

28



Universidad Nacional Autónoma de México

**Escuela Nacional de Estudios Profesionales
Plantel Aragón**

**"El Cine Independiente Mexicano como un proceso
de comunicación alternativa a partir del trabajo
colectivo"**

T e s i s

que para obtener el Título de
**Licenciado en Periodismo y Comunicación
Colectiva**

Presentan :

María del Rosario Pérez Lara

y

José Gerardo Piña Rivera

ENEP
ARAGON



San Juan de Aragón. septiembre,

UNAM

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

1994



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.

Agradecemos:

**A Nuestro Asesor Y Amigo:
Séul Salgado**

A Los Cineastas:

**Trinidad Langerica
Armando Lazo
Jaime Tello
Eduardo Maldonado
Y
Alfredo Joskowicz**

Al Cuec Y A La U.N.A.M.

María Del Rosario Pérez Lara

Y

José Gerardo Pifia Rivera

Quiero dedicar este trabajo a mi familia:

**El grupo de amigos más
importante que he tenido**

A mis padres: SARA Y OTILIO

A mis hermanos:

CRISS	TOÑO
Y	Y
TERE	MAY

Y a mi querido sobrino AXEL

**También le dedicó a todos aquellos que luchan
por mejorar las condiciones sociales de los que
menos tienen.**

A mis maestros del CCH-OYE

Y también a todas las mujeres que se rebelan

María del Rosario Pérez Lara

**Quiero Agradecer A Todos Aquellos
Que De Alguna Forma Contribuyeron
A Este Importante Logro En Mi Vida,
En Especial A Mi Madre Y Padre. A Mis
Hermanos Y Sus Compañeras Por Su
Incondicional Apoyo.**

**A Trini Por Su Constante Afecto Acoso
Incentivo.**

A Rosario Por Su Estolca Colaboración.

A Rosy Por Su Comprensión.

**Detesto Omitir Reconocimientos
Si Lo Hago, Quien Así Lo Sienta,
Acepte Mis Disculpas.**

José Gerardo Pina Rivera

Si yo estoy consciente de que ustedes están haciendo una tesis y que por lo tanto están entrando al campo del periodismo comunicativo... diría que el cine independiente ha sido una de las manifestaciones más importantes que ha habido en México en este siglo en el terreno de la comunicación y del arte, es de ese tamaño la importancia de lo que sucedió, esa explosión, esas ganas de decir, de hacer arte, comunicación comprometida y bien trabajada específicamente hablando que generó una gran cantidad de obras en todos los formatos, todo un movimiento de comunicación entre las diferentes clases de la sociedad, porque las cosas que hicimos no solamente las vieron los jornaleros y obreros, las vieron las gentes de las clases altas, hubo un gran estremecimiento a partir de una gran comunicación que se dio por las películas, que jamás se había dado con la pintura..., con la música, con la literatura...

Eduardo Maldonado

Indice

Introducción	1
------------------------	---

Cine y comunicación

1.1 Comunicación e información	5
1.2 Comunicación Interpersonal y grupal	9
1.3 Comunicación masiva e ideología dominante	12
1.4 Mass media y comunicación alternativa	16
1.5 Cine e ideología	18

Breve semblanza del cine mexicano

2.1 Orígenes del cinematógrafo en México	27
2.2 La época de oro y el cine industrial	30
2.3 La crisis del cine en México	33
2.4 El cine y el Estado en México	37

El cine independiente mexicano

3.1 Algunas definiciones	51
3.2 Breve cronología del Cine Independiente Mexicano	59
3.3 El 68', los grupos y el CUEC	66
3.4 El periodo de Echeverría	83

Octubre y Testimonio: dos colectivos de cine

4.1 El trabajo colectivo como una alternativa de comunicación	87
4.2 Una perspectiva a través de la entrevista	89
4.3 Era un grupo de estudiantes	104
Conclusiones	141
Bibliografía	149
Anexos	157

Introducción

Escribir las primeras letras de un ensayo o sobre cualquier otro trabajo de investigación resulta en verdad una pesada carga, máxime cuando el propósito intenta ser esclarecedor de nudos en la historia de algún tema en especial.

