Velo, *Valle de México* (1975) de Rubén Gámez, *El arte de engañar* (1970), de Carlos Enrique Taboada; *La montaña sagrada* (1972), de Alejandro Jodorowski; *Mary bloody Mary* (1974) de Juan López Moctezuma, *Reflexiones* (1972), de Eduardo Maldonado; *Robarte el arte* (1972) de Juan José Gurrola, *Judea* (1973), de Nicolás Echavarría; *Etnocidio: notas sobre el Mezquitil* (1974), de Paul Leduc; *El día del asalto*

(1971), de Paco Ignacio Taibo II, y *Sabrás de mí* (1971), de Enrique Escalona, entre muchas más.

6.2. EL FANGO PETROLERO

El régimen de José López Portillo inició con la crisis financiera de 1976 (herencia del sexenio anterior), la devaluación del peso, la disminución en la producción agrícola, la ausencia de un excedente exportable y el estancamiento de la producción como resultado de las diferencias entre el Estado y la iniciativa privada.

Los objetivos de este gobierno tales como autosuficiencia de alimentos básicos y su distribución, la seguridad social, el avance de la educación desde la primaria al bachillerato y la rápida adaptación del país al mercado mundial se promovieron mediante el Plan Global de Desarrollo de la Secretaría de Programación y Presupuesto.

Las soluciones a los problemas internos fueron captadas en el aspecto económico por la Alianza para la Producción, el Sistema Alimentario Mexicano y un programa cimentado en la explotación petrolera; en materia política, se intentó una apertura democrática que funcionaría como contención a los problemas sociales, dando lugar al registro de nuevos partidos políticos; en la administración, se efectuó una redistribución del poder entre las instituciones para evitar el burocratismo.

Así, el sexenio fue dividido en dos primeros años de recuperación, dos siguientes de consolidación y los últimos de crecimiento.

Una nueva crisis se hizo presente en 1980 y no fue posible cumplir los proyectos de los cuatro últimos años del sexenio. Los cambios económicos, como la liberación de importaciones, la desaceleración de la producción industrial, el alza de precios y, lo más importante, la caída de precios del petróleo en el mercado mundial, cambiaron el rumbo de los proyectos gubernamentales.

La dirigencia obrera no dejó de exigir mejoras en el salario real, sobre todo en 1980 y 1981, cuando estallaron huelgas importantes como la de Mexicana de Aviación, los dos movimientos de Teléfonos de México (que terminaron en requisa), y el conflicto con General Motors, entre los más conocidos.

En 1981 el sueño creado apartir del *boom* petrolero mostró su efímera existencia.

La falta de coordinación de México con la política de ventas y producción de la Organización de Países Petroleros (OPEP) fue reflejada en la baja de precios del petróleo en junio del mismo año. Lo anterior creó un clima de desconfianza y de fuga de capitales. En 1982, se devaluó el peso un 45 por ciento, luego 73 y para finales de año un 40 por ciento más.

El primero de septiembre, para mejorar la situación social, el presidente anunció la nacionalización de la banca privada para establecer un control de cambios, pero sin tener un plan financiero, lo que propició el mercado negro de dólares y la baja de turismo en todo el país, entre otras cosas.

Al mismo tiempo se negoció la deuda externa y nuevos préstamos del Fondo Monetario Internacional (FMI).

La situación respecto al exterior estaba inmersa en una crisis económica mundial, desde el echeverrismo existía desconfianza del gobierno de Estados Unidos hacia México.

En materia de política exterior, el nuevo gobierno señaló como proyecto un alto grado de solidaridad con los pueblos latinoamericanos y con sus procesos de democratización. México encabezó y organizó la Reunión Cumbre en Cancún, en la que participaron veintidos jefes de Estado, con el propósito de superar los problemas económicos y promover la solución de grandes conflictos políticos como el de El Salvador (México y Francia presentaron de manera conjunta un plan de paz, que vetó Estados Unidos).

También en el sexenio se firmaron y ratificaron siete tratados sobre derechos humanos tanto en la ONU como en la OEA, contradiciendo al régimen reaganiano, como en 1977 cuando México pugnó abiertamente por la soberanía panameña sobre el Canal.

Se incrementaron las relaciones culturales y comerciales con Cuba en momentos en que el gobierno estadounidense pretendió un nuevo aislamiento y bloqueo económico continental sobre la isla; sin embargo, José López Portillo en 1988 firmó frente a Fidel Castro un documento de amistad entre las dos naciones.

* * *

«De porcelana su piel, ella misma habría pasado por una muñeca maravillosa, sin defecto, el lunar junto a la boca.(...) Margarita se multiplicaba en cosas. Le gustaban tanto. Su escritorio de Radio Televisión y Cinematografía en las calles de Guanajuato, era el escaparate de un bazar (...) La luz reflejaba en el vidrio los juguetes, los colores cruzados, multiplicados sus tonos y matices, todo avivaba el universo liliputiense de la hermana del presidente (...)

Decía Margarita López Portillo de su hermano:

—No tengo más pasión como directora de Radio, Televisión y Cinematografía que cuidar su imagen como presidente.

Decía López Portillo de la directora de Radio, Televisión y Cinematografía:

—Margarita es mi piel. Si la tocan, me hieren.»²⁰

Cuando en 1977 Margarita López Portillo se hizo cargo de RTC, organismo dependiente de la Secretaría de Gobernación, se repitió como en el sexenio anterior el juego político del nepotismo, pero esta vez las demandas de la hermana del presidente no trajeron beneficios al cine nacional; al contrario, la política del subsidio que con Rodolfo Echeverría dio frutos, se transformó no sólo en la desintegración de las instituciones cinematográficas, sino también en el retiro de financiamiento.

En medio de la ignorancia tanto de la directora como de su equipo, se pretendió promover un cine

20 Sherer García, Julio. *Los Presidentes*, pág. 181.

familiar y «salvar» la industria invitando a dirigir a famosos realizadores como Federico Fellini, Carlos Saura y Serguei Bondarchuk, lo cual hablaba de la desconfianza de doña Margarita en la capacidad de los directores mexicanos.

En 1977 se liquidó la empresa CONACITE I y en 1978 se anunció la liquidación del Banco Nacional Cinematográfico y la clausura del Centro de Capacitación Cinematográfica, subsidiado por el anterior.

A partir de la desaparición del Banco y múltiples llamados de la directora a la iniciativa privada surgió una gran «apertura» en las áreas de producción, distribución y exhibición.

En conferencia de prensa, Margarita López Portillo declaró:

«el cine apoyado por el Estado debe orientarse a la población en todos aquellos aspectos que ya están señalados en la Ley, principalmente en el artículo 3o. Constitucional (...) en la reestructuración de esta industria las películas deben enfocarse a una continuidad que corresponde a la culturización para orientar y divertir y por ello es necesario que la producción del Estado se sujete a programaciones que planteen la recuperación autofinanciable (...) es absurdo pretender que la vulgaridad temática, la mala realización o la procacidad y la obscenidad sean indispensables para obtener buenos resultados en taquilla».²¹

21 Viñas, Moisés. *Historia del cine mexicano*, pág. 182.

Estas medidas sólo tendieron a reducir el subsidio que el Estado suministraba al cine y dejarlo en manos privadas. Uno de los ejemplos más elocuentes fue el conflicto que surgió a raíz del cierre del CCC. Los alumnos buscaron el diálogo con las autoridades y publicaron desplegados en diferentes diarios en apoyo a funcionarios difamados del anterior equipo de RTC como Bosco Arochi, director de los Estudios Churubusco; Fernando Macotela, director de Cinematografía, y Jorge Hernández Campos, director de Conacine, quienes se pronunciaron por la no desaparición de la escuela, lo que les costó la destitución de sus cargos y el encarcelamiento bajo pretexto de fraude por 4500 millones de pesos, todo lo cual oscurecía el real objetivo de desmantelar el aparato cinematográfico echeverrista.

Finalmente al CCC no pudieron cerrarlo y a los inculpados no les pudieron comprobar nada.

Para cerrar con broche de oro, el jueves 25 de marzo de 1982 ocurrió uno de los siniestros más terribles para la historia cinematográfica nacional: el incendio de la Cineteca Nacional, tragedia en la que se quemaron películas únicas sobre el inicio del cine mexicano, el decenio fílmico de 1930 se vio esfumado, el archivo con material inédito de Portes Gil desapareció al igual que algunas películas extranjeras sin copia alguna en otro país. También dibujos de Serguei M. Einsestein y cámaras originales del pintor Diego Rivera. En cuanto a pérdidas humanas, nunca se supo oficialmente cuantas personas fallecieron.

La causa principal que ocasionó la desgracia fue la falta de prevención de las condiciones del material

archivado, por la inexistencia de un proyecto acorde con las necesidades reales, que hubiera implicado asignar un presupuesto específico para mantener el material en condiciones propicias.

En 1977 se registró un aumento en el número de las producciones privadas y estatales, las temáticas volvieron al cine de ficheras y se inició la secuela de cintas sobre traficantes fronterizos, desnudos y alburas, que no cesaron en las producciones comerciales.

Al siguiente año, el monopolio TELEVISIA fundó otra poderosa compañía productora de cine llamada Televisine, la cual produciría en cine a los personajes surgidos en la televisión y estrellas del momento, como María Elena Velasco «La India María»; Roberto Gómez Bolaños «Chespirito»; Yolanda del Río; Olga Breeskin y Lucía Méndez.

Un año antes de terminar el sexenio se anunció un proyecto de reforma legal en la cinematografía, cuando ni la de 1949 se cumplía. Este proyecto obviamente quedó truncado debido al fin de sexenio.

Las cintas comerciales durante este período fueron: *Las golfas del talón* (1978), de Ángel Rodríguez Vázquez; *El chanfle* (1978), de Víctor Vío; *Rigo, una confesión total* (1978), de Fernando Gou; *El Noa Noa* (1979), *Del otro lado del puente* (1978), y *Es mi vida* (1980) de Gonzalo Martínez (sobre la vida del cantante Juan Gabriel); *El ángel del barrio* (1980) de José Estrada, *Lagunilla mi barrio* (1980) de Raúl Araiza, *Que viva Tepito* (1980) de Mario Hernández, *Ratero* (1978) de Ismael Rodríguez, *Cuando tejen las arañas* (1977) de Roberto Gavaldón, *Albur de amor* (1979) de Alfredo Gurrola, *Picardía mexicana* (1977) de

Abel Salazar, *Blanca Nieves y sus siete amantes* (1980) de Ismael Rodríguez, *El barrendero* (1981) de Miguel M. Delgado, *Mojado power* (1979) de Alfonso Arau y *El triángulo diabólico de las Bermudas* (1977), de René Cardona Junior, entre otras.

La temática en el cine independiente fue muy variada; la politización tanto de documentales como de ficción, estaba presente: *El Che Guevara en Bolivia* (1977) de Enrique González, *Historias prohibidas de Pulgarcito* (1979) de Paul Leduc, *La dignidad y la intolerancia serán derrotadas* (1980) de Alberto Cortés y Alejandra Islas, *Flor y canto* (1978), *Marta Sabina, mujer espíritu* (1978), *El niño Fidencio* (1981) y *Poetas y campesinos* (1980) de Nicolás Echavarría, *Jornaleros* (1977) de Eduardo Maldonado, *Café Tacuba* (1981) de Jorge Prior, *Cualquier cosa* (1979) de Douglas Sánchez, *Las apariencias engañan* (1977), *Marta de mi corazón* (1979) y *Confidencias* (1982), de Jaime Humberto Hermosillo; *Naturaleza muerta* (1979), de Adriana Contreras; y *Adiós, adiós ídolo mío* (1981), de José Buil, entre otras.

6.3. EN MANOS DE TECNÓCRATAS

Miguel de la Madrid asumió el poder en 1982 cuando el país estaba económica y políticamente desgastado. La estrategia con la que comenzó su gobierno se llamó Programa Inmediato de Recuperación Económica (PIRE) con el que intentó controlar la inflación, el déficit de la balanza de pagos, el gasto público, la

deuda externa e interna y, a su vez, proteger el empleo y la planta productiva.

Una de las medidas ideológicas que utilizó para respaldar sus acciones políticas fue la de enaltecer la devoción por los símbolos patrios y la imagen histórica de José María Morelos y Pavón, cuya imagen apareció en la propaganda televisiva presidencial. También se puso a la venta la moneda conmemorativa con la impresión de Morelos y se nombró al primer satélite de telecomunicaciones en México con el mismo nombre.

Entre otras medidas, el presidente ordenó transmitir al final de cada día de programación en las diferentes radiodifusoras del país, el himno nacional y el poema «México creo en ti» en la televisión.

A pesar de la exaltación de símbolos nacionales y populares, el nuevo proyecto político lejos de poner como centro motor el empleo, el salario, el gasto público y el de servicios, encaminó la economía a la «modernización» de la industria privilegiando a los empresarios, desconfiados por los escándalos de corrupción y encarcelamiento a funcionarios públicos del sexenio anterior, no querían invertir en el país. Pero con el aparato ideológico con el que se guió y la política de «renovación moral» poco tardó en convencer a los inversionistas extranjeros.

Con Miguel de la Madrid se inició la generación de tecnócratas y efficientistas egresados de universidades extranjeras, que estaban en favor de la apertura del mercado nacional a los capitales externos y la reprivatización de instituciones, como la banca; ésta

se desnacionalizó cediendo el 34 por ciento de las acciones.

En cuanto a la deuda externa, el Fondo Monetario Internacional guiaba a su antojo las negociaciones de México e igualmente Argentina y Brasil, quienes eran los países más endeudados de Latinoamérica.

En este sexenio se proclamó una «revolución educativa», la que se inició con la «descentralización», transfiriendo recursos y responsabilidades a los gobiernos estatales. Esta medida estratégica debilitaría el poder centralizado de los sindicatos de maestros, por ello los líderes del Sindicato Nacional de los Trabajadores de la Educación (SNTE) se opusieron al plan.

El gobierno, limitado por restricciones presupuestarias, pidió a las universidades públicas que generaran más ingresos propios, por medio del incremento en las colegiaturas, lo que trajo consigo un movimiento político estudiantil en varios estados de la República, encabezado por la UNAM. Las marchas nutridas y la huelga extensa de 1987 fueron de gran trascendencia, pues desde el movimiento del 68 no habían resurgido organizaciones estudiantiles en lucha por el cumplimiento de sus demandas.

En lo que se refiere al campo, la prioridad de este gobierno fue acabar con el desorden jurídico en la propiedad de tierras y proporcionar títulos de propiedad en tierras comunales y ejidales.

En lo social, destacó el papel de la mujer en el trabajo político. 1982 fue el primer año que hubo una

mujer candidata a la presidencia, Rosario Ibarra de Piedra.

En cuestión de telecomunicación y arte, TELEVISIÓN creó el canal 8 con programación cultural y trabajó en conjunto con la UNAM; también adquirió el museo Rufino Tamayo y convirtió lo que fue la sede periódica del Mundial 86 en el Centro Cultural de Arte Contemporáneo.

Respecto a la política internacional con la iniciativa de México, los ministros de relaciones exteriores del país se reunieron con los de Venezuela, Colombia y Panamá en la isla panameña de Contadora en enero de 1983 para buscar soluciones a la crisis de la zona. Pronto, Contadora pasó a ser sinónimo de la búsqueda de paz en Latinoamérica.

La negociación con los cientos de refugiados guatemaltecos al sur del país fue ambivalente; si bien su objetivo era lograr la repatriación de éstos, no se puede decir que el gobierno les brindó real protección, pues no los deportó por temor al escándalo internacional, pero los asiló en campos fronterizos para desanimar su residencia en México.

* * *

En materia cinematográfica, en 1982 debutaron seis nuevas compañías, el STPC trabajó con solo dieciséis películas y el STIC con cuarenta y seis, lo que causó un desequilibrio entre los sindicatos. En total, filmaron cuarenta y tres directores mexicanos y catorce extranjeros en nuestras instalaciones.

En 1983 se creó por decreto presidencial el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), rector del sector cinematográfico, encabezado inicialmente por el cineasta Alberto Isaac y dirigido posteriormente por Enrique Soto Izquierdo. Del Instituto dependería la producción de CONACITE y CONACINE, la distribución de PELNAL, PELMEX y CIMEX, además de la exhibición mediante la Compañía Operadora de Teatros (COTSA).

IMCINE fue pensado años atrás con un sentido cultural, pero se convirtió en una simple dependencia de RTC.

Por ley, cuando menos el 50 por ciento de las películas exhibidas debían ser mexicanas, pero en la práctica el promedio se acercaba a más del 10 por ciento y la mayoría de ellas eran de una calidad ínfima y sin ningún atractivo para los públicos de clase media y alta. Por ello, IMCINE alentó a los pequeños productores independientes dándoles acceso a la exhibición en salas grandes. También se inició un nuevo sistema de exhibición, que incluía salas independientes.

Sin embargo, la actividad principal de la industria siguió siendo el proporcionar técnicos y estudios a los productores estadounidenses y europeos, que tan sólo en 1983 filmaron alrededor de 20 películas en locaciones mexicanas. Como dirigente de los Estudios Churubusco Azteca S.A. estaba Martín Reyes Vaysade y como presidente de la mesa directiva de CONACINE, Carlos Amador.

IMCINE inició sus actividades participando en la producción de las películas: *El corazón de la noche*

(1985), de Jaime Humberto Hermosillo; *Vidas errantes* (1984), de Juan de la Riva; *Cinco historias violentas* (1984), formada por cinco cuentos dirigidos por los debutantes del CCC y CUEC: Víctor Saca, Daniel González Dueñas, Gerardo Pardo, Carlos García Agraz y Diego López; también se filmó *Astucia* (1984), de Mario Hernández.

Estas películas fueron ejemplo del apoyo estatal a nuevos directores; sin embargo, la industria fílmica como otros aspectos de la economía nacional, reflejó el control económico que el Fondo Monetario Internacional detentaba, promoviendo la inversión mínima del Estado y la renuncia de su control sobre la cinematografía. Por ejemplo, gran parte de los Estudios Churubusco fueron ocupados en la realización de *Dunas* (1983) de David Lynch y producida por Dino de Laurentis, los diecinueve meses de rodaje hicieron que por primera vez en muchos años los Estudios Churubusco operaran con números negros, debido a las divisas que entraron, pero también contribuyó al abandono del cine nacional.

También se produjo *Toña Machetes* (1983), de Raúl Araiza, basada en la novela homónima de Margarita López Portillo, donde se narra la vida de una mujer en el medio rural de los años veinte. A pesar del fuerte apoyo que recibió en cuanto a la producción, publicidad y exhibición, la película fue un fracaso pues era una mala reproducción del típico personaje de marimacha que hacía María Félix, pero caracterizado bajo la sobreactuación de Sonia Infante. Así que aunque se tratara de una película mexicana su realización sólo desmereció.

El cine mexicano fue desplazado por el extranjero sobre todo en cantidad; la producción total en 1984 fue de 82 películas: 9 con participación estatal, 8 cintas extranjeras filmadas en México, 7 películas independientes y 54 de producción privada; al año siguiente estas cifras se incrementaron agudizando el problema, se produjeron un total de ciento dos películas: en cinco participó el Estado, fueron trece cintas extranjeras filmadas en México, una realizada de forma independiente y ochenta y tres películas producidas por la iniciativa privada.

Para dar una idea del panorama «recreativo» del cine nacional, las películas más destacadas en taquilla fueron: *Lo negro del negro* (1985), de Benjamín Escamilla y Ángel Rodríguez; *El día de los albañiles II* (1985), de Gilberto Martínez Solares, y *Lola la trailera* (1985), de Raúl Fernández.

En 1986, el Instituto convocó a un tercer Concurso de Cine Experimental que despertó gran interés a pesar de los pocos estímulos ofrecidos. Se presentaron 10 películas, pero poco antes de ser exhibidas Alberto Isaac renunció a su cargo por problemas de autoridad con la empresa exhibidora COTSA, su sustituto suspendió la convocatoria de los siguientes concursos y quitó la propuesta de abrir otros canales de exhibición para el cine mexicano, negociada antes por Alberto Isaac.

El concurso lo ganaron *Amor a la vuelta de la esquina* (1985), de Alberto Cortés; *Crónica de familia* (1986), de Diego López, y *La banda de los Panchitos* (1986), de Jorge Velasco.

Dentro del programa de Renovación Cinematográfica, el Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica propuso la creación de un fideicomiso para apoyar la producción y la Cámara Nacional para aumentar la publicidad, creó con IMEVISION el programa Telecartelera (por cierto con poco éxito).

En 1987, Enrique Soto Izquierdo declaró que promovería el Plan de Renovación Cinematográfica en los siguientes puntos: política de precios, fondo a la Calidad Cinematográfica, tiempo en pantalla, campaña de apoyo al cine mexicano, capacitación de personal, importación de equipo, importación temporal de películas, intercambio con otros países, producción de cortometrajes, cursos cinematográficos y promoción en el extranjero, lo cual por supuesto no fue efectivo.

Entre otras cosas, se puso de moda el abono Cinecarné en las cien taquillas del Distrito Federal administradas por COTSA; se celebró la Cuarta Convención de la Industria Cinematográfica; Televisine, S.A de C.V. convocó su primer Concurso Nacional para Escritores de Cine, en el que ganaron, el primer lugar, el guión *Bandidos Avasalladores*, de José Rovirosa Macías; el segundo lugar, *El suicida*, de Héctor Anaya Sarniento; y el tercer lugar, *Por ser mujer*, de Javier Téllez García y Juana Cecilia Barrientos.

El Centro de Producción de Cortometraje (CPC) se incorporó a IMCINE cambiando la razón social a Dirección de Producción de Cortometraje y Experimentación.

En el mes de julio, BANOBRAS se volvió fiduciario en el fideicomiso para la Cineteca Nacional y sustituyó al Banco Nacional Cinematográfico.

Las cooperativas cinematográficas crearon una federación para obtener mayor fuerza, y la llamada Río Mixcoac hizo *La ciudad para vivir* (1987), de Gabriel Retes.

En noviembre de este año se reanudó, después de diecinueve años, la Reseña Cinematográfica en Acapulco, promovida y organizada por el Estado y TELEVISIA, la cual fue dirigida para promover al turismo más que al cine. La Sociedad General de Escritores de México (SOGEM) creó, con apoyo estatal, el Banco de Guiones, que garantizó la existencia de argumentos aprobados a la disposición de los productores. De ahí sacaron los guiones Raúl Busteros para la cinta *Redondo* (1984), y Felipe Cazals para *Los motivos de Luz* (1985).

En términos generales, al finalizar el sexenio, la producción privada explotó cuanto pudo del cine de ficheras, albures, traficantes fronterizos y «propuso» como nueva temática el cine de policías o justicieros particulares que castigan con su propia mano a los criminales imponiendo su autoridad de héroes de quinta.

El cine independiente se redujo a su mínima expresión como consecuencia del alto costo en la producción.

El aumento desmedido del público en el consumo del video casero respecto al cine hizo crisis, reflejan-

dose en los precios de taquilla y en el escaso público asistente a las salas.

La producción de las películas comerciales más conocidas fue: *Mexicano tú puedes* (1983), de José Estrada; *El sexo de los ricos* (1983), de Tulio Demicheli; *El rey de la vecindad* (1985), de Raúl Araiza; *Braceros y mojados* (1984), de Alfredo B. Crevenna; *Siete en la mira* (1984), de Pedro Galindo III; *El maleficio II* (1984), de Raúl Araiza; *Crimen de ocasión* y *Los mal vivientes* (ambas de 1982), dirigidas por Ícaro Cisneros; *Motel* (1983), de Luis Mandoki, etcétera.

CUARTA PARTE

***Por qué vuelve a quererte
quien te añora.
Por qué vuelve a quererte
quien te odio.
Si cada noche tuya
es una aurora,
si cada nueva lágrima
es un sol.
Por qué te hizo
el destino pecadora,
si no sabes vender
el corazón.***

Agustín Lara.

7. CUATRO TESTIMONIOS

7.1. ENTREVISTA A BUSI CORTÉS

(14 de febrero de 1991, en la librería del Sótano.)

¿Cómo decidiste estudiar cine?

En esa época estaba con una crisis personal, porque la carrera de Comunicación no me satisfizo del todo, a pesar de que tuve excelentes maestros como Julio Scherer, Javier Peñalosa y Ramón Zorrilla, que componían la plana de *Excélsior* de ese tiempo.

¿Qué sentías en ese momento por el cine?

Lo veía como un pasatiempo y no como una profesión. Alguna vez pensé en estudiar cine en lugar de Comunicación, pero rechazaba el medio cinematográfico. Me interesaba escribir historias. De hecho presenté el examen como guionista.

Platícanos. Cuando ingresaste al CCC, ¿cuáles eran los requisitos que pedían?

Tener 22 años de edad, haber estudiado otra carrera o tener una vinculación cercana con el cine. Yo tenía 25 años y la carrera de Comunicación que hice en la Universidad Iberoamericana.

¿Cómo era el examen de admisión?

En 1976 consistió en dos etapas, la primera era de preguntas de cultura general, pintura, teatro, literatu-

ra, historia de México, política, etcétera; la segunda era hacer un análisis de una película, y por último teníamos una entrevista con el cuerpo académico de la escuela.

Ahora, ¿son los mismos requisitos?

No, está un poco más complicado entrar, porque aparte del análisis de la película tienes que presentar un trabajo creativo por escrito y con fotografías.

¿Quiénes fueron tus profesores?

Los más importantes fueron Eduardo Maldonado, Ludwik Margulles, Juan Tovar y Alfredo Joscowicz, quien era director entonces y fue con quien hice mi primer trabajo profesional como asistente.

¿Cómo era el plan de estudios cuando ingresaste?

En cada año hicimos un audiovisual, en el segundo fue una pequeña ficción y en el tercero un plano-secuencia. En el último año hice el trabajo de tesis.

¿En qué consiste el financiamiento de los ejercicios?

Te gradúan el material y el uso del equipo desde el primer ejercicio hasta el último. Tienes derecho a sacar equipo de la escuela, cierto límite de luces y equipo adicional. Lo único que poníamos de nuestra bolsa era la comida (lo más barato).

A los actores no les pagábamos nada y como alumnos de Ludwik Margulles, en segundo año logra-

mos trabajar con actores profesionales desde entonces.

¿Recuerdas cuántos hicieron el examen de admisión y cuántas mujeres quedaron?

No me acuerdo cuántos; lo que sí recuerdo es que pasamos el examen quince alumnos de los cuales doce eran hombres y tres éramos mujeres.

¿Qué expectativas tenía el estudiante de cine para integrarse a la industria?

Cuando nosotros entramos ninguna, ni nos interesaba. «La panacea era el cine independiente», el modelo a seguir era el cine de Paul Leduc, para nosotros hacer cine industrial era lo peor: era el cine de ficheras. Paradójicamente se nos criticaba porque decían que nosotros íbamos a engrosar las filas del cine estatal. Ya se habían hecho las películas de *Canoa*, *El castillo de la pureza*, *El apando* y otras.

¿Qué significaba el cine independiente?

Era el que se realizaba sin dinero, en 16 mm y se exhibía en circuitos alternativos como cine-clubes, sindicatos y universidades.

¿Qué significaba hacer cine industrial y cine independiente?

Para hacer cine industrial en México se necesitaba estar sindicalizado y en ese entonces los sindicatos tenían un rechazo muy fuerte hacia las escuelas de cine, por temor a ser desplazados.

En nuestro tiempo, el cine estatal empezó a estar en crisis, se acabó el echeverrismo que propició la entrada de directores como Felipe Cazals, Arturo Ripstein, Gonzalo Martínez, Alfredo Joskowicz. Los realizadores que fueron nuestros maestros estaban haciendo películas sobre Rigo Tovar, Lucía Méndez y Juan Gabriel. El cine independiente como el de Ariel Zúñiga, Paul Leduc y Eduardo Maldonado era un cine que buscaba dejarle algo al público, aunque fuera «poco». *Jornaleros* de Maldonado fue la película que más se exhibió en esos años y no era un cine de élite, esa era nuestra máxima aspiración.

¿Cuál era el género que más les gustaba hacer como estudiantes?

De ficción. Aunque en los últimos años el documental es el corazón del plan de estudios. Con el sistema de enseñanza de Eduardo Maldonado, hacer documental te lleva a rascar lo mejor de ti.

¿Cuáles son tus directores favoritos?

Tarkovski, Truffaut y Kurosawa, el último es a quien más admiro. Me gusta en general el cine italiano y el español, del cine mexicano me encantan los melodramas de los años cuarenta de Julio Bracho, Roberto Gavaldón, Alejandro Galindo y otros.

¿Y del cine mexicano contemporáneo?

Me encanta el cine de Marfa Novaro. Me gusta su propuesta visual. También el que hace Juan de la Riva.

¿Qué opinas de las pioneras del cine mexicano?

Me gusta el cine de Matilde Landeta. *Trotacalles* es una cinta donde la historia está muy bien tejida, quizá su hechura no es tan buena como *Salón México* o *Aventurera*, pero si comparas el cine de Matilde con cualquier película que está en cartelera, es un cine digno.

¿Qué te pareció el cine club Cine-Mujer?

En su momento fue muy importante, porque no había otro antes. Lástima que pasó como con el grupo que trabajábamos en la serie «La vida de las mujeres», cuando todo mundo se empezó a casar o a viajar al extranjero se desintegró.

¿Por qué antes las mujeres se autonombraban feministas y ahora rechazan que se les identifique así?

Fue una lucha antimachista que se llevó «entre las patas» a hombres no machos. Más que ser un feminismo complementario con el universo masculino, se planteó como una contraparte de éste y muchos hombres salieron muy heridos. El lado masculino y femenino son como el Yin y el Yan, dos distintas energías.

¿Por qué te gusta hacer adaptaciones?

Me gusta más la literatura que el cine y del cine lo que más me gusta es la historia, la trama. Se me facilita hacer adaptaciones: mi primer ejercicio fue una adaptación libre de *Los afanes*, de Adolfo Vinid Cázares; después, *Las Buenromero* es un pequeño homenaje a Julio Cortázar; *Un frágil retorno* parte de una obra de la escritora norteamericana Keith Chopin, *Hotel Villa Goerne* es un homenaje a García Márquez,

El lugar del corazón es de un cuento de Juan Tovar y *El secreto de Romelia* es la adaptación de *El Viudo Román* de Rosario Castellanos. Mi cine esta fundado en la literatura.

¿El guión contempla los movimientos de cámara y encuadres?

No, en mi caso particular los guiones se han hecho en la puesta en escena. La guía de rodaje son los diálogos y el contenido de las secuencias.

¿Cómo es la puesta en escena?

Primero trabajo con los actores desde la elaboración de los parlamentos, incluso retomo las sugerencias de los actores, porque considero que enriquecen en gran medida a .os personajes.

Luego hacemos una lectura con todo el elenco de principio a fin donde invito al camarógrafo, al productor y al sonidista, para que conozcan la historia. Antes de poner la cámara, ensayamos la escena y ellos mismos proponen sus movimientos. Después que ensayamos la mecánica, hacemos el rodaje. Esto ha causado que se critique mi cine como muy teatral.

¿Te interesa ubicar temporalmente tus películas?

No. Algo constante en todos mis trabajos es la lucha por lograr atemporalidad.

¿Por qué tienes la constante de trabajar con mujeres?

Creo que el lado femenino ha sido poco considerado en el cine mexicano, no como posición o contraposición del mundo varonil, sino como complemento y en este sentido, me interesa exponerlo.

Lo mismo le ha pasado a María Novaro y también a Elsie Méndez con la película *El rutas* donde la mujer no es el personaje central, sin embargo, expresa el lado femenino de la historia.

¿Cómo surge la idea de Las Buenromero?

Yo estaba en un taller de literatura infantil con Gonzalo Celorio en su casa, a partir de ésta pensé en las condiciones de producción.

¿Qué crítica le haces al ejercicio de Las Buenromero?

Nunca tuvo pretensiones de ser película pero lo que más aprendí es a contar algo sin historia. Aunque de los ejercicios de segundo año no se hacían copias compuestas por los problemas narrativos que en general presentaban, de la mía se hizo.

¿Dónde está hecha Un frágil retorno?

Tenía como condición hacerla dentro de las instalaciones de la escuela con video. En ese entonces quedábamos ocho alumnos en el curso de Jaime Humberto Hermosillo y teníamos que hacer un plano-secuencia a partir de la misma historia.

¿Por qué hiciste del cuento de Juan Tovar «El lugar del corazón», una película?

Una amiga de la Iberoamericana hizo la adaptación del cuento y me invitó a dirigirla, porque era de mi estilo.

¿Qué dificultad hay en trabajar con niños actores?

Es difícil hacer que los niños no vean la cámara, por ejemplo: con Romi chica fue un gran problema, pero llegó el momento que se identificó tanto con su personaje que dejó de buscar la aceptación. En *El lugar del corazón* no tuve problemas con las adolescentes. Los niños te dan mucho más de lo que uno les propone. Son actores naturales.

¿Desde cuándo comenzó el proyecto de El Secreto de Romelia?

En 1984 con mis compañeras María y Olga hacía una serie en TV llamada «De la vida de las mujeres». Cuando se murió Reyes Heróles, el proyecto se vino abajo y decidimos armar otro para IMEVISION: una miniserie sobre Balún-Canán de Rosario Castellanos, pero no se hizo, cuando surgió La Fundación Nacional de Cineastas y la Fundación Latinoamericana de Cineastas, entregué el proyecto titulado «Mariposas Negras». No hubo respuesta. Después, Alejandro Pelayo me dijo que el Gobierno de Tlaxcala quería apoyar a algún director de cine y le propuse el guión de *Balún-Canán* y *El Viudo Román*. Prefirió el segundo.

En la novela de Rosario Castellanos, el personaje principal es el Viudo Román y en tu película es Romelia. ¿Cómo fue este cambio estructural en la adaptación?

El secreto de Romelia es una película que no es mía, es de la escuela, porque mi propuesta era hacer

una adaptación fiel a *El viudo Román*, y cuando el profesor Marco Julio Linares me dijo que eso era costumbrismo, que «jugara más con los personajes del presente», entonces fui armando el guión por sugerencias.

¿Tú hiciste el casting de la película?

Sí. Es un vicio en mí hacer los guiones pensando en los actores.

¿Cómo escogiste a Arcelia Ramírez?

Mi asistente de dirección fue Lorena Maza con quien hice el *casting* y cuando la vimos, la imagen de Arcelia cambió el concepto de Romelia joven porque antes de pensar en ella, ese personaje era más infantil; al verla le cambiamos el vestuario y el peinado. Gracias a ese *casting* hice otra Romelia joven a la que inicialmente concebí. Por Arcelia cambié a la actriz que la hacía de Romelia grande.

¿Es cierto que Dolores Beristáin trabajó contigo a partir de que la viste cantando?

Sí. Ella cantaba en el «Cuervo» boleros, lo hacía con tanta emoción como si estuviera enamorada y pensé que debía trabajar con ella para que me diera su experiencia. Ella al principio no aceptó, pero cuando conoció el guión le gustó.

¿Pensaste en Pedro Armendáriz como el Viudo Román?

No, pensé en Emilio Echavarría, pero los del Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica me

exigieron trabajar con un actor de renombre, al igual que con un productor y un fotógrafo con más experiencia que yo por ser debutante.

¿Qué diferencia hay en trabajar con actores profesionales y actores de teatro universitario?

Por ejemplo, en *El secreto de Romelia*, los actores del Centro Universitario de Teatro (CUT) fueron los del «subtexto» y los profesionales como Alejandro Parodi y Pedro Armendáriz fueron los del «supratexto». Mientras los primeros estaban en un proceso de rigurosa concentración, los otros contaban chistes y decían frases escatológicas.

Cuéntanos, ¿cómo fue la adaptación de las locaciones?

Filmamos en la textilera San Manuel, en Tlaxcala. Está absolutamente abandonada. Hay un pueblito y un gran foro donde estaban las máquinas textiles. Fue un reto llevar los muebles se hizo, gracias a la asistente de dirección artística. Incluso en la secuencia más importante, cuando el Viudo Román regresa a Romelia con su familia después de la primera noche de bodas, una máquina de la textilera me partía el set a la mitad, y sin embargo lo convertimos en la sala de la familia Orentes. Funcionó para marcar lo dramático de la escena porque los Orentes parecían enjaulados frente al Viudo Román.

¿Cómo fue el proceso de musicalización?

Mi esposo es quien ha musicalizado todos mis trabajos. Entonces él conoció el guión perfectamente

bien. Iba imaginando la música al mismo tiempo que yo escribía el guión. A medida que fue leyendo el guión fue proponiendo temas para los personajes, cada uno tenía su instrumentación.

¿Qué importancia tiene la estructura musical?

Le da una gran esencia amorosa a la película. En la música está concentrado lo que significó la realización de *El secreto de Romelia*.

*¿Qué errores ves en *El secreto de Romelia*?*

El fundamental es que no se me da la cinematografía. Intenté hacer algo que nunca había hecho, trabajar con base en intercortes y las secuencias que trabajé así no sirvieron.

Algo tan elemental como es acercarse a los actores, yo todavía no sé hacerlo -bueno, eso dicen los críticos-. -¿Qué dices tú?- No me acerco con la lágrima en el ojo durante el *close-up*, me acerco con la actitud corporal de todo el cuadro, como si la escenografía formara parte la emoción que siento.

*¿Qué aporta *El secreto de Romelia* al cine mexicano?*

Más que aporte algo, significa un movimiento femenino que se está dando en el cine; es muy importante nuestra participación como mujeres porque le da al cine una calidez que se estaba perdiendo.

Por un lado los directores como Felipe Cazals, Arturo Ripstein y Jorge Fons pueden llegar hacer filmes sórdidos, violentos y descarnados. Y por otro

la generación de Luis Estrada y Cuarón traen una admiración desmedida por el cine norteamericano. Por lo tanto, las mujeres podemos hacer un buen equilibrio entre estos dos polos.

¿Qué pasó cuando viste la película por primera vez?

La vi armada con el primer corte hecho conforme al guión por nuestro editor. Se equivocó por razones extrañísimas en las partes cruciales de la película, a pesar de que se basó en el guión y los números de la continuista. Quedó hecha un desastre. Pero como yo sabía bien lo que quería, identifiqué, donde se había equivocado el editor y lo que debía arreglar. Así el resultado en pantalla rebazó mis expectativas.

¿Gobernación le hizo algunos cortes?

No, yo se los hice pero no por censura, sino porque el guión se escribió en abril de 1988 y la película se filmó en agosto. Por lo tanto hubieron algunas escenas que cobraron un fuerte acento político y esa no era la intención (estaban las campañas políticas para las elecciones presidenciales). Corté una escena en donde salía en la televisión Carlos Salinas de Gortari, y Lola se paraba muy enojada a apagarla mientras Doña Romelia le decía: «no déjale, déjale a ver éste que dice». Cuando vimos esta escena con el primer corte de la película, fueron carcajadas en el cine, nada más porque Salinas salía en la televisión y esa no era mi intención.

En ese momento yo cuestionaba la relación entre madre-hija y esto en lugar de ayudar a recrear lo

melodramático, que era lo más importante, lo dispersaba. Además esa imagen nos pudo haber costado que la enlataran.

¿En qué piensas cuando te autocensuras?

En quitar aquello que no ayuda a mejorar lo que me interesa destacar. En *El Secreto* tenía claro lo que quería y no era hacer una denuncia política. No soy cardenista, tampoco me interesaba hacerle propaganda a Cárdenas, ni milito en un partido político. Soy antipriísta, eso sí. Pero lo que me interesaba era hacer llegar una emoción femenina y sobre todo mostrar la relación madre e hija y las diferencias que tenían mis personajes. Por eso saqué algo del gobierno de Lázaro Cárdenas para destacar a Doña Dolores como anticardenista y a su hija Lola como lo contrario. Eso me importaba muchísimo.

Muchas cosas las quité porque desviaba la emoción central. Por ejemplo, había un diálogo larguísimo entre Doña Romelia y Cástula que no tenía que ver con Cárdenas, pero lo quité porque en lugar de llevarme a una emoción se relacionaba con algo que no me interesaba explicar. Por otra parte el diálogo sobre el movimiento del 68, me decían «quítalo porque no les va a gustar», pero como sentía que era muy importante ubicar el personaje de Diana Bracho históricamente, así se quedó.

*¿Por qué *El Secreto de Romelia* no tuvo el apoyo publicitario que ahora tienen las películas mexicanas que están exhibiéndose?*

Porque fue la última que se hizo en el sexenio pasado. Tenía la consigna de entregar el 11 de no-

viembre. Es una película que no se promovió nada por IMCINE, lo único que hicieron fue un poco de publicidad, y relativamente porque la hicieron en la cartelera de COTSA. Era muy importante que la película se exhibiera en la Muestra de ese año, sino la hubieran enlatado.

¿Se recuperó la inversión?

Los coproductores: el CCC, el Gobierno de Tlaxcala y la Universidad de Guadalajara creo que van a recuperar la inversión, pero el Fondo no, porque no previeron que su distribuidora, Películas Nacionales es una compañía asociada con productores privados que no les interesa promover el cine de calidad y que tiene otros objetivos comerciales.

*¿Tenías pensado a qué público querías llegar con **El secreto de Romelia**?*

Sí. Al de telenovelas pero con otro tipo de historias. La hice pensando que sería un trabajo en 16 m.m. nunca pensé en la posibilidad de hacerla en 35 mm; mi tirada no fue crear una imagen del cine mexicano. Tal vez fui muy pretenciosa o ambiciosa en creer que mi película la podría ver el público de las telenovelas.

¿Te gustaría que exhibieran en televisión tus películas?

Los canales para llegar a ese público están obstruidos. No hay manera. Sé que mi película en televisión no sería un fracaso comercial. En comparación con las películas que están pasando en «Riguroso

Estreno» de Cine Mexicano en canal 2, *El secreto de Romelia* no haría un mal papel. En video tampoco le iría mal. Las dos únicas ventas que ha tenido han sido en el extranjero: Estados Unidos y España.

¿Qué opinas de la situación actual del cine mexicano?