No obstante, esta investigación sobre El Cine Independiente Mexicano como un proceso de Comunicación Alternativa a partir del trabajo colectivo, es pretenciosa y se ha impuesto la tarea de ser una aportación a la sociedad, como material digno de consulta a todo aquel que sin ser un estudioso del área pretenda saber acerca del tema, proporcionándole un panorama general y los elementos suficientes para su interpretación; ser la base para otros posibles estudios; así como un material que al ser consultado por aquellos que "hacen el cine" tenga la posibilidad de mostrar en alguna medida los errores y aciertos que desde fuera pueden apreciarse; así, nos proponemos contribuir con este análisis a la revisión de un proyecto de comunicación alternativa a partir del cine independiente.

Aún cuando no quisieramos comenzar este estudio de la manera tradicional, es decir, recontando la historia que ya ha sido contada y analizada por otros, en muchos de los casos de excelente manera, nos resulta ineludible en algunas partes. El cine ha sido en incontables ocasiones tema de estudio, sus distintos enfoques han enriquecido la materia, de tal forma que otra investigación en el campo, no puede apartarse del importante deseo de enriquecer lo ya existente, en este sentido, no basamos nuestro análisis en las películas, que son el producto de un realizador inserto en un contexto social, nos vamos al contexto mismo.

Nuestra aportación está encaminada a la parte menos estudiada y revisada del cine mexicano, el cine independiente. Sobre las posibles razones que no han sido alimento de estudios anteriores, ligados a su importancia, a su temporalidad, a su producción, a su temática, etc.

Para ello, en cuatro capítulos conduciremos al lector por lo que consideramos los puntos importantes acerca del trabajo colectivo del cine independiente mexicano, con la idea de proporcionarle las herramientas necesarias y que pueda reconocerlo o no como un proceso de comunicación alternativa.

En la primera parte hacemos una revisión de lo que es la comunicación, diferenciándola de la información, a fin de rescatar el papel alternativo de la comunicación a partir de la comunicación grupal, así como sus características principales, retomando para ello los conceptos de Daniel Prieto Castillo.

Relacionamos, basándonos en estudiosos como: I. C. Jarvie, Pablo H. Posada, Armando Lazo, Carlos Marx, Federico Engels, y otros, los procesos comunicativos a la ideología y de la misma manera lo haremos con el cine, con la idea de ilustrar el papel del cinematógrafo en nuestra sociedad como medio masivo de comunicación y por otro lado como una posibilidad de crítica social.

En el segundo capítulo elaboramos una semblanza del cine mexicano, ya que el aspecto anterior y una revisión histórica del cine en nuestro país, resulta ineludible, pues ambas nos darán la pauta y ubicarán en un contexto espacio-temporal para el tema central de nuestro estudio: "El cine independiente mexicano como proceso de comunicación alternativa, a partir del trabajo colectivo".

Asimismo en nuestro tercer capítulo, revisamos lo dicho por los estudiosos del área respecto al concepto "independiente" del cine y ubicamos a los grupos seleccionados como muestra para el análisis: el Taller de Cine Octubre y el Grupo Cine Testimonio; mencionando las razones y factores que inciden tanto en su origen como en su designación para el estudio.

En el capítulo cuatro entramos de lleno al estudio histórico de los grupos seleccionados, basados en las entrevistas realizadas a los integrantes de los distintos grupos; con ellas nos interiorizamos en el desarrollo de su trabajo; lo que nos permite su análisis retrospectivo y estudio como proceso de comunicación, incluyendo sus similitudes y diferencias, ligadas a

un modelo de comunicación alternativa.

Por último, cuando revisamos las tesis realizadas por algunos compañeros, nos dimos cuenta de lo pesado que puede resultar para el lector común, leer los trabajos que tienen como fin primordial conservar un método de investigación. Preocupados por esto, al abordar la presente investigación, hemos querido hacer un ejercicio de tipo periodístico, darle a esta tesis un estilo distinto al que generalmente presentan este tipo de trabajos, con la idea de compaginar la profundidad necesaria en una investigación y la posibilidad de una lectura ligera a partir de su presentación, lo cual no fue una tarea sencilla.