Después de los doce años de depresión que acabamos de pasar, algo peor no puede haber. Lo que aprendimos de este período es que el cine lo tenemos que hacer nosotros, no el Estado, ni los directores de películas de ficheras.

¿Consideras que es diferente hacer cine ahora?

Lo que es diferente es el esquema de producción. La única manera de sostener un proyecto, es convirtiéndose en su propio productor. Para hacer mi siguiente película ese es el único camino que encuentro viable, ya formé una productora. Voy a ser coproductora de mi película.

¿Qué importancia tiene la tecnología para hacer cine?

Es un problema más de subdesarrollo que de cine. El cine en Francia, Alemania y otros países no necesitan de la gran tecnología y es un cine de gran calidad. México está en la misma situación.

¿Qué papel debe desempeñar el Estado en la política cinematográfica?

Debe plantear una política congruente. Si al cine lo considera un producto dentro de «la canasta bási-

ca», debe propugnar por un cine de calidad dentro de ese marco y no preocuparse por la rentabilidad, por el prestigio del cine mexicano en festivales internacionales, por la recuperación de estos mercados y la entrada de divisas, por el Oscar, etcétera. Se está descuidando al público, que es quien revive el cine.

¿Qué opinas de la crítica de cine nacional?

Hay buenos críticos pero están viciados. El tono de su crítica está hecha con respecto al *Cahier du Cinéma*, publicaciones donde se hace una crítica muy rigurosa que se enfoca hacia el cine puro. Por ejemplo *Rojo amanecer*, me parece una buena película porque aunque no es la gran película como para mandarla al Festival de Venecia, en México emociona al público más cercano y a todo el público: al de Neza, al de Villa Olímpica, al de Pedregal 70... Pero para los críticos eso no es una buena película.

¿Quiénes son buenos críticos?

García Riera, García Tsao, Nelson Carro, Tomás Pérez Turrent y Gustavo García («si deja su mala leche»).

¿Cuáles son las necesidades que tiene el público?

La fundamental es emocionarlo. Ya sea entreteniéndose, divirtiéndose o conmoviéndose con algo. Este sentimiento es algo que la televisión no consigue y el cine sí.

¿Qué proyecto tienes?

El de un trabajo dual porque voy a estar como productora y directora de *Serpientes y Escaleras*. Retomo de *Hotel Villa Goerne* el sentido de que es una especie de homenaje a la literatura femenina contemporánea, es una síntesis o recopilación. Tiene algo de Elena Garro, Silvia Molina, Laura Esquivel, Ángeles Mastretta y Elena Poniatowska. Es retomar algo de todas, y captar las distintas sensaciones femeninas frente a una generación. Mis personajes tienen 20 años en la década de los cincuenta. Por la variedad de escritoras tengo graves problemas de estructuración.

*FILMOGRAFÍA DE BUSI CORTÉS**Las Buenromero*

P: Centro de Capacitación Cinematográfica; D y G: Busi Cortés; F: B y N. Ed: Fernando Pardo; M: José Amozurrutia; Con: Eduardo López Rojas, Alma Levy, Rubén Cristiani, Cecilia Pérez Grovas, Teresa Álvarez Malo y Gonzalo Celorio; Dur: 40 min. 1979.

Un frágil retorno

P: Centro de Capacitación Cinematográfica; D y G: Busi Cortés; F: B y N; Ed: Fernando Pardo; Con: Julieta Egurrola, Ángeles Castro y Luis Rábago; Dur: 20 min. 1981.

Hotel Villa Goerne

P: Centro de Capacitación Cinematográfica; D y G: Busi Cortés; F: (Color) Antonio Díaz de la Serna;

M: José Amozorrutia; Ed: Sonia Fritz; Con: Luis Rábago (Eligio Tovar-Salvador García), Rosa María Bianchi (Mina Márquez), Judith Arciniega (Argénida) y Mari Carmen Cárdenas (Fernanda); Dur: 53 min. 1983-1984.

El lugar del corazón

P: Centro de Capacitación Cinematográfica y Universidad Iberoamericana; D: Busi Cortés; G: Consuelo Garrido (basado en el cuento homónimo de Juan Tovar); F: (Color) Marcelo Iaccarino; M: José Amozorrutia; Con: Mari Carmen Cárdenas, Valentina Leduc, Berenice Manjarrez y Lubeski; Dur: 30 min. 1989.

El secreto de Romelia

P: CCC y Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, Conacite 2, Coordinación de Radio, Cine y Televisión de Tlaxcala y la UAG; G: Busi Cortés (basado en la novela «El Viudo Román» de Rosario Castellanos; F: (Color) Francisco Bojórquez; Ed: Federico Landeros; M: José Amozorrutia; Son: Miguel Sandoval; Gerente de Prod: Gustavo Montiel; Prod. Ejecutiva: Eduardo Maldonado; Con: Dolores Berinstain, Pedro Armendáriz, Arcelia Ramírez, Diana Bracho y Josefina Echánove; Dur: 90 min. 1989.

Serpientes y escaleras^{*}

-
- * Esta cinta se encontraba aún sin estrenar en el momento en que se realizó la entrevista.

7.2. ENTREVISTA A LILIAN LIBERMAN
(19 de Febrero de 1991, en su casa.)

¿Qué hacías antes de ingresar a la escuela de cine?

Estudí Letras francesas en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM; cuando terminé tenía 25 años, una edad en la que apenas me estaba encontrando a mí misma. El CONACYT me ofreció una beca para estudiar en París un posgrado en lingüística y me fui, pero no me gustó porque era una carrera demasiado árida.

Cuando terminé la maestría todavía tenía un año de beca; entonces me puse a buscar una universidad que tuviera algo de Ciencias de la Comunicación. Conocí a Armand Mattelart que empezaba a dar clase en una universidad que parecía prisión. Cuando empecé a estudiar con él, inicié comunicación desde cero y me fue guiando como un verdadero tutor junto con su esposa, Michèlle Mattelart. Ella tiene muchos escritos sobre la mujer en los medios de la comunicación. Estudié la materia de Video Alternativo, que era para hacer videos marginales sobre problemas sociales. Por ejemplo fuimos a un albergue de mujeres golpeadas donde las explotaban lavando ropa de los hospitales y les pagaban un salario que no les daba oportunidad de salirse del albergue, tenían a sus hijos ahí mismo, en una especie de kinder, estaban desesperadas. Este enfoque de televisión era nuevo.

Cuéntanos de tu experiencia como estudiante

En París, en una exhibición que hizo un tipo acerca del cine latinoamericano para tratar de vender

películas, tuve la oportunidad de acercarme y opinarle acerca de los errores. Entonces me propuso hacer cine. Había estado casada con un cuate que hacía cine experimental con una super 8, y por ello un poco involucrada con el medio, pero eso no era hacer cine en serio. La primera película en que participé era sobre las elecciones en 1979 después de la muerte de Francisco Franco en España. Fue muy interesante hacerla porque entrevistamos a un tipo de la ETA que había sido torturado. Fue una experiencia politizadora porque conocí líderes y personalidades de distintos grupos. Volvimos a París y yo me quedé en una empresa a editar. Esta película era un reportaje para la televisión alemana y tuvimos mucha presión para hacerla. Mientras la editaba, decidí dedicarme al cine, conseguí una beca para estudiar, pero como tenía a mi hijo de tres años y necesitaba estar muy libre para resolver nuevos proyectos, lo mandé con su papá a México por poco más de un año, y cuando le dije que me lo regresara, ya no lo dejó y eso implicó mi retorno a México. Después de vivir en París tres años, llegué al Distrito Federal cuando se estaba reestructurando la cinematografía a cargo de Rodolfo Echeverría.

¿Cuándo ingresaste a estudiar cine?

En 1979 entré al CCC, éramos como 10 o 15, había gente que no tenía nada que ver con el cine: un chavo ingeniero, dos chavas que entraron por «dedazo» no hicieron examen porque Margarita López Portillo las ayudó como directora de RTC.

Cuando llegué al CCC, yo venía de París donde había un movimiento de liberación femenino tan am-

plio que no era mal visto ser feminista. Entré mal porque me tacharon de feminista radical y me bloquearon. Al principio no me di cuenta, en México no le gusta a nadie que seas radical, se trata de que actúes con una mascarita y que hagas caras bonitas, eso está bien. Pero yo soy muy franca y mis tres películas son muy feministas.

¿Qué piensas de la política cinematográfica?

Creo que de la realidad lo que más me afecta es la corrupción y es de lo que quisiera hablar. La corrupción nos afecta en la vida personal, en la imposibilidad de crear. Lo mismo hace que no haya tradición el hecho de que cada seis años se cambien los proyectos culturales, como el de la UTEC (Unidad de Televisión Educativa y Cultural) que fue una mina de oro y no se aprovechó del todo a la gente de las escuelas de cine.

¿Entraste con la expectativa de dirigir?

No. Entré con el concepto de editar, es lo que más me gusta. Pero de todos modos en México no hay apertura para dirigir.

¿Con cuántas mujeres estabas en tu generación?

Seis mujeres de quince alumnos, pero hubo ochenta solicitudes. Fue muy arbitraria la manera de ingresar.

Una vez que te cambiaste del CCC para continuar en el CUEC ¿quiénes fueron tus maestros?

Mitl Valdés me dio Guión. Alfredo Joskowicz, realización; por cierto, es muy buen maestro una clase que siempre le voy a agradecer fue cuando nos puso

«Las Meninas» de Velázquez en una diapositiva y nos dijo «¿qué pasa, qué sienten?» nos hizo vivenciar a «Las Meninas» como si fuéramos parte del cuadro. Otro que recuerdo es Tony Khun quien nos enseñó fotografía.

¿Cómo era el plan de estudios?

Pésimo, ahora me doy cuenta que nunca nos dieron una clase de dramaturgia. Un día vino una polaca que era amiga de Juan Mora y nos enseñó el concepto de la verosimilitud, que nunca lo voy a olvidar. También una vez vino un belga que hacía sonido y me enseñó lo que era realmente la técnica para hacerlo: cómo evitar el eco, manejar los distintos planos, como identificar el sonido de los pasos según su dirección, fue un cursito intensivo y lo aproveché mucho. De las cosas que le agradezco al CUEC, es que nos llevaban gente que nos enriquecía las clases.

¿Qué material les daban para trabajar?

De 16 mm en blanco y negro, ahora usan video. Trabajar así afectaba el presupuesto de la escuela porque se gastaba mucho dinero en cada una de nuestras películas cuando todavía no sabíamos manejar actores o iluminar.

¿Cuál es el cine que más te gustaba hacer?

De ficción, y dentro de ésta, la pieza, que creo que es de lo más difícil; en la pieza, los personajes viven un proceso y siempre se plantea una problemática de niveles profundos del alma.

¿En el CUEC qué género hacían más?

El problema del CUEC es que no manejaban eso. No hay una formación con tradición. Cada quien tiene su estilo. Por ejemplo en Rusia estudian al Indio Fernández como un género específico de cine y en México no, a nadie le importa.

Digamos que García Riera quien fue un buen maestro que tuve, nos enseñó películas mexicanas muy importantes, como obras que no debías perderte. Después, para hacer un proyecto para Canal 13 vi muchas películas de los años treinta, cuarenta y cinco, entonces me fascinó Roberto Gavaldón porque sus películas tienen un concepto, cosa que no tienen otras; también Julio Bracho y Alberto Issac.

No me gusta Fernando de Fuentes ni Bustillo Oro; hay algunas películas que son un acierto, pero muchas son viles copias de Hollywood y justamente son las que rompen con nuestra tradición.

El CUEC, aparte de formar directores, ¿prepara gente en otras áreas?

No, la carrera estaba tan mal planeada que sólo formaban directores. Por ejemplo, ser director artístico es una de las labores más importantes, porque es quien maneja todos los detalles del carácter de la película y sabe exactamente lo que el cineasta quiere decir, y esa área no se impartía.

¿Es importante ver cine para quienes lo hacen?

Es importantísimo, aunque hay etapas en las que te saturas, y además no vienen a México las películas

que quieres ver. Veo mucho cine en video, como cinco o seis películas a la semana y al cine voy una o dos veces.

¿Qué autores veías?

En ese entonces lo que llegaba a México era mucho mejor que lo de ahora. Íbamos al cineclub del IFAL y veíamos películas de la nueva ola francesa. En ese tiempo descubrí a Bergman, Visconti, Fellini, etcétera.

¿Quiénes son tus directores mexicanos contemporáneos consentidos?

Uno es Juan de la Riva, porque es el más honesto, rebasa a cualquiera de los otros que pueden ser muy talentosos. María Novaro va por buen camino, aunque todavía no ha dado lo mucho que espero de ella. Reconozco que Alberto Cortés es muy talentoso, pero que el ser humano que tiene adentro no le alcanza.

¿Qué importancia tiene el cine mexicano en tu formación?

Para mi formación el más importante ha sido el europeo. De niña veía mucho cine mexicano en la televisión, pero no creo que me haya aportado mucho, porque es un cine lastimero, como el de Pedro Infante y Jorge Negrete. Te forma, pero no me siento identificada con esos temas, incluso cuando los veo me doy cuenta por qué he tenido tantas dificultades para hacer cine. Cuando platico con los cineastas de la generación anterior a la mía, como Julián Pastor, Jorge Fons

o Arturo Ripstein, realmente me siento aparte, totalmente marginada. Por eso me identifico con María Novaro, porque mi preocupación por el cine va por ahí, para expresar algo más personal.

¿Qué opinas del cine que hicieron las pioneras?

Matilde Landeta me parece maravillosa y excepcional. Sus películas son de mujeres que rompen con la sociedad. No tienen que ver con las películas melodramáticas y chantajistas de la misma época. Matilde fue una experiencia en sí. Marcela Fernández Violante que sería la siguiente mujer que más produjo, no hizo cine de mujer. A sus películas les puedes poner «dirigida por Marcelo X» y no hay diferencia. Es una cinematografía hecha desde una perspectiva masculina. Sin embargo, creo que hay directores que hacen cine desde la perspectiva de la mujer, como Win Wenders o Peter Handke.

¿Cómo es el cine hecho por mujeres?

Es un cine que ve hacia el interior. Cuando estás en el cine y vives la experiencia de lo que te están enseñando en la pantalla hay una especie de convención que se establece desde que empieza la película, ya sea divertida o que te hace meterte hacia adentro. Ese es el cine de mujeres, es más introspectivo que los otros.

¿Eres o fuiste feminista?

Me considero feminista. En el Colectivo luchamos por la igualdad con los hombres. En Europa las

mujeres no usaban el apellido para romper con el patriarcado y encontrar la igualdad como partes de un todo, no había la ruptura con los hombres porque incluso nuestras parejas nos acompañaban a las marchas con el mismo interés que nosotras por la legalidad del aborto. Ellos también estaban involucrados y por experiencia ya no creo en los grupos de mujeres.

¿Consideras que fue importante este Colectivo Cine-Mujer?

Sí, porque nos dio fuerza para integrarnos como movimiento, hubo momentos maravillosos y nos alimentó a cada una.

Ahora ya no me interesa seguir con esa postura. Tengo una nueva moral para vivir más allá del género masculino o femenino.

¿Qué importancia tiene la literatura en tu profesión?

Toda, mi mamá es filósofa. Recuerdo que desde niña leía el lomo de los libros que abarcaban tres paredes de una habitación. Mi familia es de muchas lecturas. Yo creo que no me he suicidado porque me faltan muchos libros por leer.

¿Quiénes son tus autores favoritos?

Ahorita Isabel Allende, Juan Rulfo quien representa un misterio y me da la sensación de que no lo acabo de entender, sin embargo me transmite algo de los más esencial de México: un submundo.

Me gusta Rimbaud, sobre él hice mi tesis, y Albert Camus.

¿Qué es el lenguaje cinematográfico?

Lo visual. El ritmo es el elemento número uno. Cuando no tienes oficio es el primer error que salta a la vista, como se ve en mis películas. Otro es el espacio, que quiere decir tu forma de mirar, de encuadrar y cómo lo insertas en un discurso prolongado, para extenderlo. Uno más es el audio, pocas gentes se han atrevido a experimentar y hay muchos problemas para sacar un buen sonido. En nuestro cine la pista sonora depende de la imagen.

¿En qué momento se establece el ritmo narrativo?

Generalmente en la puesta en escena, es muy difícil de predecir. Tú sientes cómo fluye.

¿Tú harías mejor cine teniendo mayores recursos materiales?

Sí, creo que me atrevería a imaginar cosas mucho más difíciles de realizar pero por la pobreza que vivimos no me atrevo. El problema para conseguir presupuesto es tan grande que te cohibes a la hora de escribir el guión. Dices «hay locación en el mar, hay que llevar a todo el staff de cuarenta gentes» y te arrepientes. No quiero volver a dirigir si no tengo con qué pagar, porque esa pobreza se refleja en la pantalla. No es cierto eso del tercer cine que dicen los cubanos. Ya basta con el tercer cine, no se ve, es insostenible.

¿Cuéntanos cómo estructuraste *Lugares comunes*?

A pesar de que el guión era precioso, quien hizo la fotografía me lo echo a perder porque no salieron muchas escenas. Pasé muchos meses trabajando en el CUEC tratando de editar y no pude. Un día me encontré a Gilberto Macedo, un gran editor. Vio lo que quedaba de la película y me dijo: «olvídate del guión, vamos a hacer una loquera».

Estuvimos discutiendo durante cuatro horas si el camión era el personaje principal de la película, y cómo hacer para que se integraran las dos historias: la de la esposa y la de Lupita la secretaria, pero quedaban separadas porque una escena muy importante que se perdió fue la de Lupita caminando por la Zona Rosa abrazada con su novio, mientras el jefe comía con su familia en uno de esos restaurantes externos y se les quedaba viendo y se seguía. Ahí se juntaban las historias de las dos, y como faltó material, quedaron deshiladas.

Relátanos la puesta en escena

Todo era muy a nivel emocional. Tenía un *story-board* que seguir, pero cuando llegué a las locaciones, el espacio me sugirió otras cosas. Cuando filmas en foro es diferente, porque acomodas todo como a ti te hace falta. Cuando filmas en locaciones te encuentras con que ahí no puedes poner la cámara porque hay una lámpara o una escalera. Todavía no acabo de aprender cómo armar un espacio según las necesidades. En *Lugares comunes* me prestaron una casa, pero los espacios eran pequeños.

¿Cuánto costó hacer Lugares comunes?

En ese entonces mi mamá me regaló 90 mil pesos; con eso la hice y el material me lo dió la escuela.

¿Qué crítica puedes hacerle?

Aprendí lo que no se debe hacer. Fue una lección muy dura.

¿Cómo surgió Amanecer?

Como una propuesta para que las mujeres tengan un parto psicoprofiláctico, es la película que más carga emocional tiene.

Quise hablar de la sexualidad de la mujer: mostrar la agresión sexual que sufren las mujeres como la violación o cuando un tipo se atreve a enseñarles el pene cuando fueron pequeñas. También quise tocar la culminación de un parto.

¿Amanecer está concebida como documental o como ficción?

La idea fue trabajar tan naturalmente una ficción que pareciera documental.

¿Por qué resolviste así el clímax?

No podía dejar todo el parto filmado por el Seguro Social, entonces pensé en simbolizar el clímax con agua, lava y erupción de un volcán, por los sentimientos tan encontrados que uno siente cuando da a luz. Se siente placer, dolor, amor a tu marido y odio porque te está doliendo, ganas de tener un bebé y mucho

miedo; es tener muchos conflictos en un instante; por eso pensé en fuego y agua para representarlos.

¿Qué importancia tiene para ti este ejercicio?

Mucha. Es una película de transición; dejé de estar angustiada porque hice un trabajo armónico, donde la pareja ideal y utópica existió, aunque sólo fuera por un momento y en una película.

¿Qué concepto tienes de la pareja?

Creo que la pareja está en un proceso de cambio como nunca se había visto; ya no se plantea una unión para siempre. A mi generación le tocó romper esos esquemas y fue muy desgarrada.

¿Cuéntanos sobre el programa «El árbol de choca»?

Es una experiencia muy linda. Una amiga educadora que trabajaba en el Centro de Apoyo a Mujeres Violadas (CAMVAC), decidió hacer un video sobre el tema, pero no tenía ni la más remota idea, entonces escribió el guión y pidió apoyo al Departamento del Distrito Federal (DDF) y realmente le destruyeron la idea. Después de dos años, contactó a Guillermo Briseño y él le sugirió que trabajara con Carlos Converso (un especialista en títeres) y Lourdes Navarri. Con el tiempo fue creciendo el proyecto y llegó a manos de Rosa María Roffiel quien le habló de mí para que lo dirigiera.

¿Cómo se llama el proyecto de película que tienes y de qué se trata?

Sudor frío. Es la historia de unos jóvenes que compran hongos alucinantes y los «apañan». Hablo de la corrupción, del ritual sagrado que fueron los hongos y de la «mordida». Esta temática es censurada, pero la verdad a mi no se me ocurren otras historias.

¿Qué opinas de la situación actual del cine mexicano?

También siento que se está haciendo una generación de cineastas. Necesitamos mucho más libertad de expresión y guiones.

¿Qué impacto tiene el cine ideológicamente?

Es la punta de lanza, es el que más impacto tiene y va a la cabeza; en él no se juega la censura como en la radio y la televisión: el cine no es cotidiano, ni entra a tu casa. Es para la elección del público y eso significa tener una actitud. Por lo tanto, el cine tiene la posibilidad de decir las cosas más fuertes en términos de propuestas.

¿Qué opinas de la distribución y exhibición en México?

Es un cuello de botella, si hubiera un buen productor capaz de darle difusión al cine alternativo al igual que el comercial, se lograría recuperar la inversión. El cine que hace la industria es para la clase popular, saben cuáles son los mecanismos apropiados para distribuir las películas y obtener las ganancias.

Películas como las de María Novaro, Juan de la Riva, Alejandro Pelayo, no saben cómo distribuir las y además sólo les interesa obtener las ganancias. Un productor me dijo «es que tu cine al público le pegas aquí (la cabeza) y el mensaje es más abajo (al sexo)».

¿Qué piensas de las necesidades del público?

La gente necesita otro cine. Por ejemplo las muestras -que han bajado de calidad- han contribuido a educar al público.

Reeducar al público lleva tiempo e implica un proyecto a largo plazo. Se puede hacer cine para las masas que contenga un mensaje que nos haga pensar. Si nosotros comenzáramos a contar la historia de México, la gente iría al cine por necesidad de recuperar sus raíces. El cine comercial está en crisis. He tenido la experiencia de ver cómo en pueblos donde se exhiben películas de Akira Kurosawa, la gente las disfruta. Te aseguro que la gente puede asimilar este cine, pero lo que pasa es que no hay los mecanismos de distribución, ni tradición cinematográfica ni mucho menos la intención. Si la gente tuviera la alternativa de escoger el tipo de cine, tomaría uno diferente al que le llega.

¿Qué piensas de la crítica de cine en México?

Es terrible, creo que es la culpable de que no se ubique bien al cine. En Europa cuando un crítico observa cualidades de un director principiante, se le da oportunidades. En México nadie le hace caso a nadie. Considero que la mejor crítica es la de Jorge Ayala Blanco y la de Emilio García Riera. Para mí,

un crítico es quien escribe algo que sirve para explicar las cosas que el espectador no ve en las películas, es quien hace una guía para entender los elementos de una película. Esto es una carencia grave en nuestros críticos.

¿Qué opinión tienes del video y de la televisión?

No tengo prejuicios, me parece un medio importantísimo que se ha despreciado injustamente, podría ser muy útil en la difusión. Me gustaría hacer series de ficción donde tuviera una oportunidad de exhibirlos en televisión. La serie de García Agraz «Tony Tijuana» o la serie «La hora marcada» demuestran que se aprovechan los espacios donde hay oportunidades, pero no son suficientes; nosotros podríamos producir documentales, pero a TELEVISIÓN obviamente no le interesa un proyecto así.

¿Es una alternativa para ti el video?

Por lo pronto sí. La televisión es un espacio donde se respeta mi idea y me puedo expresar.

¿Por qué trabajas en televisión?

Por oficio, y porque ahí sí puedo decir lo que siento.

FILMOGRAFÍA DE LILIAN LIBERMAN

Campaña Electoral (A la muerte de Franco)

Asistente de Dirección, Guión y edición. 1977.

Espontánea belleza

P: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos; D, G, E: Lilián Liberman; F: B y N. Dur: 13 min. 1981.

Lugares comunes

P: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos; D, G, E: Lilián Liberman; F: B y N. Dur: 22 min. 1982.

Amanecer

P: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos; D, G, E: Lilián Liberman; F: Color; Dur: 30 min. Ciclo Mujeres realizadoras Goethe Institut. 1984. Distr. Bibliotecas de la SEP.

El árbol de chococa

Video home. Realización y Post-producción.

7.3. ENTREVISTA A MARÍA NOVARO
(25 de febrero de 1991, en su casa.)

¿Cómo ingresaste al CUEC?

El primer intento que hice por entrar al CUEC fue al terminar la preparatoria pero no me aceptaron, entonces ingresé a la Facultad de Ciencias Políticas de la UNAM a estudiar sociología en 1971. Después, cuando tenía la carrera terminada y dos hijos, presenté el examen en el CCC, pero fue cuando lo cerraron y aunque después me valieron el examen decidí quedarme en el CUEC.

¿En qué consistió el examen de admisión al CUEC?

En hacer la apreciación de una película que nos presentaron, con diferentes preguntas al respecto, nos pidieron un fotomontaje y nos hicieron una entrevista personal con una comisión de la escuela integrada por alumnos y profesores. En ésta me preguntaron con insistencia qué iba hacer con mis hijos mientras estudiaba cine, pues requería de casi todo el tiempo. Me molestó que eso fuera cuestión de discusión para entrar a estudiar.

¿Tenías definido estudiar cine desde que presentaste el primer examen en el CUEC?

Quería estudiar las dos carreras. En los setenta cuando empecé la prepa, las dos cosas para mí estaban definidas para hacer la revolución. Ambas eran una simple herramienta para el activismo político. Participaba en un grupo político que atendía problemas

sociales en colonias marginales y trabajaba con gente de cine.

¿Entraste al CUEC con la expectativa de dirigir?

No, me había tomado muy a pecho ser fotógrafa. Luego descubrí la edición y me fascinó, hasta la fecha es el trabajo que más disfruto aparte de la dirección. Volví con la idea de hacer cine cuando me pidieron ayuda para realizar unos documentales sobre el trabajo de la mujer en colonias populares con un grupo de mujeres feministas que formaban «El Colectivo Mujer». La película que hicimos se llamó *Es por primera vez* y se trató de un encuentro de mujeres obreras y campesinas, organizaciones con las que trabajaba. Luego participé en *Vida de ángel* dirigida por Ángeles Necochea. Después de esa experiencia entré al CUEC; no tenía muy claro si quería dirigir pero sabía que quería contar historias y dar mi punto de vista de las cosas. Siempre quise hacer historias inventadas por mí, nunca se me ocurrió una adaptación o seguir lo que hiciera la gente.

¿Cuántas mujeres entraron en tu generación?

De ventidos o venticinco alumnos, éramos casi la mitad mujeres.

¿Quiénes fueron tus maestros?

Los que me enseñaron realmente fueron Aminda Silveira y José Iván Santiago, juntos formaron un grupo al que luego se incorporó Douglas Sánchez. Tuvieron casi tres años nuestro taller de realización y

con ellos aprendimos el «abc», eran muy entregados. Otro buen maestro fue Ariel Zúñiga a quien tuve durante un año. También tomé clase cerca de tres años con Jorge Ayala Blanco, quien me dio las únicas y mejores clases teóricas de cine, era muy distante cuando lo buscabas como asesor, de no ser por eso hubiera sido un excelente maestro.

¿Cómo se integraban los grupos de trabajo?

No había mucha organización, ni posibilidades de muchos maestros, nos agrupábamos en talleres auto-didactas y escogíamos asesores. Aunque fueron pocos los profesores «les sacamos jugo» porque teníamos un buen clima de trabajo, además la generación en que estuve era muy entusiasta, entre los que la integraban estaba, Luis Estrada, Cuarón, y las compañeras con quienes hice equipo mucho tiempo: Ma. Christine Camus y Silvia Otero.

¿Qué expectativa tenía un estudiante del CUEC para dirigir?

Los hechos hablan de muy pocas, alguna vez leí estudios de los porcentajes de egresados del CUEC que podían dirigir, la cifra la desconozco a nivel estadística, pero a lo largo de cinco años que estuve ahí me di cuenta que es muy bajo.

¿Qué género te gustaba más?

Las generaciones anteriores eran beligerantes y generalmente hacían documentales sobre regiones del país en lucha política, sobre la explotación obrera y campesina y justo cuando entró mi generación (que

correspondía a todo un cambio de educación en el país), se dió la pauta para empezar a realizar ficción, y la producción de documentales disminuyó. Había mucha libertad de crear lo que tú quisieras, esa era la contraparte del descontrol y la falta de asesoramiento de la escuela.

¿Qué tipo de cine veías además del de Antonioni?

Mucho cine alemán, estimulada por Ayala Blanco, quien era un fanático de éste y por la difusión cinéfila que hacía el Instituto Goethe. Empecé a ver mil veces las películas de Win Wenders, la realizadora alemana que más me influyó. Vi varias veces *Alemania pálida madre*, de Helma Sanders Brams.

A mi manera en *Lola* hice una pequeñísima alusión a una de las escenas que más recuerdo de esa cinta: cuando la protagonista en pleno nazismo lucha por sacar a su hija adelante a pesar del deterioro físico y psicológico que le produjo la guerra, huye y pasa la frontera cargando a su niña caminando sobre la nieve, con mochilas y abrigos ... a mi manera lo hice con *Lola* cuando va cargando a su hija envuelta en trapos rumbo a casa de su mamá ... quise sentirme cerca de la película.

También vi mucho cine francés por las facilidades que daba el IFAL aunque no me gustaba mucho, lo hacía por disciplina e interés. Ahora veo mucho más en casetera, sigo siendo cinéfila y cualquier rato libre lo aprovecho para ir. Antes veía dos películas por día como mínimo, ahora veo mucho menos.

¿Es importante ver cine para hacerlo?

Sí, hay gente que opina lo contrario, finalmente es una posición subjetiva. Uno se alimenta mucho de imágenes. Quizá no es tan importante si tienes una escuela sólida, de no ser así, aprendes viéndolo.

¿Qué huella ha dejado en ti el cine mexicano?

Me gusta mucho Ripstein, *El lugar sin límites* me parece fenomenal, aunque a veces su trabajo me ha decepcionado. A parte de él me gusta Paul Leduc por las propuestas que hay en su cine, pero no tiene una en especial que me guste. El cine más viejo me recuerda la infancia, desde niña vi las películas con Pedro Infante, con el Piporro y muchas más. Vivía con mi madre y siete tías a las que les gustaba mucho Pedro Infante. Mi papá fue guionista de dos películas de Tin Tán. Aunque vi mucho cine mexicano de niña después lo rechacé brutalmente por un cierto «esnobismo» de vivir la juventud en los setenta.

¿Qué te parece el cine que hicieron las pioneras?

Conozco de Matilde Landeta *La negra angustias* y *Lola Casanova*; de Trotacalles sólo conozco un fragmento. *Lola Casanova* me pareció muy chistosa, la vi con todo el cariño que me merece Matilde. *La negra angustias* me pareció mejor lograda, pero definitivamente no fue de las buenas películas, ni ella de los buenos directores de la época.

Entiendo que su carrera se redujo a tres películas, lo cual no significa nada para hacer cine profesional, seguramente hubiera mejorado si hubiera seguido

dirigiendo. Matilde me significa emocionalmente muchas cosas, porque es encantadora, sus vivencias y anécdotas son deslumbrantes y su lucha dentro del sindicato, pero para mi no significa la directora a seguir. Por ejemplo Marcela Fernández Violante hizo carrera cinematográfica y no creo que haya abierto camino a otra mujer, ni que sus películas sean particularmente femeninas, ni que tengan un punto de vista de mujer.

¿Qué es el cine femenino?

Es el cine hecho desde el punto de vista de una mujer. Las mujeres estamos dentro del mundo de los hombres, pero tenemos otra visión por ser madres, por el lugar que nos asigna la sociedad, por la crianza, por la agresividad que vivimos, por las menstruaciones... ¡qué se yo!, siento que si hacemos cine o cualquier otra expresión artística nuestra visión se refleja. Quiero transmitir lo que siento como mujer-madre-esposa-hija.

¿Qué elementos componen el lenguaje cinematográfico?

Parto de la música y de imágenes con una determinada plástica. Desde que estaba en la escuela tenía muchas ganas de hacer películas muy mexicanas, pero que no fueran de magueyes ni con las nubes de Figueroa, porque -con todo respeto- ya basta, ese México ya no existe. En *Lola* desarrollé una construcción dramática basada en emociones. No intenté decir: «pasa esto, por lo tanto culmina aquí y termina así». Intenté cumplir con las reglas del juego de la

construcción dramática para contar historias, sin embargo hay formas mucho más fuertes de acercarte a la vida y a los espectadores que con la dramaturgia convencional.

¿Qué importancia tiene crear tu propio argumento?

Es lo que me da emoción. Puedo partir de un diálogo que oí en el Metro o de un hecho cotidiano. Escribo en función de las locaciones, hago notas y las grabo en video. Mis estímulos nacen así, hago una historia con mi hermana Beatriz a partir del ambiente, el tono y los personajes que quiero tratar, después surge el argumento.

¿Te interesa retratar la realidad social?

Si, es algo que tiene mucho que ver con mi formación política de la cual rescato una conciencia social muy fuerte. Ahora los tiempos no dan para expresar eso, al contrario, está mal visto. Es difícil hacer aseveraciones políticas directas. Sigo siendo muy politizada y hago mi crítica de una manera más sutil.

¿Cómo trabajas el guión con Beatriz Novaro?

Hemos trabajado juntas en *Azul Celeste*, *Lola*, *Danzón* y en la siguiente que pienso filmar en Tijuana. Siempre sucede que llevo a contarle qué quiero hacer y como ella estudió teatro y aprendió las reglas, sabe jugar con ellas y si es necesario romperlas. Me ayuda a escribir la historia dramáticamente, la armamos

juntas a partir de mi propuesta. Le platico todo en imágenes. Llego a la locura de decirle «vi en Tijuana una casa que era el cuerpo de una mujer desnuda, en la cual vive un gringo loco, los ojos son las ventanas de la casa y el ombligo es la sala... luego quiero una escena con las ballenas que pasan, una escena en El Bordo cuando se quieren pasar con antorchas y no se qué...» Le doy unas quince observaciones que a mí me gustaron y Beatriz empieza a armar los personajes; hace un esquema y empezamos a trabajar.

¿Cómo transformas el guión en imágenes?

Hago la historia en función de las imágenes que extraigo de la realidad. En mis guiones están descritos los lugares donde serán filmadas las escenas en forma detallada, y no es que haya conseguido un lugar para lo que pensé, sino lo que ya había visto lo describo. Para lograrlo es fundamental la ayuda de mi hermana porque ordena el desfile de imágenes que le propongo, le da coherencia y lo vuelve una historia.

¿Qué importancia tiene la tecnología para hacer cine?

Mucha, probablemente es de mi generación la respuesta de hacer un cine con un buen control de calidad. Las generaciones de los sesenta se caracterizaron por hacer un cine militante pero imperfecto, con mal sonido, hecho con muy pocos recursos y dándole mayor importancia al contenido social. A nosotros nos interesa hacer un cine que si es con «tres pesos» de todos modos esté bien hecho. Hemos batallado para que las películas dejen de tener ese sonido paté-

tico de años atrás, que tengan buena fotografía y exigirle a los laboratorios que hagan bien su trabajo, así como incorporar en lo posible los pocos recursos con los que se cuenta para dar mejor factura a nuestras películas. Para lograr una buena factura, los directores debemos de tener una formación mucho más integral: saber de sonido, fotografía, laboratorios, dirección artística, en fin... Pienso que los directores de cine egresados de las escuelas a pesar de las deficiencias que tenemos, sabemos lo que queremos decir.

¿Hartas mejor cine con mejor tecnología?

Uno puede mantenerse al tanto de la tecnología y saberla usar. Lo importante es saber qué se quiere y con qué se puede hacer. El cine industrial ocupa a mucha gente y el director debe saber exactamente lo que hace cada quien. Lo que no estaría demás es contar con suficiente dinero. Lo que significaría en el trabajo más soltura, protección y propuestas creativas.

También la tecnología que no conoces te puede «quedar grande» y manejarla mal. Cuando hice *Danzón* el día que tuve dos cámaras, me abrumé porque no tenía la práctica. Se iba a regrabar *Danzón* en estereo (finalmente no se hizo porque no tuvimos dinero), estaba preocupada porque significaba un armado de pistas y un trabajo de mezcla muy complicado y desconocido para mí, pero igual deseaba hacerlo.

¿Cómo surgió Una isla rodeada de agua?

Quería hacer un cuento que simbolizara algunos sentimientos entre mi hija Mara y yo. Relacionar sus

ojos azules con el mar, dedicándosela y trabajando con ella porque tenía la inquietud de ser actriz.

¿Cómo filmaste en Guerrero?

Esa zona la conocí hace mucho tiempo por razones políticas. La señora que sale en la película es mi comadre quien me enseñó el lugar. Volví una segunda vez y saqué fotos con María Christine Camus para que viera los ángulos y los colores que quería. Regresé a la capital, hice el *story board* y levante el equipo de mi escuela con el acuerdo de que yo pagaría las comidas, el hospedaje y cada quien sus bebidas. Estuvimos dos días y regresamos. Resultó que el 60 por ciento del material estaba descolimado por el lente que usamos y salió fuera de foco. Regrabé por mi cuenta porque la escuela no me quiso prestar equipo y además hice un experimento: recordé que Raúl Ruiz, un director de cine radicado en París, en una de sus películas, usó placas de vidrio iluminadas frente al lente y como yo no tenía esas placas, con la ayuda de Guadalupe Sánchez una colaboradora que se dedicaba a la animación, surgió la idea de usarlas iluminadas con pincelín como las que se usan en la elaboración de caricaturas. Las pusimos frente al lente, pero nunca pensamos que íbamos a filmar en un clima de 35 grados bajo el sol y las micas prácticamente se derritirían. De todos modos salió el experimento.

¿Por qué la isla es un lugar ficticio en el estado de Guerrero?

Porque quería partir de algo ficticio: una isla fuera de la realidad que le sugería a Edith buscarla.

¿Qué pasó cuando viste por primera vez Una isla rodeada de agua?

Reconocí que tenía mil errores, sin embargo la hice a pesar de las condiciones que tuve. El principio me pareció muy tropezado y el final incompleto. Se dónde se atora la narración. Me gustaron las escenas de los militares, de las pintas y de mi hija en el columpio. Estoy muy satisfecha de mi propuesta. Traté de aprender más en la dirección de actores y me di cuenta que es muy complejo. Para filmar a los militares tuve que esconder la cámara porque nos amenazaron con quitárnosla, en ese entonces (1984) seguían ocupados ciertos territorios por el ejército y filmé dos secuencias que después corté porque aparecían personas clandestinas que tenían relación con Lucio Cabañas.

¿Cómo surgió Azul Celeste?

Con la administración de Carlos González Morantes, en Actividades Cinematográficas de la UNAM, surgió el proyecto de hacer cuatro películas cada una de media hora sobre la ciudad de México. Se filmaron con la intención de dar oportunidad a cuatro nuevos directores: Rafael Martínez, Ramón Cervantes, Gerardo Lara y yo. *Azul Celeste* originalmente era para la serie de televisión «De la vida de las mujeres» pero cuando la terminé se canceló la serie, y para que no fuera exactamente igual, la reescribí para filmarla.

¿Cómo escogiste a Gabriela Roel para hacer Azul Celeste?

Cuando trabajé de asistente en *Amor a la vuelta de la esquina*, de Alberto Cortés, la conocí y nos

hicimos muy amigas. Me pareció una mujer con una belleza no convencional, de rostro interesante y llena de vida. Cuando estábamos preparando *Azul celeste*, la vi en *El tres de copas* y me di cuenta que la dirigieron mal, pensé que yo le podría sacar más vitalidad.

Me interesaba sacarla con una «panzota» de embarazada para causar desconcierto en el espectador.

¿Cómo trabajaste con ella?

Tuvimos muchas dificultades, incluso se deterioró nuestra amistad. Tuvo que enfrentarse a condiciones muy difíciles de producción porque no había manera de atenderla y cuidarla. Ella acababa de filmar *El dorado* con Carlos Saura, y el «aterrizaje» fue muy violento debido a la diferencia de las condiciones de trabajo.

La preparación del personaje la disfrutamos mucho, creyó en mí y estaba muy entregada a la historia, eso nos salvó del fracaso en el rodaje, habíamos acumulado mucho entusiasmo.

¿Qué te importaba destacar de la ciudad?

La zona industrial de la ciudad, la hora de la salida de los obreros y la calidez de la gente de vecindarios populares, con un tejido invisible de relaciones humanas muy solidarias.

¿Cómo surgió el personaje Lola?

Originalmente empezamos a escribir el guión a partir de una amiga que se murió. Por eso no le cambié el nombre, aunque sabía que por el nombre la podían

confundir con *Lola la trailera* y demás Lolas. La historia de mi amiga era muy dramática y el guión lo fui dejando con la esencia de lo que son las madres contemporáneas.

¿El guión contempló las locaciones?

Si, quería hablar de la ciudad de México fracturada desde el temblor de 1985, desgarrada igual que mi personaje. Construir una relación que fuera creciendo entre Lola y la ciudad durante el desarrollo de la historia. Fue un proyecto que me gustó como quedó.

¿Por qué hay pocos diálogos?

La primera razón es porque me gusta más que las cosas se entiendan por las imágenes mismas y que los diálogos den otra dimensión, pero nunca la explicación de la escena, me parece un reto lograrlo. Las películas que resuelven una situación con diálogos me parecen pobres en imaginación e inteligencia. La segunda razón es por el deseo de hacer un trabajo experimental donde la construcción dramática fuera poética en imágenes y situaciones; en este aspecto siento que se me pasó la mano, sobre todo pensando en lo que el público está acostumbrado a ver. Quise que la película rompiera con el concepto del cine que ha proyectado de la «madrecita santa» siempre este-reotipado y que es hiper-hablado.