Cine y comunicación

1.1 Comunicación e información

Charles Chaplin nos ha hecho reír, Pedro Infante (guiado por Ismael Rodríguez) nos ha obligado a llorar, Woody Allen nos ha motivado a reflexionar, cada uno a su manera pero todos a través del CINE, han influido con películas.

Como veremos más adelante, algunos teóricos califican la influencia del cine como positiva o negativa y existen quienes consideran al cine como un medio de crítica social. Existen autores que consideran al cine como parte de un proceso de comunicación, otros plantean que es sólo un medio de información; en la necesidad de establecer la diferencia respecto al tema que nos ocupa (El cine independiente mexicano como un proceso de comunicación alternativa) y por ser el cine en sí mismo un proceso de comunicación con un alto sentido de utilización ideológica, revisaremos brevemente las concepciones que han desarrollado los teóricos de las distintas corrientes de

pensamiento acerca de la COMUNICACIÓN.

A la palabra COMUNICACIÓN se le han dado diferentes significados; los estudiosos estructural-funcionalistas han definido la comunicación a partir de modelos, Lasswell retoma el planteamiento de Aristóteles (quién dice qué a quién), primero en realizar un esquema de comunicación, y lo complementa con el modelo: "quién dice qué en qué canal a quién y con qué efecto". David K. Berlo plantea otro modelo basándose en seis elementos:

"La fuente de la comunicación, el encodificador, el mensaje, el canal, el decodificador y el receptor de la comunicación" ¹.

Sin embargo, aunque los modelos para estudiar y explicar la comunicación han sido cada vez más completos, es posible apreciar que para los estudiosos de esta corriente no existe preocupación por contextualizar al individuo al analizar el aspecto de la retroalimentación de mensajes como área importante del proceso comunicativo y de su desarrollo.

Para poder definir más ampliamente el concepto de COMUNICACIÓN consideramos necesario plantear que existe una diferencia básica con el término INFORMACIÓN e íntimamente ligada a la retroalimentación de los mensajes, lo cual ha sido precisado por los estudiosos marxistas como Daniel Prieto Castillo ²,

¹ BERLO, David K. "El proceso de la comunicación" Ed. Ateneo, México, 1974, p. 19-31

² PRIETO, Castillo Daniel. "Discurso autoritario y comunicación alternativa", Premia Editores, México, 1984. p. 29-34

Antonio Pasquali² y Camilo Tauffic⁴ quienes se refieren a la información como un proceso en el cual el emisor transmite un mensaje de manera unilateral y es recibido por el perceptor pero que no permite la posibilidad de un retorno, es decir que el receptor del mensaje no se puede convertir en emisor.

También resulta necesario aclarar que aun cuando el término información ya era utilizado por Aristóteles, éste se consideraba un sinónimo de la comunicación.

"Hemos visto que el concepto de *comunicación* puede entenderse como el acto de relación mediante el cual dos o más sujetos evocan en común un significado.

Este significado puede o no tener el mismo sentido, el mismo 'uso espiritual'. Y este sentido nunca será unidimensional, podrá interpretarse de diversas maneras. Lo importante es que por lo menos haya un sentido preponderante que tanto el emisor como el receptor entiendan.

Hemos definido el concepto de *información* como un conjunto de mecanismos que permiten al individuo retomar los datos de su ambiente y estructurarlos de una manera determinada, de modo que le sirvan como guía de su acción.

Estos dos conceptos se oponen y se complementan. Es decir, una nueva información se opone a las informaciones anteriores que dirigían de una manera determinada la acción. Si este modo de informar la acción no se comparte con otros sujetos, la comunicación se rompe entre ellos. *La comunicación cohesionada y conforma la sociedad, mientras que la información tiende a romper con esa cohesión y a renovar las pautas de la relación.* Sin embargo ambos conceptos son inseparables"⁵ (Las cursivas son del autor).

Podemos reconocer que la información es parte del proceso de la comunicación, aunque en la actualidad la práctica mayoritaria en el uso de la información a través de los medios de

² Pasquali, Antonio. "Comunicación y Cultura de Masas", citado por Daniel Prieto Castillo, *Op.cit.* p.29

⁴ TAUFFIC, Camilo. "Periodismo y Lucha de Clases", Ed. Nueva Imagen, México 1973, p. 18.