¿Tu hiciste el casting para conseguir a Alejandra Vargas?

Mi hermana me dijo que ya la había conseguido, fui con mi cámara de video para hacerle pruebas de

diálogos y desenvoltura. Me di cuenta que Alejandra era muy lista y muy sensible. Me encantaron sus ojos negros. Después me dediqué a buscar a partir de sus características a la actriz que sería su mamá.

Entonces conocí a Leticia Huijara que cumplía con los requisitos físicos, además de ser una mujer muy inteligente y no me importó que tuviera poca experiencia. Las junté para hacer las pruebas en video, que más bien fueron pruebas para mí.

¿Qué hiciste para que no viera la cámara?

Me colocaba en un lugar frente a ella, por si buscaba mi aceptación y así dirigiera su mirada hacia donde yo estaba y pareciera como si veía una mesa o cualquier cosa, y no a la cámara. Además la chiquilla es muy inteligente y desde que le dije «nunca voltés hacia la cámara» lo entendió a la primera.

¿Pensaste en el público cuando trabajaste en esta película?

El público en que pienso en primera instancia es de mujeres.

¿Cómo te fue con Lola en cartelera?

Bien. Conforme pasó el tiempo llegó a resultar un éxito en ocho de los diez cines donde se presentó. Además me sorprendió porque sé que es una película lenta, con poca trama y sin actores taquilleros. Pensé que el público tenía menos disposición para ver una película como *Lola* pero no fue así. No me engaño con el resultado, pero a pesar de todo tiene algunas cosas que funcionan y a la gente le llama la atención.

¿Qué diferencia hay en hacer un trabajo con expectativas comerciales y un ejercicio?

El ejercicio es un trabajo donde uno hace experimentos y una película industrial es con el fin de hacer una carrera.

Trato de dosificar las locuras, de hacer un trabajo más cauteloso y accesible. Por ejemplo, en *Lola* descarté el final que era muy violento y dejé uno más suave.

¿Cuál era el otro final?

Ver a Lola y Ana en el abandono total (desvalidas y perdidas), filmadas con un alejamiento de cámara y al fondo se veía una pinta obscena, pero tenía muy presente la idea de no destrozarle el corazón al público, filmé los dos finales. A partir de una improvisación de cuando Ana mira hacia las nubes, decidí dejar el final más tierno y menos violento porque es reconciliador.

*¿Cómo nació la idea de hacer *Danzón*?*

Porque me gusta mucho bailar, además cuando conocí en Cuba personalmente a María Rojo en un taller literario, surgió la idea de trabajar juntas. Entonces pensé en un papel para ella, en los salones de baile y en el tono que quería plasmar. Con esos elementos me di cuenta que ya tenía la historia.

¿Cómo trabajaste en la puesta en escena con tus actores?

Yo no ensayo previamente, siento que se caen los diálogos o las situaciones. Hago escenas parecidas y

preparo las secuencias en video checando los diálogos y los movimientos de los actores.

¿Los diálogos aparecen tal y como están contemplados en el guión?

Sí. A los actores les pido diálogos muy precisos, aunque me gusta que aporten. Las observaciones las hacen de acuerdo a lo que tengo previsto porque de no ser así considero que se me podría ir de las manos. Me siento segura de la estructura del guión, creo que está bien armado. Trabajar con actores creativos me permite dejar en la estructura final los chispazos y ocurrencias de ellos.

¿Cómo conseguiste el actor para representar a Carmelo?

Fue hasta vísperas del rodaje, me di cuenta que debía ser alguien capaz de representar «el mito del hombre ideal» y que bailara muy bien danzón. Héctor Bonilla aceptó hacer el papel, pero creí que una personalidad tan conocida, por lo mismo no podía representarlo. Julia buscaría entonces la imagen de Héctor Bonilla y realmente la idea era que Carmelo se desdibujara. Quería que la gente se acordara más de él por su sombrero que por su rostro.

Un día en Veracruz fuimos María Rojo y yo a un baile organizado por los trabajadores de un muelle, descubrimos al Carmelo que queríamos, me gustó por la nobleza de su rostro, por ser un hombre maduro y no convencionalmente guapo.

La música es un elemento importante en Danzón, ¿cómo lo trabajaste?

Dirigí durante el rodaje con *walkman* puestos. Fue algo que ya había hecho antes en *Lola*. Siento que la música me ayuda a determinar un movimiento de cámara o el ritmo de la secuencia, hacerlo me da seguridad, aunque a veces me sale fatal. La música es un elemento que está presente desde la escritura del guión.

En *Una isla rodeada de agua* escuchamos una canción de Toña la «Negra», en *Lola* hay música de Son de Merengue y en *Danzón* aparecen varios clásicos de la música mexicana. También las letras me sirven para que mis personajes muestren lo que están pensando. En *Danzón* es algo absolutamente explícito.

¿Por qué aparecen travestis en Danzón al igual que en Una isla rodeada de agua?

Ellos llevan «el ser mujer» hasta sus últimas consecuencias: una mujer no suele usar uñas exageradamente largas y los travestis sí. En *Una isla...* fue casual, y en *Danzón* fue buscando un personaje funcional para la historia.

¿Por qué recreaste así el cabaret?

Me gusta mucho el antro «Barba Azul», es así como se ve en pantalla: con esas muñecas y un personal único. En realidad es terrorífico. Lo han filmado en muchas películas de ficheras pero mi intención fue retomarlos de otra manera.

¿Te autocensuras?

No, lo que hago es dosificar algunas cosas para hacer un cine más accesible, por ejemplo, en *Lola* insistí en dejar un plano que dice «Muera el PRI, fraude electoral», y antes de exhibirla la gente me dijo que no creían que fuera un plano que valiera la pena para que enlataran la película. Al final de cuentas lo dejé y no la enlataron.

¿Por qué te interesa dar tu punto de vista de la sexualidad femenina?

Porque es una parte vital en el universo femenino, y lo quiero reflejar en mis películas.

*¿En qué público pensaste para *Danzón*?*

En realidad estoy averiguando qué «clases» de públicos hay en nuestra sociedad de «clases sociales». ¿A quién le gustó *Frida* y a quién *Lola*? No tengo una respuesta, pero hay la intención de ganarse a un amplio público, enganchándolo con una historia quizá un poco diferente a lo que está acostumbrado; para mí es todo un reto.

¿Qué expectativas comerciales tiene esta película?

Aquí es donde me cambia la jugada, con *Lola* todo fue ganancia. Yo partí de un trabajo muy personal y no tenía la serie de presiones que ahora tengo con *Danzón*. Del guión se espera que sea una buena película y se recupere la inversión.

¿Cómo ves el panorama del cine nacional?

Estoy optimista, sobre todo porque creo en la nueva generación de cineastas trata de contar historias de otra manera, de recuperar al cine mexicano cuidando la calidad y buscando formas de producción distintas. Esto le puede dar fuerza y aliento al cine mexicano, a pesar de la crisis.

¿Qué papel debe desempeñar el Estado respecto al cine?

Debe ser un productor más, que ayude y apoye. El Estado debe dar parte del presupuesto de los proyectos pero no el total. Es necesario que apoye a productores privados y a cooperativas, es lo más sano.

¿Qué piensas de la crítica?

En general a veces la veo muy improvisada, desgraciadamente creo que los críticos no están muy bien preparados, a veces no pueden ni redactar un párrafo correctamente y su descripción es «cantinflasca». Por ejemplo leo con mucho gusto a Gustavo García y Ayala Blanco de quien me siento muy elogiada. A diferencia de ellos está Nelson Carro, a él le parece que la escena de los bañistas en *Lola* no tiene nada que ver, no le transmití nada.

¿Qué piensas de las necesidades del público?

Necesita respeto, consideración y que se le vuelva a tomar en cuenta. Debemos recuperarlo.

¿Qué influencias notas del cine extranjero en los directores mexicanos?

Hay dos formas de hacer cine: unos compañeros prefieren dar un borrón y cuenta nueva del cine mexicano, y otros como yo quieren buscar una fisonomía propia, enraizarse culturalmente con la búsqueda de conceptos universales, como Gerardo Lara.

Trato de decir cómo una mujer camina por el mundo, mostrar forzosamente la agresividad sexual a que se enfrenta. También me apasiona hablar de la relación madre-hija por cuestiones personales y por ser el universo más denso y el menos visto desde el interior.

¿El video es una opción?

Es otra medio de expresión por su calidad. No me entusiasma como el cine porque para mí es sólo una herramienta.

¿Sobre qué es tu siguiente película?

Es un proyecto sobre la zona fronteriza en Tijuana. Los personajes tienen la identidad muy desquebrajada y me interesa exponerlo.

FILMOGRAFÍA DE MARÍA NOVARO

Lavaderos; Sobre las olas; De encaje y azúcar; y, Es primera vez. Todos cortometrajes realizados en super 8, 1981.

Conmigo la pasarás muy bien

P: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos ; D: María Novaro y Marie-Christine Camus; F: B y N; Con: Valeria, Santiago y León. Dur: 3 min. 1982.

7 A.M.

P: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos ; D y G: María Novaro; F: B y N; Ed: Las Ninfas (Silvia Otero, Marie-Christine Camus y María Novaro) ; Con: Guadalupe Sánchez; Dur: 10 min. 1982.

Querida Carmen

P: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos ; D y G: María Novaro.; F: B y N; Ed: Las Ninfas; S: Emmanuel Tacamba; Con: Guadalupe Sánchez, Vania Carbadillo, Octavio Novaro, Daniel Da Silveria, Eduardo Milán, Conchis Arroyo y los niños Mara, Santiago y Paula; Dur: 27 min. 1983.

Una isla rodeada de agua

P: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos; D, G y E: María Novaro; Asist. Dir: Guadalupe Sánchez; F: Color; S: Silvia Otero y Luis Schoeder; Con: Mara Chávez, Silvia Otero, Conchis Arroyo, Carolina, Yolanda Ocampo, Salomé Reyes, Chenchá y Alejandro Marín; Dur: 30 min. 1984.

Azul celeste

P: Actividades Cinematográficas UNAM, Jesús Fernández Perera; D: María Novaro; Aisist. de Prod:

Ma. Christine Camus, Antonio Valenzuela Urbinos, Luis Manuel serrano Díaz; G: María y Beatriz Novaro; Apuntadora: Silvia Otero; F: (Color); Son: Claudia Argueyo; Con: Gabriela Roel, Cheli Godínez, Carlos Chavez y Gerardo Martínez «pichicuas». Dur: 90 min. 1989.

Lola

Producción Ejecutiva: Dulce Kuri; D: María Novaro; G: María y Beatriz Novaro; F: (Color) Rodrigo García; M: Gabriel Romo; Con: Carlos Aguilar; Ed: Sigfrido Barjaue; Dir: Art.: Marisa Pecanins; Con: Leticia Huijara, Alejandra Vargas, Martha Navarro, Roberto Sosa, Mauricio Herrera, Javier Zaragoza, Cheli Godínez y Gerardo Martínez; Dur: 90 min. 1990.

Danzón

P: IMCINE, Fomento a la Calidad, Televisión Española, Tabasco Films, Gobierno de Veracruz y Mafondo Cine Video; D: María Novaro; Guión: María y Beatriz Novaro; F: (Color) Rodrigo García; Ed: Nelson Navarro; Prod. Ej: Jorge Sánchez; Con: María Rojo, Carmen Salinas, Tito Vasconcelos, Adyari Chilazaro, Daniel Regis y Blanca Guerra. 1991.

7.4. ENTREVISTA A MARISA SISTACH
(22 de abril de 1991, en su casa.)

¿Cómo surgió tu inquietud por estudiar cine?

Estudí un año antropología en Francia, donde conocí a un maestro que hacía cine y con él tuve mi primer contacto con el trabajo fílmico. Luego llegué a México y estudié antropología social. Cuando terminé la carrera trabajé en la burocracia como antropóloga y no me gustó cómo se manejaba el quehacer de la antropología, entonces decidí entrar al CCC para hacer cine documental y vivir de eso.

Me di cuenta lo caro que era hacer cine y la utopía que significaba dedicarme a mostrarlo en comunidades. Además me empezó a gustar la ficción. En un principio el interés que tenía por el cine era con fines muy prácticos, lo veía como un instrumento para informar. Conforme pasó el tiempo me fui enamorando de otros aspectos.

¿Por qué te gustó más hacer ficción que documental?

Porque me aburrí de la forma en que se hacían los documentales en México: parecían ladrillos y yo quería hacerlos como los había visto en Francia.

¿Quiénes te hicieron el examen y cuántas mujeres entraron?

Carlos Velo, Manuel Michel, un francés que luego nos dio edición y... Entramos tres mujeres de treinta gentes que aprobamos el examen. Luego en el segun-

do año empezaron a desertar y quedamos doce de los cuales terminamos cinco, entre ellos dos mujeres.

¿Quiénes fueron tus profesores?

El «Perro» Estrada que nos daba Lenguaje Cinematográfico y era buenísimo a nivel práctico; Paul Leduc, quien fue muy importante en nuestra formación teórica y Jaime Humberto Hermosillo un excelente maestro, él fue quien nos enseñó a realizar un rodaje de principio a fin con el método que debíamos seguir.

También tuvimos a Tomás Pérez Turrent, Castanedo y Juan Tovar, pero para mí los más importantes fueron los maestros de realización.

¿Quiénes fueron tus compañeros de generación?

Los que recuerdo son Andrés de Luna, Carlos Téllez, Guadalupe Samarrón, Elia Vargas, Oscar Palacios, Juan López y Gerardo Pardo.

¿Es sólida la formación que se imparte en el CCC?

Sí, aunque son muchos los conocimientos que se necesitan para formar directores o especialistas en cualquier otra área y la escuela no basta. Fuimos una generación con suerte: el equipo era nuevo, contábamos con suficiente material y teníamos la mejor planta de profesores que se podía conseguir en México, además éramos muy unidos.

¿Qué directores de cine te gustaban?

Wim Wenders, Pierre Ala, Godard, Herzog, Eric Romer

¿Y de los mexicanos?

Alejandro Galindo, Ismael Rodríguez y Roberto Gavaldón.

¿En qué medida la literatura es fuente de inspiración?

Totalmente, soy una lectora fanática desde niña. Cuando voy a hacer una película leo y releo sobre el tema, busco lecturas que puedan tener una atmósfera parecida. Me gusta hacer adaptaciones, aunque no he hecho muchas.

¿Quiénes son tus escritores favoritos?

James Bowles, Hemingway (de adolescente), Dostoievski y me encanta la novela *Ana Karenina*. Me gustan mucho los franceses Stendhal y Flaubert. También leo literatura femenina de escritoras norteamericanas.

¿Qué elementos componen el lenguaje cinematográfico?

Generalmente parto de una imagen o de un estado de ánimo. Esto último me ocurrió en *Los pasos de Ana*.

Desde un punto formal empiezo a trabajar un personaje: signos, gustos, etcétera; casi siempre les asigno un color. Después trabajo con cuidado la estructura, la anécdota y cómo se va dando el desarrollo del personaje. Mis historias surgen en general, a partir de éste.

¿Cómo es el paso del texto a las imágenes?

Trabajo un *story board* y así hago este paso al revés, porque lo difícil para mí es poner las imágenes en palabras por eso es angustiante hacer el guión.

¿Qué tanto se pierde tu idea escrita respecto al resultado?

Mucho, pero al mismo tiempo se gana porque el cine es mágico se crean cosas que tu no llegas a imaginar como fruto de un trabajo colectivo en el que se mezclan diversas creatividades.

¿Cómo estructuras los diálogos?

Por ejemplo en *Conozco a las tres* tomé muchos parlamentos de mis amigas, me decían cosas y las apuntaba. Algo increíble fue que los diálogos más inverosímiles fueron los que tomé de la realidad. Siempre tengo libretitas que van y vienen durante meses y donde anoto citas textuales, frases sueltas que me dice alguien y de ideas que surgen según mis estados de ánimo.

¿Cómo creas las atmósferas?

La búsqueda de las locaciones son parte del guión y creo que el trabajo del cineasta es constante. Quizá es una deformación de como ver la vida. En la calle, algunos lugares me evocan un estado de ánimo y sé que lo tengo que filmar. Luego veo a la gente como personaje y leo novelas pensando en imágenes para cine.

Por eso en *Los pasos de Ana* la protagonista dice cuando le preguntan «¿para qué usas tu cámara de cine?» y contesta «algunas personas se preguntan cómo vivir, yo me pregunto cómo mirar» fue una forma poco sencilla de expresar eso, pero no supe hacerlo de otra manera.

¿Qué importancia tiene la producción para hacer cine?

Mucha por que luego me imagino escenas en locaciones que no se pueden conseguir por falta de dinero. En *Los pasos de Ana* hubieron muchas escenas fallidas porque las hice pensando en otros espacios y de repente llegaba el día de la filmación a lugares que no conocía.

Hago mucho trabajo de mesa, un *story board* porque no me gusta improvisar mis ambientes.

¿Harías mejor cine con mayores recursos?

Sí, aunque luego mayores recursos implica la imposición de una actriz o la censura de fragmentos del guión. Los mayores recursos pertenecen a sistemas de producción más castrantes. Mis películas las he realizado con las uñas, *Conozco a las tres* la hice con material que me regalaron mis compañeros, lo cual implicó que durara 56 minutos en lugar de hora y media, porque una parte del material no se pudo usar. Pero nadie me impuso una actriz o me recortó una escena. En cambio ahora que tengo un guión bien caro lo censuran por que uno de los personajes fuma marihuana. En *Los pasos de Ana* un problema muy grave de producción que tuve, fue que nunca vi rus-

hes, no hice *re-takes*, no vi los errores y uno debe tener una verdadera comunicación con el fotógrafo.

Cuando decidí hacer *Los pasos de Ana* pude escoger otro guión que tenía para realizar, sin embargo opté por ella no sólo porque me gustaba sino porque era menos costosa su producción.

¿Cómo es el cine que hacen las mujeres?

Es distinto al que se hace, porque las cineastas de hoy proponemos temáticas con las que se pueden identificar otras mujeres, porque hablamos de lo que significa ser mujer en esta sociedad.

¿Es feminista el cine de hoy hecho por mujeres?

Sí, es una cierta manera de enfrentarse a los problemas. Aunque hoy todo el mundo diga que no es feminista, los movimientos que se dieron ganaron terreno en hombres y mujeres, pero muchos salieron heridos por «el puritanismo» sexual y la moralina que se impuso como feminista aunque para mí eso no es lo feminista. Las mujeres que niegan ser feministas lo hacen por pose y también lo son en cuanto que les interesa hablar del mundo femenino porque cuestionan los prejuicios antiguos que perjudicaban a la mujer en su desenvolvimiento. Este cine no propone a una mujer sometida, no es machista.

¿Te interesa hacer cine de denuncia?

No precisamente, me gusta hacer una historia de ficción que diga de forma sutil lo que está pasando.

¿Con qué parámetros un productor escoge un guión?

Depende del tema, porque *Los pasos de Ana* con un productor privado no la hubiera hecho, ahora el guión que tengo como es de acción les gusta pero no les parece que lo dirija una mujer, entonces es casi imposible entrar.

¿Por qué no les gusta que una mujer dirija?

No sé si es por la idea de que una mujer no debe dirigir una historia violenta o simplemente es una excusa para que una mujer no dirija.

De dónde surge la idea de ¿Y si platicamos de agosto?

De las ganas de hablar de mi generación, los que la hicimos teníamos 14 años en 1968. Estábamos listos para entrar a la prepa y la idea fue mostrar cómo nos afectó el movimiento del 68 y cómo participamos de forma indirecta.

Ese momento fue un parteaguas político y social a nivel familiar y nacional, paralelo a un movimiento estudiantil internacional. Además, no se había hecho ninguna película de ficción sobre el tema; estaba el documental *El grito* de Leobardo López Aretche, pero no existía una recreación de los hechos.

¿Cómo hiciste el casting?

En realidad, la mayoría de los actores me los sugirió Jaime Humberto Hermosillo; él me ayudó a conseguirlos.

Un día llegó Ernesto Gómez Cruz y tocó en mi casa, estaba tan bien caracterizado que no lo reconocí;

así que él hizo el personaje y trabajó conmigo porque le gustó el guión.

«El pecas» Armando Marín era un chavito tarahumara que había salido en otras películas, unos amigos lo vieron como actuaba, les gustó mucho y me lo recomendaron. Para mí fue el mejor actor.

Salvador Pineda era entonces actor universitario y se prestó para hacerla de hermano de Dora.

¿Qué diferencia hay entre dirigir actores reconocidos y actores principiantes?

En esta película poco porque los profesionales como Salvador Sánchez y Evangelina Martínez hacían tan bien su papel que no les tenía que decir cómo lo quería.

En general cuando se trata de dirigir a actores profesionales trato de «bajarles», no me gustan las actuaciones engoladas, y a los actores jóvenes me gusta estimularlos.

Dora Guerra es directora de cine y también actriz, la escogí a partir de mi primer actor, me gustaba que fuera una mujer la que iniciara sexualmente a un adolescente y ella quien fuera la protagonista del activismo político en el movimiento estudiantil. Pudo haber sido a la inversa: que el papel de Dora fuera el convencional «típico que un chavo más grande inicia a las mujeres en su sexualidad».

¿Dónde filmaste?

En mi casa, lo único que hice fue conseguir cosas y muebles que pensé se usaban en esos años.

¿Se cumplieron los objetivos iniciales?

Sí porque la película la exhibieron en varias escuelas y gustó mucho. Estaba dedicada a los adolescentes y ese era el público al que me interesaba llegar, aunque también tuvo éxito en otros ámbitos.

¿En qué público piensas?

Con *Los pasos de Ana* pensé en la gran cantidad de mujeres solas que hay en este país criando a sus hijos y, por lo tanto, creí que les interesaría ver cómo una mujer se enfrenta a dilemas bien conocidos por ellas. En *¿Y si platicamos de agosto?* pensé en un público estudiantil. Lo que no quiere decir que excluyera a otro público. Realmente la intención estaba dirigida a los adolescentes.

*¿De dónde surgió la idea de *Conozco a las tres*?*

Desde que vi la película *Una familia de tantas* de Alejandro Galindo me surgió la inquietud de hacer una película que hablara de cómo viven las mujeres en nuestra época fuera del seno familiar, ya que tradicionalmente han sido caracterizadas como mujeres abandonadas, tachadas de «ovejas negras», divorciadas, y prostitutas. Y lo que quise decir en *Conozco a las tres* es lo que pasa treinta años después con las mujeres que viven fuera del seno paterno en esta ciudad.

¿Cómo trabajaste la puesta en escena con tus actores?

Para la representación de los tres tipos de mujeres Ana, Julia y María, las actrices, me pedían que les

dijera cómo me gustaría que trabajaran pero en realidad yo no podía sacarles todo el jugo porque no tenía suficiente experiencia en la dirección de actores. Las tres eran bailarinas, dos de danza contemporánea y la otra de baile popular. Eran mis amigas y quisieron hacerlo.

¿Por qué pensaste en representar la vida de tres mujeres profesionistas?

Porque es el medio que conozco, quería representar en una historia los problemas que enfrentan las mujeres en su trabajo. Por ejemplo Ana la redactora, trabaja en la burocracia porque como tiene un hijo no puede ser reportera de tiempo completo en un periódico debido al desajuste de horarios que esto implica.

¿Planteas un ideal entre la relaciones de mujeres y a su vez la relación con sus parejas?

Sí, lo más importante de la película es que Ana, Julia y María pueden enfrentar los problemas cotidianos, sentimentales y propios del sexo femenino por la solidaridad que hay entre las tres. La mujer con hijos sí pueden hacer cosas, yo estoy contenta, disfruto la maternidad; no como muchas conocidas de mi generación que se quedaron sin ser madres y... bueno están solas ahora.

¿Existe realmente esta solidaridad entre las mujeres?

Creo que puede existir, aunque por nuestra educación es difícil que se dé.

¿Cuál es tu propuesta respecto a la sexualidad en este trabajo?

Por un lado aclarar el punto de la responsabilidad en la pareja, es decir, cuando una mujer se embaraza es un «paquete» para los dos, no sólo para la mujer, además, el ejercicio de la sexualidad de la mujer es un derecho personal.

¿Por qué hablas del aborto?

Porque yo he estado en muchos careos y actualmente sigue siendo un problema muy fuerte en nuestra sociedad del que se tiene que hablar.

¿Por qué insinuaste así la violación?

Existe una teoría feminista que dice: «si en una película que intenta abordar el problema de la violación exhibes el hecho mismo, se supone que es un estímulo social y no un intento por denunciar el delito». Creo que mi película sí logra dar una visión del problema con un punto de vista equilibrado.

¿Qué problemas tuviste para la realización?

Todos los que pueden pasar. En *Conozco a las tres* el problema principal fue la dirección de actores, también tiene problemas narrativos, algunos diálogos debí haberlos quitado, ahora los escucho sin sentido.

*¿Cómo surgió *Los pasos de Ana*?*

Quería hacer un trabajo que representara las emociones. Ana es una mujer que está en el medio televisivo y cinematográfico y eso es algo que conozco

bien, sé cómo se manejan las cosas para una mujer y lo que implica el ser madre y estar en un medio así. Por lo tanto quería hacer una crítica al medio y reflexionar sobre las mujeres con hijos que ahí trabajan.

¿Es un trabajo autobiográfico?

Ya en otra ocasión me habían preguntado lo mismo, pero esto es certero sólo en parte. Más bien es una historia de una mujer (como yo) que está trabajando en cine y video.

¿Cómo se desarrolló la puesta en escena?

Hubo muchos problemas para conseguir las locaciones, algunas fueron prestadas pero luego se arrepintieron y tuvimos que alquilar otras. Con los actores fue un trabajo muy agusto sobre todo porque a ellos les agradó la idea. Con mi hija fue muy pesado trabajar porque había que repetir muchas veces su actuación y después de tanto hacerlo se cansaba y ya no le salía bien. Hay una anécdota muy significativa: cuando ella no quería sentarse en la taza del baño, todos tuvimos que hacerlo para convencerla.

¿Cuál es tu propuesta en esta película?

Hacer una referencia de un mundo actual, Guadalupe Sánchez representa a una gran cantidad de mujeres que viven el conflicto de la separación con la pareja y de situaciones que parecen simples pero que no lo son, como el decidir quién se queda con los hijos. Lo más importante de la cinta es que rescata la relación madre-hijos.

Ana es la mujer que tenía que ser tradicional ante la situación o arriesgarse a vivir una experiencia conociendo a hombres y acostándose con ellos si así lo quería. Es algo que plantea también los «ideales» de la maternidad y la paternidad de forma diferente a la tradicional.

¿Qué autocrítica le haces a Los pasos de Ana?

Es un trabajo que le faltó una mejor dirección artística, el *casting* no resultó el mejor, tiene problemas de ritmo, hay momentos que se cae la historia y hay muchos diálogos que ahora me parecen inverosímiles.

¿Cuál ha sido la respuesta del público?

La película fue vista en el Festival de Berlín en este año. Para poder ir tuve que hacer una copia en video porque me presionaron para entregarla, pensé que sería mejor hacer una mala copia, a que se quedara enlatada por quién sabe cuánto tiempo. En Berlín gustó mucho, incluso hubo gente que compró la película, como Peter Schuman a quien le interesa comprar ciertas películas para exhibirlas en cine clubes que tienen prestigio por la calidad de las cintas.

La gente en México que la ha visto les ha gustado, pero creo que al público europeo es a quien más ha convencido mi cine.

¿Qué necesita el público?

Primero que le cuenten historias, no importa la variedad temática que tenga relación con su realidad.

El cine no se puede reducir a explotar la miseria sexual, sino necesita proponer nuevos discursos que partan de una cuestión auténtica y honesta no sólo con afán de lucro.

¿Qué opinas del cine mexicano?

No existe. Hay un mito en su renacimiento. Creo que para darse depende de dos cosas: una es que los cineastas puedan hacerse un oficio, cuestión difícil de lograr porque con una película no se te hace oficio; y dos, que vuelva a existir el público para cine mexicano. Estos dos elementos no están garantizados, aunque siento que apartir del terremoto de 85 hay una sociedad civil que tomó conciencia de sí misma y está deseosa de verse en el cine, de ver gente cercana a ella y no quienes salen en el cine «chafa» mexicano que no tiene nada que ver con ellos. Hay una gran necesidad de ver sus emociones y su problemática en pantalla, como ocurrió en el reciente Festival de Cine en Guadalajara, con las películas de Dana Rotberg, José Buil, Jaime Humberto Hermosillo y la mía. La gente mostró mucho interés y gusto.

¿Realmente es un mito este renacimiento?

Hasta que no se demuestre lo contrario sí. Van a cerrar COTSA, quiere decir que el Estado ya no va a tener cómo proyectar sus películas y los productores privados que de por sí nos tienen declarada la guerra y boicotean las proyecciones de nuestras películas, no nos apoyarán ni en broma.

Por otro lado está la censura temática de parte del gobierno. Lo que «les gusta» es lo que producen, lo demás, es «problemático».

Hacer cine es como ser zapatero, si no haces zapatos no te vuelves buen zapatero y la mayoría de la gente que hacemos cine es a cuenta gotas. Yo desde que hice *Conozco a las tres* pasaron cinco años para realizar en 1988 *Los pasos de Ana* que tardó tres años en exhibirse. Así no creo que se puedan formar cineastas.

Además la clase media desprecia el cine mexicano y la clase popular está acostumbrada a ver un cine nacional deleznable. Este tipo de cine no cuenta ninguna historia son una especie de *sketches* que retoman la miseria sexual de esta sociedad burlándose de los homosexuales y mostrando nalgas femeninas.

Lo peor que nos pasa ahora a los cineastas es que no sabemos, como antes, contar una buena historia.

Creo que debe haber un reencuentro con el público y no es fácil.

¿Qué perspectivas tiene el cine mexicano?

No soy tan optimista pero tengo ganas de que se haga realidad este mito del renacimiento. Veo el panorama negativo por la gran censura temática que existe y la lejanía entre el público mexicano y el cine nacional.

¿Cuál debe ser el papel del Estado en la política cinematográfica?

Evitar la acaparación de salas y que las ganancias de la taquilla lleguen en mayor porcentaje al productor. Su actividad debería estar canalizada así y no a sub-

sidar películas que después no pueden recuperar la inversión.

Se necesita sanear desde la producción hasta la exhibición.

¿Qué opinas de la crítica mexicana?

Me gusta leer a Jorge Ayala Blanco, aunque a veces expresa cosas personales y exagera, pero es al que más le apasiona el cine. Para él no es un simple trabajo sino es una obsesión, por eso trabaja más a fondo las películas.

Siento que los críticos a veces ven todo lo que hay alrededor de la película y no la película misma. Su opinión no tiene mucho peso porque no pasa absolutamente nada, ni en cuanto al público, ni en cuanto a las autoridades.

También leo a Tomás Pérez Turrent y a José María Espinasa en *La Jornada*.

¿Qué importancia tiene la industria del video?

Toda. Somos una generación que aprendimos con video porque durante diez años no pudimos trabajar en cine y hemos vivido del video. No somos como la generación anterior que lo vio como elemento de competencia. Finalmente lo hemos trabajado con un lenguaje cinematográfico. Claro que hay diferencia con «la caja negra» que significa todo lo mágico del cine. Son dos lenguajes distintos que se retroalimentan.

Lo que me encanta del video es que por su carácter casero es difícil de censurar, tiene un gran halo de libertad.

Otra cosa que me interesa del video es que puedes hacer de él un instrumento personal e íntimo de trabajo, porque con tu video 8 no necesitas de toda la parafernalia del cine.

¿Qué proyectos tienes?

Tengo pensado un trabajo que se llama *El peso del sol* y trata sobre un viaje en 1974 de una pareja a una playa en Oaxaca y ... hay algo de drogas. Es una idea que quiero desarrollar acerca del miedo y a la vez hacer una crónica de mi generación.

FILMOGRAFÍA DE MARISA SISTACH

Habitación 19;

Edición y dirección. 1979.

El ratón

Co-guionista y asistente de dir. 1981.

Adiós, adiós, ídolo mío

Edición y asistente de dirección. 1981.

Tepito

Asistente de dirección. 1982.

Preludio

Asistente de dirección. 1982.

¿Y si platicamos de agosto?

P: Centro de Capacitación Cinematográfica; D y C; Marisa Sistach; F: (Color) Juan López Reyes; Ed: José Buil y Marisa Sistach; Con: Dora Guerra, Armando Martín, Ernesto Gómez Cruz, Evangelina Martínez, Salvador Sánchez y Salvador Pineda; Dur.: 30 min.; 1980.

Conozco a las tres

Ficción, 16 mm. color, 1983, México; D: Marisa Sistach; Dur: 83 min. Act: Graciela Cervantes, Irene Martínez y Laura Ruiz; Nominada para el Ariel por mejor medimetraje de ficción, México 1984.

Los pasos de Ana

Película mexicana de Marisa Sistach con Guadalupe Sánchez, Emilio Echeverría, David Beuchot, Clementina Otero; G: Marisa Sistach y José Buil; F: (color) Emmanuel Tacamba; Ed: José Buil (Cancerio Rojo, "Feeling" y otros) 1988-89.

Anoche soñé contigo

Dir: Marisa Sistach; Prod: CLASA FILMS MUNDIALES y Producción Tragaluz; Francisco y Pablo Barbachano; G: José Buil, basado en el cuento La venganza creadora de Alfonso Reyes; F: (color) Alex

*Philips; M: Alberto Delgado y Alejandro Cruicshank;
Ed: Sigfrido García; Act: Leticia Perdigón, Socorro
Bonilla, Moisés Iván Mora, Patricia Aguirre, Martín
Altomaro, José Alonso; Dur: 85 min. 1991.*

-
- * **Estrenada en la XXIV Muestra internacional de cine en México, 1991 por lo cual no se considera en la tesis.**

QUINTA PARTE

**Señora tentación,
de frívolo mirar,
de boca deliciosa
ansiosa de besar.
Mujer hecha de miel
y rosas en botón,
mujer encantadora,
señora tentación.**

Agustín Lara.

CONCLUSIONES

Si algo puede caracterizar al cine hecho por las cuatro cineastas es su propuesta intimista de escudriñar el mundo femenino. Conocer la forma de cómo una mujer quiere expresar a través de la pantalla lo que está viviendo y percibir su sensibilidad e imaginación mediante imágenes.

Este cine es para mirar cómo las mujeres quieren decir su versión sobre temas quizá ya abordados en la cinematografía nacional, pero no desde una perspectiva tradicional.

Si bien las primeras llamadas pioneras del cine mexicano, encabezadas por Matilde Landeta la directora de cine más sólida de su generación, abrieron brecha a las mujeres con su trabajo cinematográfico en el guionismo, producción y dirección, ninguna hizo carrera dirigiendo. Además en sus películas no existía la intención de exponer los problemas o afinidades a que las mujeres de ese entonces se enfrentaban. De ellas menos aún se puede hablar de continuidad en la dirección fílmica femenina.

Con la creación de las escuelas de cine incrementó la cantidad de mujeres aspirantes a dirigir o formar parte de un equipo cinematográfico. La marcada influencia del documentalismo en el cine durante los decenios sesenta y setenta, se manifestó con el tratamiento realista de temas sobre el aborto, la violación, la situación laboral de campesinas y obreras, el ejer-

cicio de la maternidad, y muchos otros tópicos necesariamente expuestos por mujeres.

Así la diferencia entre pioneras y cineastas egresadas de las escuelas de cine no sólo radica en el contexto social en el que se desarrollaron, sino también en su formación. Mientras las primeras se hicieron con la práctica y enfrentaron un medio marcadamente sexista; las segundas tuvieron una formación política y profesional antes de estudiar cine, lo cual les dio la base para encaminar sus cualidades artísticas.

El objetivo primordial de las cineastas contemporáneas es reconquistar con sus películas al público mexicano y penetrarlo.

Según los testimonios de **Busi Cortés**, **Lillian Liberman**, **María Novaro** y **Marisa Sistach** no hay una definición única de lo que es el cine femenino. Sin embargo, existe una óptica femenina que destaca no sólo a través del argumento sino también de la fotografía, diálogos, movimientos de cámara, encuadres, locaciones, escenografía, etcétera. Elementos que expresan su sensibilidad y experiencia creando un discurso visual con su estilo.

Hacer un cine que toque las fibras femeninas no depende de que lo dirija una mujer, sino del enfoque y la preocupación por exaltar el lado femenino del universo en una dimensión artística.

El cine de **María Novaro** muestra lo pintoresco de la provincia mexicana, su calidez convertida en trópico y un Distrito Federal fracturado pero no por ello árido. El color azul está presente en las atmósferas

que fluyen al compás de boleros y música, ya clásica en nuestra cultura.

Las mujeres que desfilan en sus historias viven una incertidumbre dual que se despliega en su entorno social y se interioriza respecto a su pareja. El ideal de la figura masculina es un fantasma inalcanzable que cada mujer proyecta en sus alegrías y frustraciones.

La maternidad de las protagonistas va más allá de su posición e imagen social, es una característica femenina que las vuelve más seguras y atractivas. Son mujeres con sueños que vivir, no el ser sacrificado, chantajista y sagrado que planteó el antiguo cine mexicano.

Las películas de **María Novaro** exponen con sutileza y humor sucesos sociales que reflejan en momento político que está viviendo. Así la autora afirma cada vez más su estilo.

La columna vertebral de las películas de **Lillian Liberman** es el tratamiento de la sexualidad femenina. De manera casi documental sus historias narran la agresión sexual de que son objeto las mujeres, en distintas edades. Su discurso es sin cortapisas, con el interés de hacer de los problemas sociales una denuncia. A excepción del cortometraje *Amanecer*, en que plantea la relación ideal de una pareja próxima a tener un segundo hijo, sus demás ejercicios son muy realistas.

A **Lillian Liberman** en sus cortometrajes parece importarle más el concepto que la plasticidad, quizá con el afán de lograr una atmósfera íntima e intensa.

A **Busi Cortés** le gusta que su cine le sugiera al espectador los secretos femeninos, lo encauce al mis-

terio de ese mundo. Ver sus cintas deja el sabor de penetrar a un lugar y dejar la puerta entreabierta. Hace que los personajes femeninos hablen con la mirada y dejen con suspiros sus mensajes.

El cine de **Busi Cortés** está basado en adaptaciones literarias y aunque alguna, como *El secreto de Romelia*, apele a un momento histórico, la autora afirma que sus ficciones si algo buscan en ese sentido es ser atemporales. Otra característica en su obra es la relación de un par o un pequeño grupo de mujeres que se desarrolla en forma paralela al argumento general. La música tiene una íntima relación con las atmósferas: se escucha la tristeza de la lluvia con el fondo de un piano. Las mujeres presentan son discretas, intensas, melancólicas y quizá con una psicología depresiva.

Las cintas de **Busi Cortés** tienen cierta tranquilidad implícita en el concepto, que parecieran estar habladas en voz baja.

De la obra de **Marisa Sistach** es imprescindible mencionar que el cortometraje *¿Y si platicamos de agosto?* es la primera ficción realizada en México, sobre el movimiento estudiantil de 1968. Desde esta cinta se nota un estilo sencillo y directo para tratar sus argumentos. La frescura del adolescente que actúa en este ejercicio, no sería posible si la dirección no transmitiera esa lozanía.

Es una inquietud constante de la autora manifestar la complejidad que existe en que una mujer ejerza de forma paralela su maternidad y profesión, sin culpas ni privaciones. *En Conozco a las tres* busca aliviar ese problema con la ayuda y solidaridad que puede alimentarse entre las mujeres. La misma situación es

recurrente en *Los pasos de Ana*, que aborda algunas complicaciones específicas de la presencia femenina en el medio cinematográfico o audiovisual.

El cine de **Marisa Sistach** está comprometido antes que con alguien, con ella misma, de ahí su sencillez. El trabajo destacado de las cuatro realizadoras mencionadas es muestra de una larga lista de mujeres comprendidas en otras áreas del quehacer cinematográfico, como lo refleja el apéndice de la tesis.

Es importante señalar que hay cineastas de sumo interés, contemporáneas a las que escogimos como **Sonía Riquer**, **Adriana Contreras**, **Dana Rotberg**, **Rebeca Becerril**, otras. Lo anterior nos dice el gran bagaje de cortos y largometraje ávidos de ser conocidos, ya sea por exhibición en cine (pretensión original) o ¿por qué no?, en televisión. Seguro que tendrían más éxito que cualquiera de los churros que programa el *canal 2* en «Riguroso estreno», lo anterior no significa compararlas, sino exaltar el veto de exhibición que tienen las películas de calidad, de muchos egresados de las escuelas de cine en la televisión comercial.

Con lo anterior queremos reapuntar el momento esperanzador que vive el cine nacional.

GUIÓN DEL VIDEO «CUATRO TESTIMONIOS DE CINEASTAS MEXICANAS»

PROGRAMA: CUATRO TESTIMONIOS DE CINEASTAS MEXICANAS

GUIÓN: TERESA SOLÍS Y EDUARDO COLLINS

DURACION: 26'30"

VIDEO

AUDIO

FADE IN:

LOGO UNAM

**ROLL SUPER: ESTE PROGRAMA
ES PARTE DE LA TESIS DE
LICENCIATURA DE LA
CARRERA DE COMUNICACIÓN
EN LA FACULTAD DE CIENCIAS
POLÍTICAS.**

TEMA DE IDENTIFICACIÓN

**«CUATRO TESTIMONIOS DE
CINEASTAS MEXICANAS».**

CORTE A:

**COLLAGE DE PERSONAJES
FEMENINOS
DOSOLVENCIA FADE IN-OUT.**

CROSSFADE:

**SUBE TEMA MUSICAL BAJA
Y SOSTIENE.**

OFF: (LOC. MUJER)

**El cine realizado por mujeres está
hecho a través de una óptica y
sensibilidad que intenta expresar la
identidad actual femenina.**

CORTE A:

**FOTOMONTAJE DE LAS CUATRO
DIRECTORAS ILUSTRAR SOBRE
SUS TEMÁTICAS, PERSONAJES Y
PLASTICIDAD DE SUS PELÍCULAS.**

(LOC. HOMBRE)

**Busi Cortés, Lilian Liberman,
María Novaro y Marisa Sistach
expresan el concepto de mujer
a través de sus temáticas,
personajes y plasticidad de
sus películas.**

VIDEO

CORTE A:

IMÁGENES DE MADRES,
SEÑORITAS Y NIÑAS
RESPECTO A LA SEXUALIDAD

IMÁGENES DEL COMPROMISO
SOCIAL

IMÁGENES DE STOCK DE LAS
ESCUELAS.

ILUSTRAR CON IMÁGENES
RESPECTO AL MANEJO DE LA
SEXUALIDAD EN SUS
DIFERENTES EJERCICIOS.

CORTE A:

ENTREVISTA MARÍA NOVARO
SUPER: MARÍA NOVARO
CINEASTA

DISOLVENCIA CON FRAGMENTOS
DE DANZÓN: MARÍA ROJO
DESPUÉS DE HACER EL AMOR
FUMANDO UN CIGARRO.

LOLA BAÑÁNDOSE Y
ACARICIÁNDOSE

AUDIO

(LOC. MUJER)

Sus imágenes reflejan cómo las mujeres asumen la sexualidad en el despliegue de sus formas como madre y pareja. Su compromiso social radica en que las mujeres hablen de sí mismas y de su historia.

(LOC. HOMBRE)

Elías forman los cuatro rieles que conducen este video como exponentes de las dos escuelas de cine: CUEC y CCC, cuyas experiencias distintas lo enriquecen.

PUENTE MUSICAL (SUBE TEMA MUSICAL BAJA Y FONDEA).

(LOC. MUJER)

En el cine de las cuatro cineastas, la sexualidad femenina es uno de los temas fundamentales con el que plantean las necesidades físicas y amorosas con una visión natural y libre.

SUBE FONDO MUSICAL BAJA Y DESAPARECE.

«Es una parte central a descubrir en la mujer, es un punto donde más se ha mitificado». (25")

AUDIO ORIGINAL

VIDEO

CORTE A:

ENTREVISTA LILIAN LIBERMAN
SUPER: LILIAN LIBERMAN
CINEASTA

DISOLVENCIA CON FRAGMENTOS
DE *AMANECEER*: FLASHBACK DE
NIÑAS QUE VEN UN PENE.

CORTE A:

ENTREVISTA MARISA SISTACH
SUPER: MARISA SISTACH
CINEASTA

DISOLVENCIA CON FRAGMENTO
DE *CONOZCO A LAS TRES*: UNA
MUJER ES ATACADA POR UNOS
HOMBRES QUIENES LA SUBEN A
UN AUTOMÓVIL PARA
VIOLARLA.

CORTE A:

ENTREVISTA BUSI CORTÉS

DISOLVENCIA CON FRAGMENTOS
DE *EL SECRETO DE ROMELIA*:
ESCENA DONDE LAS NIÑAS
HABLAN ACERCA DE LA
MENSTRUACIÓN.

ESCENA CUANDO EL VIUDO
ROMÁN CORRE A ROMELIA
JOVEN DE SU CASA POR NO
SER VIRGEN.

AUDIO

«Hablamos de la sexualidad porque
es algo que hemos tenido siempre
callado». (15')

**AUDIO ORIGINAL MAS VOZ EN
OFF DE LILIAN:**

«La niña que descubre la sexualidad,
es con violencia...»

«En un país de machos es muy
difícil ejercer una sexualidad libre, tal
vez se logre en una pareja pero mis
personajes están solas ». (25")

AUDIO ORIGINAL

«En *El Secreto de Romelia* me
remito a las tres generaciones sobre
todo respecto a la sexualidad».

AUDIO ORIGINAL

VIDEO

AUDIO

LAS BUENROMERO. ESCENA DONDE LA GUERA HACE EL AMOR CON EL SACRISTÁN.

SUBE TEMA MUSICAL BAJA Y SOSTIENE

CORTE A:

ILUSTRAR CON DIFERENTES SECUENCIAS DE LOS EJERCICIOS ESCOLARES DE LAS CINEASTAS LA MATERNIDAD.

(LOC. HOMBRE)

Mujeres multicolores cuentan historias mágicas o descarnadas y viven dentro y fuera de estas ficciones, se transforman en madres enamoradas, hijas precoces, mujeres audaces.

SUBE FONDO MUSICAL BAJA Y DESAPARECE

CORTE A:

LILIAN LIBERMAN

«Es un tema que me interesa reivindicar, en *Amanecer*, es en forma utópica, donde los hombres comparten con una mujer la experiencia». (1)

DISOLVENCIA CON LAS IMÁGENES DEL PARTO EN AMANECEER

CORTE A:

MARISA SISTACH

«Me parece muy importante plantear esta relación a manera distinta del cine mexicano de la cabecita blanca y la mamá sagrada.

CONTINÚA MARISA SISTACH ILUSTRAR CON ESCENA DE LOS PASOS DE ANA DONDE ANA LLEGA TARDE A SU CASA Y ENCUENTRA DORMIDOS A SUS HIJOS EN EL SUELO

«Se trata de ver madres solas que sacan adelante a sus hijos sin chantaje. También ver el lado de los hijos».

VIDEO

DISOLVENCIA CON PELÍCULA
LOS PASOS DE ANA CUANDO
ANA Y SU CHAVO HABLAN DE
QUIEN SE DEBE QUEDAR CON
LOS NIÑOS.

CORTE A:

BUSI CORTÉS

DISOLVENCIA CON FRAGMENTO
DE *EL SECRETO DE ROMELIA*:
DIANA BRACHO, DOLORES
BERISTÁIN Y LAS NIETAS EN EL
TREN SIN QUE HABLEN.

DIANA BRACHO HABLA CON
DOLORES BERINSTÁIN EN LA
RECÁMARA LA CONFESIÓN DEL
VIUDO ROMÁN.

CORTE A:

MARÍA NOVARO

DISOLVENCIA CON *LOLA*
ESCENA DEL PASTEL DE
CARNE.

DANZÓN: MARÍA ROJO BAILA
CON SU HIJA EN CASA.

AUDIO

«Me interesa destacar la relación
gozosa con sus hijos y cómo los
integra a su trabajo».

«Es muy importante en mi trabajo.
Un punto medular en *El Secreto de
Romelia* fue este concepto, las
realizadoras lo estamos renovando,
antes por un lado estaba la madre
abnegada o la madre prostituta,
estamos dando un concepto más
realista».

AUDIO ORIGINAL

«En el cine se trata como mito y
fantasía. A mí me interesa explorar.
Me gusta la idea de llevar la
maternidad a su sensación más
simple.

AUDIO ORIGINAL

**ENTRA RUBRICA BAJA Y
SOSTIENE**

VIDEO

CORTE A:

IMÁGENES DE ACTRICES
EN LOS DIFERENTES
EJERCICIOS DE LAS
CUATRO CINEASTAS.

CORTE A:

AZUL CELESTE: LAUREANA
CUANDO PLÁTICA CON CHELI
DE LAS CARTAS DE EDMUNDO.

LOLA CUANDO LE LANZA SUS
COSAS A OMAR POR LA VENTANA

DANZÓN: MARÍA EN EL MALECÓN
CON PEPE Y LE EXPLICA LO
JOVEN QUE ES PARA ELLA.

EL SECRETO: NOCHE DE BODAS.
ROMELIA Y EL VIUDO CUANDO
LE ORDENA COMO VIVIR UNA
VEZ CASADOS.

ESPONTÁNEA BELLEZA:
COLGÓN DE TELÉFONO.

AMANECER ESCENA CUANDO
ARTURO B. LE OFRECE AYUDA Y
BOTA EL TRABAJO.

LOS PASOS DE ANA: PAREJA
PLATICANDO EN EL PARQUE,
CUANDO EL PRODUCTOR
CASADO SE LE DECLARA A ANA.

AUDIO

(LOC. MUJER)

Mujeres que aparecen en el
escenario de la realidad y hacen
fantasías, se asoman a la ventana y
dicen: ¡Ahí está! el hombre ideal,
la vida rutinaria y las palabras
infructuosas de los días cansados.

(LOC. HOMBRE)

Rostros femeninos que juegan su
destino al azar, con intuición o
premonitoriamente con un hombre.

SUBE RUBRICA BAJA Y
DESAPARECE

AUDIO ORIGINAL

VIDEO

CORTE A:

**IMÁGENES QUE REFLEJEN
COMPROMISO SOCIAL DE LAS
CINEASTAS**

CORTE A:

BUSI CORTÉS

**DISOLVENCIA CON EL
SECRETO... DONDE DIANA
BRACHO HABLA DE LAS TRES
GENERACIONES.**

CORTE A:

**COLLAGE DE LOS DIFERENTES
TRABAJOSE DE LA CINEASTA**

(CONTINUÁ)

AUDIO

**SUBE TEMA MUSICAL BAJA Y
SOSTIENE**

(LOC. MUJER)

Mujeres del celuloide que viven en el cine y hacen cine, recurren al discurso y a los diálogos de otras féminas cualesquiera su oficio o profesión con el objetivo de expresar sus voces, sentimientos y compromiso con nuestra cultura.

**SUBE TEMA MUSICAL BAJA Y
DESAPARECE**

«El compromiso social de las mujeres es hablar de nosotras mismas. He tratado de forma sutil en *El Secreto* y en *Serpientes y escaleras* cómo vemos las mujeres la política mexicana».

AUDIO ORIGINAL

**ENTRA TEMA MUSICAL BAJA Y
SOSTIENE**

(LOC. HOMBRE)

El cine de Busi Cortés parte de la necesidad de adaptar literatura mexicana y recrear atmósferas a través de la relación entre los personajes y los objetos con un halo que evoca colores dulces y al mismo tiempo antiguos.

(LOC. MUJER)

La música es parte de la personalidad de Romella Orentes, Dolores, Romí,

VIDEO

AUDIO

El Viudo Román, Cástula y otras más de las películas *Hotel Villagoerne*, *Frágil Retorno*, *El Lugar del Corazón* y *Las Buenromero*.

SUBE TEMA MUSICAL BAJA Y
DESAPARECE

CORTE A:

BUSI CORTÉS

Habla sobre las escritoras a
diferencia de las guionistas.

DISOLVENCIA CON IMÁGENES
DE EL LUGAR DEL CORAZON
HOTEL VILLAGOERNE, LAS
BUENROMERO, FRÁGIL RETORNO
Y EL SECRETO DE ROMELIA

CORTE A:

ENTRA TEMA MUSICAL BAJA Y
SOSTIENE

COLLAGE DE LOS DIFERENTES
TRABAJOSE DE LA CINEASTA.

(LOC. HOMBRE)

Marisa Sistach en su cine plantea
problemas sociales y políticos. De
forma vivencial presenta por primera
vez una ficción del movimiento
estudiantil en 1968: *¿Y si platicamos
de agosto?*

(LOC. MUJER)

En *Conozco a las Tres* y *Los Pasos de
Ana* describe y cuestiona la intimidad
y cotidianidad de las mujeres.

SUBE FONDO MUSICAL BAJA Y
DESAPARECE

CORTE A:

MARISA SISTACH

—Narra sobre la sociedad y el
movimiento del 68. Su mirada política
de la sexualidad en *Conozco a las
Tres*.

VIDEO

DISOLVENCIA CON ESCENA DE
¿Y SI PLATICAMOS DE AGOSTO?

1) EL JUEGO DE FUT BOL POR
TELEVISIÓN

2) REPRESENTACIÓN EN EL
PUESTO DE PERIÓDICOS.

CORTE A:
COLLAGE DE IMÁGENES DE LOS
DIFERENTES EJERCICIOS DE LA
CINEASTA

CORTE A:

LILIAN LIBERMAN

DISOLVENCIA CON ESCENA DE
LUGARES COMÚNES:
LUPITA EN SU MATRIMONIO.

CORTE A:

LILIAN LIBERMAN

CORTE A:
COLLAGE DE DIFERENTES

ESCENAS DE LOS TRABAJOS DE LA
CINEASTA.

AUDIO

AUDIO ORIGINAL

SUBE TEMA MUSICAL BAJA Y
SOSTIENE

(LOC. HOMBRE)

Lilian Liberman con sus ejercicios
*Espontánea Belleza, Lugares
comunes y Amanecer* crítica el papel
de la mujer en la sociedad mexicana.

SUBE FONDO BAJA Y
DESAPARECE

—Menciona sobre lo difícil de su
carrera «Yo todavía no empleo...»

«Yo tengo un compromiso social en la
vida, por lo tanto si hago cine se
nota. Mis personajes están en el
entorno real donde se mueven».

ENTRA TEMA MUSICAL BAJA Y
SOSTIENE

(LOC. MUJER)

El cine de María Novaro muestra un
México colorido, provinciano o
citadino, donde la música, los
personajes típicos y las locaciones
crean una atmósfera realista.

VIDEO

CONTINÚA MISMA ILUSTRACION

CORTE A:

COLLAGE DE IMÁGENES
COMO: PINTAS DE LUCIO
CABAÑAS, TERREMOTO 85,
«MÉXICO SIGUE EN PIE»,
PANORÁMICA DE LA ZONA
INDUSTRIAL, SALIDA DE LOS
OBREROS, RUTA 100, MENSAJE
SOBRE EL SIDA
EN PERIÓDICO Y RADIO

CORTE A:

MARÍA NOVARO.
INSERTS PARA CUBRIR LAS
EDICIONES DE LA ENTREVISTA

CORTE A:

COLLAGE DE DIFERENTES
EJERCICIOS Y PELÍCULAS
DE LAS CUATRO CINEASTAS.

AUDIO

(LOC. HOMBRE)

María Novaro es capaz de partir de una historia o de un personaje y exaltar hechos sociales que marcan momentos históricos.

SUBE FONDO MUSICAL BAJA Y
HACE CROSSFADE CON TEMA
MUSICAL DE LA SONORA
SANTANERA U OPCIONAL.

INSERTAR AUDIO ORIGINAL DEL
SPOT DE RADIO EN SEGUNDO
PLANO

Editar respuesta

SUBE FONDO MUSICAL BAJA Y
SOSTIENE

(LOC. MUJER)

El cine que hacen las mujeres no parte de la necesidad de diferenciarse del cine hecho por los hombres, más bien es hacer un cine del universo que viven y conocen.

(LOC. HOMBRE)

Mucho se ha discutido si existe o no una definición del cine femenino, sin embargo lo importante para nosotros es encontrar los elementos que lo conforman.

SUBE FONDO MUSICAL BAJA Y
SOSTIENE, HACE CROSSFADE

VIDEO

AUDIO

CORTE A:
LILIAN LIBERMAN

CON TEMA PARA FONDEO DE
TESTIMONIOS

«El cine hecho por mujeres es el que
tiene un punto de vista». (35")

CORTE A:
ILUSTRACIÓN

MISMO FONDO

CORTE A:
BUSI CORTÉS

«Yo creo que sí hay una sensibilidad
femenina en temática y óptica
complementaria a la del hombre,
sobre todo al cine latino tan
machista». (38")

CORTE A:
ILUSTRACIÓN

MISMO FONDO

CORTE A:
MARÍA NOVARO

«No lo conozco, no tengo respuestas,
para mí las cosas de mujeres no han
sido tratadas como me hubiera
gustado y yo creo que nos
relacionamos con la vida las mujeres
de manera distinta a los hombres».
(50")

CORTE A:
ILUSTRACIÓN

MISMO FONDO

CORTE A:
MARISA SISTACH

«Aunque no se puede generalizar, sí
hay mucho cine de mujeres que
comparte una cierta mirada, si no
está en la acción o en la anécdota,
está en los personajes». (30")

FREZZE DE LA SONRISA
DE MARISA SISTACH Y ENTRA CON
DISOLVENCIA EN FADE IN-
OUT FREZZE DE LAS DEMAS.

ENTRA FONDO MUSICAL Y SUBE
A PRIMER PLANO.

VIDEO

**COLLAGE DE TODAS LAS
PELÍCULAS PRESENTADAS
EN EL PROGRAMA CON EL
SUPER DE NOMBRE, AÑO Y
DIRECTORA.**

CORTE A:

**ROLL DE CRÉDITOS
Y AGRADECIMIENTOS**

LOGO UNAM Y AÑO.

FADE OUT.

AUDIO

**(OPCIONAL LA LECTURA DE UN
POEMA).**

**CATÁLOGO DE MUJERES CINEASTAS DE LOS AÑOS
OCHENTA DEL CENTRO UNIVERSITARIO DE ESTU-
DIOS CINEMATOGRAFICOS (CUEC) Y DEL CENTRO
DE CAPACITACIÓN CINEMATOGRAFICA (CCC)***

Aguilar Fernández, Sandra Luz (CUEC)

La intrusa (s/a), *Años más tarde* (s/a), *Carmen vampira* (s/a) y *La envidia* (s/a). Asistente en fotografía *Salomé, virgen y mártir* (Dolores Payas, s/a).

Alba del Castillo Negrete Teresa de (CUEC)

Thanatos (s/a) dirigió, editó y elaboró el guión.

Albarracín Cecilia (CUEC)

Producción *Pocker de ases* (Cristina Gómez s/a).

Albers Kapin (CUEC)

Motor principal (1981), *Tigrito* (1982), *Juntos hacia la felicidad* (1983) y *Flor del corazón* (1984). Asistente de producción *Circunstancias* (Laura Rosseti, 1983).

* La abreviación s/a significa *sin año*, en algunos casos no aparece la colaboración específica, y en otros ésta fue hecha en conjunto con el autor. La omisión de la información se debe a una falta de registro (en su momento) del CUEC y CCC.

Álvarez María Antonieta (CUEC)

El blues (1981) nominada Ariel y *Ensayos* (s/a).
Producción *El desayuno* (Rosario Hernández s/a)

Álvarez Lucia (CCC)

Participó en la musicalización *Cuántas viejas
quieras* (Moisés Ortiz Urquidi, 1990).

Becerril Rebeca (CUEC)

Amor del bueno (1983), *A destiempo* (s/a) y *Dime
algo por última vez* (s/a). Asistente de dirección *Mi-
lagro* (Rosa Ma. Méndez s/a). Fotografía *Levanta
más la pierna* (Dolores Payas, 1983). Fotografía *Sa-
lomé, virgen y mártir* (Dolores Payas, s/a).

Brorstrom Brigitta (CCC)

Guión *Iscuracha* (Mohke-hoff Liskulla s/a).

Buñi Sonía (CUEC)

Producción *Juntos hacia la felicidad* (Kapin Al-
bers, 1983).

Bustillo Moya Alejandra (CUEC)

La mujer atorada (s/a), *Buky* (s/a) y *Final feliz*
(1986) nominada Ariel 1986. Asistente de edición
Jesu S.A. (Ana Luisa Liguori s/a).

Cáceres Olga (CCC)

Dirigió *Goitia* (1980)

Camus Marie Christine (CUEC)

Formó parte del grupo de «las Ninfas» junto con María Novaro y Silvia Otero. *J.M.* (1982), *Olvídalo, no tiene ninguna importancia* (1983), *Conmigo la pasarás muy bien* (1982) *Tercera llamada* (s/a) y *Feliz viaje* (s/a). Sonidista *Barco de papel* (Rosa Ma. Méndez, 1982). Fotógrafa *7 a.m.* (María Novaro, 1982), Asistente de edición *Una isla rodeada de agua* (María Novaro, 1984), Asistente de edición *Luego platicamos* (Silvia Otero, 1982), Sonidista *Game over* (Silvia Otero s/a), Productora *Eliza* (Silvia Otero s/n), Sonidista *Circunstancias* (Laura Rosetti, 1983).

Carrasco Queijerio Rossana (CUEC)

El lugar del corazón (s/a), *Murallas* (s/a), *Soliloquio* (s/a) y *No quiero decir nada* (s/a). Asistente de dirección *Voy por todas* (Amparo Romero, s/a).

Carrión Irma (CUEC)

Dirigido colectivamente *Un crucero* (s/a).

Carvajal Juárez Teresa (CUEC)

Una vida por la libertad (s/a). Asistente de producción y de sonido *Díme algo por última vez* (Rebeca Becerril s/a).

Caudillo Rosa Delia (CUEC)

Fraticidio (1981), *Tlayacapan* (s/a), dirigió colectivamente *Un crucero* (1981). Asistente de dirección y guión *¿Y por qué no?* (Eugenia Tamés, 1984).

Contreras Adriana (CUEC)

Historias de vida (1981), *Lecciones de poesía* (s/a), *Naturaleza muerta* (s/a). Guión *Hacer un guión* (Dorotea Guerra, 1981).

Couturier Bañuelos Marcela (CUEC)

Los buzos diamantistas (s/a). Asistente de producción *Final feliz* (Alejandra Bustillo, 1986).

Cruz Evelia (CUEC)

Sonido y Fotografía *Una vida por la libertad* (Teresa Carvajal s/a).

Chagra Ana María (CUEC)

Asistente de dirección *Levante más la pierna* (Dolores Payas, 1983).

Chaparroso Josefina (CUEC)

Producción *Lugares comunes* (Lilián Liberman, 1983).

Chavarría De Canini Urania (CUEC)

Hacia el fin de la noche (s/a) y *Ángeles de octubre* (s/a).

Del Campo Virginia (CUEC)

Guión *¿Y por qué no?* (Eugenia Tamés, 1984).

Díaz Coria Aguilar Silvia (CUEC)

La otra cara de la luna (s/a). Asistente de dirección *Adriana* (Angélica Godínez s/n), Asistente de dirección *Umbrales* (Nancy Ventura s/n).

Diez Díaz Ana (CCC)

Guión *Elvira Luz Cruz, pena máxima* (Dana Rotberg, 1985).

Domínguez Josefina (CUEC)

Frontón (1982), *Vampiro* (1982) y *Reo S.A.* (s/a). Colaboró *Episodios* (Gisela Iranzo, 1982).

Dune Martha (CCC)

Fotografía *Estigma* (Tufic Makhoul Akl, 1987).

Escalera Ana María (CUEC)

Guión *Naturaleza muerta* (Adriana Contreras s/a).

Espinoza Gabriela (CUEC)

Cosas de la vida (1984), *El cliente es primero* (s/a) y *Para muestra basta un botón* (s/a). Asistente de fotografía *Amor del bueno* (Rebeca Becerril, 1983), Sonidista *Gráfica* (Laura Íñigo, 1984), *Tiempo de sombras* (Alba Mora Méndez s/a), Fotografía *Don Tato y sus dos milagros* (Laura Rosetti s/n).

Fernández Rosa Martha (CUEC)

Cosas de mujeres (s/a) y *Rompiendo el silencio* (s/a).

Fuhlman Heini (CUEC)

Sonidista *El dedo en la llaga* (Gisela Iranzo s/a).

Garduño Susana (CUEC)

Sonidista *Vámonos al cine te lo disparo* (Laura Rosetti, 1983), Asistente de dirección *Don Tato y sus dos milagros* (Laura Rosetti s/a), Sonidista *Carta a un niño* (Milvia Piazza, 1981).

Garza Carmen (CUEC)

Sonidista *Amanecer* (Lilián Liberman, 1984).

Gentile Andrea Lucia (CCC)

La neta no hay futuro (1988). Segundo Asistente de dirección en *El secreto de Romelia* (Busi Cortes, 1989).

Gilhuys Patricia (CUEC)

VII Juegos Panamericanos (s/a) y *La improbable Susanita* (1980).

Gimeno Pecanins María Luisa (CUEC)

La maga (s/a).

Godínez Pintor Angélica (CUEC)

Adriana (s/a). Fotografía *La otra cara de la luna* (Silvia Díaz Coria s/a), Fotografía *Umbrales* (Nancy Ventura s/a).

Gómez Moragas Cristina (CUEC)

Intramuros (1983), *El huésped* (s/a) y *Pocker de ases* (s/a). Guión *Película para niños* (Rosa María Méndez, 1982).

González Luisa Fernanda (CUEC)

Producción *Jesús, S.A.* (Ana Luisa Liguori s/a).

Granillo María (CCC)

Musicalización *La última luna* (1990) y *La muerte es un lugar solitario* (s/a), ambas de Sergio Muñoz Guemes.

Guerra Dorotea (CUEC)

Hacer un guión (1981) nominada Ariel 1982 y *2+1=4* (s/a).

Hayem Sibille (CUEC)

Sonidista *Espontánea belleza* (1980) y *Lugares comunes* (1983), ambas de Lilian Liberman.

Heiblum Laila (CCC)

Entre la presencia y el olvido (Real del Catorce) (1988).

Hernández Rosario (CUEC)

El encuentro (s/a), *El desayuno* (s/a) y *La hermana enemiga* (s/a).

Holguín Mayora Lucía (CUEC)

Papalote azul (s/a). Producción *Buky* (Alejandra Bustillo s/a), Fotografía *Dime algo por última vez* (s/a) y *A destiempo* (s/a), ambas de Rebeca Becerril, Asistente de dirección *Final feliz* (Alejandra Bustillo, 1986), Fotografía *Pedro gringoire* (Ana Luisa Montes de Oca Vega s/a).

Íñigo Dehund Laura Silvia (CUEC)

Cosas de la vida (1984), *Gráfica* (1984), *Animación # 2* (s/a), *Jorobita* (s/a) y *Un cuento de ciudad* (s/a).

Iranzo Gisela (CUEC)

El aventón (1982), *Episodios* (1982), *La espera* (1982), *Alta noche* (1983), *Laberintitis* (s/a) y *El dedo en la llaga* (s/a). Sonidista *Tercera llamada* (Marie Crhistine Camus s/a), Sonidista *Querida Carmen* (María Novaro, 1983), Sonidista *Eliza* (Silvia Otero s/a).

Islas Alejandra (CUEC)

La indignidad y la intolerancia serán derrotados (1980), *La boquilla* (s/a), *La marcha* (s/a) y *Iztacalco, campamento 2 de octubre* (s/a) Ariel 1979 en Cine Experimental.

Kapnist Elizabeth (CUEC)

Edición *No es por gusto* (María del Carmen de Lara, 1981).

Langarica Trinidad (CUEC)

Te digo que no es un animal (brevíssima historia de la Revolución Mexicana) (1981), *Chihuahua, un pueblo en lucha* (s/a) y *La quimera de oro negro* (s/a).

Lara María del Carmen de (CUEC)

Amor, pinche amor (1980), *No es por gusto* (1981) y *Desde el cristal con que se mira* (1984).

Lighttart Berna (CUEC)

Sonidista *Feliz viaje* (Marie Christine Camus s/a).

Liguori Ana Luisa (CUEC)

Amores difíciles (1983), *El conde se esconde* (s/a) y *Jesu, S.A.* (s/a).

López Lourdes (CCC)

Edición *Strawberry Sunday* (Claudio Valdés Kuri, 1989).

López Eva (CCC)

No se asombre sargento (1988), *La venganza* (1989), *Recuerdo de domingo* (1990) y *Yapo Galeana* (1990).

López Guadalupe (CCC)

Asistente de producción *Pedro gringoire* (s/a) de Ana Luisa Montes de Oca.

Luke Patricia (CCC)

Edición *El reto* (Liskulla s/a).

Mandujano E. María (CUEC)

Producción *Carta a un niño* (Milvia Piazza, 1981).

Martínez de Velasco Patricia (CCC)

El sótano (1989) y *Acopilco* (1990).

Martínez Vara Andrea (CCC)

Musicalización *La divina providencia* (María Rodríguez, 1988).

Méndez Elsie (CCC)

El rutas (1987). Sonidista *Goitia* (Olga Cáceres, 1990).

Méndez García Rosa María (CUEC)

Formó parte del grupo Melfes. *Barco de papel* (1982), *Película para niños* (1982), *Para que se entretenga* (s/a) y *Milagro* (s/a). Asistente de dirección *Una noche fuera* (Amparo Romero s/a), Fotografía *Luego platicamos* (1982), Fotografía *Game over* (s/n) y Asistente de dirección *Años más tarde* (s/a), las tres de Silvia Otero.

Mendicuti Teresa (CCC)

A la misma hora (1987),

Montes de Oca Vega Ana Luisa (CUEC)

Pedro gringoire (s/a) y *La voluntad melancólica* (s/a).

Mora Méndez Alba (CUEC)

Ejercicio colectivo # 1 sin título (s/a), *Abril...y después* (1984), *Habla una vez* (s/a) y *Tiempo de sombras* (s/a). Asistente de dirección *Años más tarde* (Sandra Luz Aguilar s/a), Sonidista *Levanta más la pierna* (Dolores Payas, 1983), Sonidista *Don Tato y sus dos milagros* (Laura Rosetti s/a).

Morales Gálvez Esther (CUEC)

Pulquería La Rosita (s/a) nominada para la diosa de plata.

Necochea Ángeles (CUEC)

Producción y Asistente de dirección *Desde el cristal donde se mira* (María del Carmen de Lara, 1984).

Otero Márquez Silvia Marcela (CUEC)

Fue parte del grupo de Las Ninfas junto con María Novaro, Silvia Otero y Marie Christine Camus. *Luego platicamos* (1982), *El curso habitual* (1983) *Eliza* (s/a) y *Game over* (s/a). Edición y Sonido *J.M.* (1982), *Olvidado no tiene importancia* (1983), *Tercera llamada* (s/a) las tres de Ma. Christine Camus. Asistente de Producción y Dirección *7.A.M.* (1982) y *Querida Carmen* (ambos de María Novaro, 1983); Fotografía *Alta noche* (Gisela Iranzo, 1983); Edición y Fotografía *Desde el cristal con que se mira* (María del Carmen

Lara, 1984); Edición y Fotografía *Barco de papel* (Rosa María Mendez, 1982).

Payas Dolores (CUEC)

Ejercicio colectivo # 1 sin título (1983), *Levanta más la pierna* (1983), *Totus tuus* (s/a) y *Salomé, vírgen y mártir* (s/a). Asistente de dirección *El huésped* (Cristina Gómez, s/a).

Piazza Milvia (CUEC)

Los horcones (1980), *Carta a un niño* (1981) y *La mujer que llegaba a las seis* (s/a) primer lugar concurso ANDA 1981.

Pérez Sierra Alicia (CUEC)

Producción *Laberintitis* (Gisela Iranzo s/a).

Pesce Laura (CUEC)

Fotografía *Don Tato y sus dos milagros* (Laura Rosetti s/a).

Previdi Teresa (CUEC)

Producción, Guión y Asistente de dirección *Voy por todas* (Amparo Romero s/a). Sonidista *Fuera de lugar* (Amparo Romero s/a). Sonidista *El lugar del corazón* (Rossana Carrasco s/a).

Ramírez Vázquez Hilda (CUEC)

Producción *Una noche fuera* (Amparo Romero s/a).

Reyes Dharma (CUEC)

Sonidista *Papalote azul* (Lucia Holguin s/a). Producción *Tiempo de sombras* (Alba Mora Méndez s/a). Sonidista *Una vida por la libertad* (Teresa Carbajal s/a). Producción *Los buzos diamantistas* (Marcela Couturier Bañuelos s/a).

Rivas Rosina (CUEC)

Producción *Historias de vida* (Adriana Contreras, 1984).

Rodríguez María (CCC)

La divina providencia (1988).

Rodríguez Luz María (CUEC)

Fotografía *Milagro* (Rosa María Méndez s/a).

Rodríguez Leticia (CUEC)

Guión *Hacer un guión* (Dorotea Guerra, 1981). Producción *Preludio* (María del Carmen Lara, 1983).

Romero Mesinas Amparo (CUEC)

Voy por todas (s/a) y *Fuera de lugar* (s/a). Sonidista *El lugar del corazón* (s/a) y *Soliloquio* (s/a) ambas de Rossana Carrasco.

Rosetti Laura (CUEC)

Vamos al cine...te lo disparo (1983), *Circunstancias* (1983), *Don tato y sus dos milagros* (s/a) y *Si no puedes sobrevivir rockanrolea* (s/a). Guión *No es por gusto* (María del Carmen de Lara, 1981). Guión *Carta a un niño* (Milvia Piazza, 1981).

Rotberg Dana (CCC)

Elvira Luz Cruz, Pena máxima (1985).

Saenz Maripí (CUEC)

Fotografía *Preludio* (María del Carmen de Lara, 1983). Fotografía *Amanecer* (Lilian Liberman, 1984). Fotografía *Mi vida no termina aquí* (Eugenia Tamés, 1983).

Sánchez Guadalupe (CUEC)

Asistente de dirección *Una isla rodeada de agua* (María Novaro, 1984).

Sánchez Ángeles (CCC)

Nina (1989). Sonidista *Cumpleaños feliz* (Juan Carlos Marín, 1987), *Aviso oportuno* (Daniel Groever

s/a). Sonidista *Strawberry sunday* (Claudio Valdés Kuri, 1989). Sonidista *Un vestido blanco como la leche Nido* (Carlos Carrera, 1989).

Sánchez Virginia (CUEC)

Guión *Amanecer* (1984) de Lilian Liberman.

Schoenfeld Matilde (CCC)

Colaboró *...Y viviremos felices* (Ignacio Ortíz Cruz, 1990).

Simpson Penelope (CUEC)

Sonidista *Preludio* (María del Carmen de Lara, 1983).

Soriano Hilda (CUEC)

El principio del placer (1981).

Stavenhagen Marina (CCC)

Guión *La última luna* (Sergio Muñoz Guemes s/a).

Tamés María Eugenia (CUEC)

Amor, pinche amor... (1980), *No es por gusto* (1981), *Mi vida no termina aquí* (1983) y *¿Y por qué no?* (1984).

Vargas Maribel (CUEC)

Más te vale San Antonio (s/a) y *La misma vieja historia* (s/a).

Velasco María Elena (CUEC)

Ángela (s/a) y *Desempleo* (s/a). Asistente de dirección y sonidista *El desayuno* (Rosario Hernández s/a).

Ventura Ramírez Nancy (CUEC)

Umbrales (s/a), *La otra cara de la luna* (s/a). Fotografía *Adriana* (Angélica Godínez s/a).

Vericat Isabel (CCC)

Asistente de dirección *El reto* (Lisculla s/a).

Violante López Alicia (CUEC)

Reencuentros (s/a).

Wein Susana (CCC)

Guión *Aviso oportuno* (1988) y *El día que renuncie a mi nacionalidad húngara* (1987), ambas de Daniel Gruener.

Zamudio Riquer Sonia (CUEC)

Desalojo (s/a) y *Entreaguas* (s/a). Fotografía *Ma-ga* (María Luisa Jimeno s/a).

Zuanetti Silvana (CCC)

Lagartos (1990) y *Nadie es inocente* (1990). Colaboró *Pablo y el video* (Jorge Ramírez Suárez 1990). Fotografía *El día que renuncié a la nacionalidad húngara* (Daniel Gruener en la fotografía 1987).

‡ No todas las mujeres que están compiladas se desempeñan en la actualidad como directoras exclusivamente, sin embargo es importante registrar las cintas que dirigieron en sus respectivas escuelas. Algunas de ellas, se especializaron en otras áreas de la producción cinematográfica, y otras más se desarrollan en la industria del video.

9. FUENTES INFORMATIVAS

9.1. BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

Ayala Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano*, Editorial Posada, México, 1985.

Ayala Blanco, Jorge, *La Condición del Cine mexicano*, Editorial Posada, México, 1986.

Ayala Blanco, Jorge, *La disolvenca del cine mexicano*, Editorial Grijalbo, México, 1991.

Amador, María Luisa y Ayala Blanco, Jorge, *Cartelera cinematográfica 1930-1939*, UNAM, México 1980.

Basáñez, Miguel Ángel, *La Lucha por la Hege-
monía en México (1968-1983)*, Editorial Siglo XXI,
México, 1981.

De los reyes, Aurelio, *Medio siglo de Cine Mexi-
cano (1896-1947)*, Editorial Trillas, México, 1987.

Fernández Christlieb, Fátima, *Los Medios de Di-
fusión Masiva en México*, Editorial Juan Carlos Edi-
tor, México, 1987.

Galindo, Alejandro, *El Cine Mexicano*, Editorial
EDAMEX, México, 1986.

García Riera, Emilio, *Historia Documental del
Cine Mexicano*, Tomo del I al IX, Ediciones Era
México, 1973.

García Gutiérrez, Gustavo, *El Cine Mudo Mexicano*. Tomo IX. Colección Memoria y Olvido Imágenes de México. SEP, México, 1982.

González, Luis, *Historia de la Revolución Mexicana (1934-1940), Los días del presidente Cárdenas*. Tomo XV, Editorial Colegio de México, México, 1981.

Granados Chapa, Miguel Ángel, *Examen de la Comunicación en México*, Editorial El Caballito, México, 1981.

Mancisidor, José, *Historia de la Revolución Mexicana*, Tomo XVIII, Editorial Libro Mex Editores, México, 1964.

Medina, Luis. *Historia de la Revolución Mexicana (1940-1952), (Del cardenismo al avilacamachismo)*, Editorial del Colegio de México, México, 1978.

Riding, Alan, *Vecinos distantes*, Editorial Planeta México, 1985.

Sadoul, George, *Historia del Cine Mundial*, Editorial Siglo XXI, México, 1980.

Taibo I, Paco Ignacio, *La música de Agustín Lara en el cine*, Colección Filmografía Nacional. Núm. 2 Filmoteca de la UNAM, México, 1984.

Tirado, Ricardo; Puga, Cristina, otros, *Evolución del Estado Mexicano*, Tomo III, Editorial El Caballito México, 1989.

Truffaut, Francois, *El Cine Según Hitckcock*, Editorial Alianza, Madrid España, 1984.

Varias autoras, *La Mujer en los Medios Audiovisuales. Memoria del XVIII Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano*, Colección Cuadernos de cine Número 30 y 32, Editorial UNAM, México, 1987.

Varios autores, *La Docencia y el Fenómeno Fílmico. Memoria de los XXV Años del CUEC, 1963-1988*, Textos de Humanidades, Editorial UNAM México, 1988.

Varios autores, *La mujer mexicana en el arte*, Editorial Bancrecer, México, 1987.

Viñas, Moisés, *Historia del cine Mexicano*, Editorial UNAM-UNESCO, México, 1987.

9.2. HEMEROGRAFÍA BÁSICA

«Encuentro de cineastas mexicanas» de Patricia Vega en *La Jornada*, 25 de junio 1990.

«Obra y testimonio de cineastas del CUEC (1985-1990) a partir del 25» de Rogelio Segoviano Reyes en *Cine Mundial*, 25 de junio de 1990.

«¿Incine proyectara filmes nacionales de calidad» de Patricia Vega en *La Jornada*, 6 de febrero,

«Conversación con María Novaro y Leticia Huijara» entrevista con Mauricio Carrera en *El Nacional*, 28 de febrero de 1991.

«El desarraigo femenino en dos tiempos» de Jorge Ayala Blanco en *El Financiero*, 13 de diciembre de 1989.

«Danzón de Yehudit Mam» en *El Semanal de La Jornada* 4 de agosto de 1991.

«Avances significativos de la mujer en la actividad fílmica (primer encuentro de realizadoras mexicanas y chicanas» de Patricia Vega en *La Jornada*, 15 de marzo de 1991.

«Lola» de Juan Peralta en *El Esto*, 25 de noviembre 1989.

«Lola, logrado film de María Novaro» de Juan Jiménez Patiño en *Cine Mundial*, 24 de noviembre 1989.

«Con lola inicia un ciclo dedicado a nuestro cine» (sin autor) en *Diario de México*, 25 de junio de 1989.

«El secreto de Romelia y Lola participan en el festival de cine en Buenos Aires » (sin autor) en *El Nacional*, 10 de mayo 1990.

«Goitia, un dios para si mismo y lola en la muestra internacional de cine (sin autor) en *Uno Más Uno*, 2 de noviembre 1989.

«María Novaro, una de las cineastas mexicanas con futuro» de José Luis Gallegos C. *Excélsior*, 20 de marzo 1989.

«El Secreto de Romelia filme basado en la obra de Castellanos» (sin autor) en *La Jornada*, 22 de noviembre 1988.

«Busi Cortés: me choca el cine feminista, el mío es de mujeres» (sin autor) en *La Jornada*, 12 de marzo 1989.

REVISTAS

Pantalla, ago.- sep. - oct., núm. 2, México, 1985. Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM.

Seis mujeres cineastas mexicanas, Dirección General de Promoción Cultural. México, 1963. UNAM.

Intolerancia, ene. - feb. , núm. 1, México, 1986. Editorial Laud. S.A.

Otro cine, jul. - sep., «Mujeres Directoras» de Ramón David, núm. 3, México, 1975.

Imágenes, «Cine Femenino en México» de Amado, Ana María, vol. 1, núm. 8, México, julio 1980.

Cine, ene. - feb. «Diccionario de Directoras» de Tomás Pérez Turrent y otros; y «Filmad mujeres, filmad» de Alice Guy BLanché, Trad., Pompilio Moctezuma de la Villa; vol. 2, núm. 22 México, 1980.

Catálogo de ejercicios fílmicos escolares 1963 - 1985, CUEC - UNAM, México, 1985.

Festival internacional de escuelas de cine, CCC, México, 1990.

TESIS

Abarca Laredo, Lidia Bertha. *La prostitución en la historia del cine mexicano (1931 - 1982)*, ENEP, Aragón UNAM. México, 1986. 235 p.p.

Awad Becil, Gerardo. *La cinematografía mexicana de 1970 a 1987*. Universidad Iberoamericana. México, 1989. 133 p.p.

Campos Castro, Luz María. *Las realizadoras de cine mexicano y el feminismo*, FC yS UNAM. México, 1988. 112 p.p.

López González, Rafael. *DAPP, la experiencia cardenista en comunicación 1937-1939*. Cap. XI (Tesis en proceso de elaboración) FCPyS UNAM. México.

Ramos-Méndez Guerrero Ma. del Carmen Rebeca. *La mujer como cineasta en México y Latinoamérica: análisis de la militancia feminista y la creación femenina (estudio documentado 1970- 1985)*. Universidad Iberoamericana. México, 1989. 344 p.p.