⁵ PAOLI, J. Antonio, "Comunicación e información", Trillas, México, 1989, p. 23

comunicación, parece sustituir al proceso completo, sin embargo, existe un elemento que puede ayudar a diferenciar a la comunicación de la información:

"La noción del retorno es básica en todo proceso de comunicación, en tanto este último término significa primeramente lo que es común, lo que pertenece a todos (palabras del mismo origen son: comunicación y comunidad). En tanto todos comparten un mismo proceso, ambos polos (emisor y receptor) están '... dotados del máximo coeficiente de comunicabilidad', lo que significa que la relación dinámica entre uno y otro se actualiza, se hace real, por el hecho de que todo emisor se va convirtiendo en receptor y así sucesivamente. Desde tal perspectiva la forma más perfecta es el diálogo... Desde el origen mismo, informar implica otra cosa... deriva de una voz latina, *informare* que significa 'dar forma', y, en términos generales: dar forma a ciertos datos sobre la realidad y transmitirlos de manera unilateral" * (Las cursivas son del autor).

Reiteramos que la diferencia fundamental entre COMUNICACION e INFORMACION está directamente determinado por el llamado coeficiente de comunicabilidad, el cual se da cuando existe respuesta al mensaje inicialmente emitido y habría que precisar que en las actuales condiciones de desarrollo de los medios de comunicación es cada vez más difícil lograr un elevado coeficiente de comunicabilidad.

* PRIETO Castillo, *Op.cit.* p.30 y 31

1.2 Comunicación Interpersonal y grupal

Entendemos por comunicación un proceso en el que se pueden contemplar los mismos elementos del proceso de comunicación anteriormente planteados pero ligados a un contexto social y en el que necesariamente debe haber una retroalimentación e intercambio de papeles entre quien realiza, idea o crea el mensaje (emisor) y quien lo recibe (receptor); de no lograrse esta característica estaremos hablando de un proceso meramente informativo. Dicha propiedad es fácil de observar en la comunicación interpersonal, es decir, cuando dos individuos intercambian mensajes. En este sentido señala Prieto Castillo⁷ que la forma más perfecta de la comunicación es el diálogo y que en términos estrictos comprende la relación interpersonal, dos personas cara a cara, (comunicación interpersonal) o entre grupos (comunicación intermedia), y plantea que en estas dos formas de comunicación se da una mayor posibilidad de retorno, lo cual posibilita un mayor coeficiente de comunicabilidad.

La Comunicación grupal o "*intersedia*"⁸, es aquella que se realiza dentro de un grupo social formado por individuos con intereses comunes, que corre el riesgo de convertirse en un proceso de información en la medida que no exista retroalimentación de mensajes, pero a su vez plantea que se puede transformar el proceso y elevar el coeficiente de

⁷ *Ibidem.* p.30

⁸ *Ibidem.* p. 52-61

comunicabilidad, para lo que se hace necesario la participación consciente y crítica de los integrantes. El autor plantea un modelo de comunicación en el que retoma los modelos empleados por los analistas estructural-funcionalistas y les hace una crítica, al considerar que sólo han pensado en los procesos comunicativos como procesos parciales y excluyen al individuo de su entorno, para considerarlo una parte más del proceso comunicativo (informativo) y no el generador de la comunicación; incorpora además, al referente, al marco de referencia y a la formación social como elementos importantes de la comunicación.

"La comprensión real de un proceso de comunicación implica, en primer lugar, alejarse lo más posible de horizonte que lo enmarca para luego, por pasos sucesivos, volver a él y abarcarlo, en su máxima concreción. Ese horizonte es el de la vida cotidiana... Procederemos a un vaciamiento intencionado del proceso de comunicación, abandonaremos rostros, individuos, grupos, situaciones y nos concentraremos en lo que aparece exclusivamente en todo proceso pero, insistimos, vacío, fuera de todo contexto.

Reconocemos así los siguientes elementos:

Emisor, código, mensaje, medios y recursos, perceptor.

Ningún proceso de comunicación es posible sin la presencia, actual o pasada de alguno de ellos... Entendemos por emisor a todo ser o máquina que elabora un mensaje... elaborar un mensaje es algo que puede hacer o un individuo, o un grupo. El emisor es tanto un individuo como una empresa en la que muchos seres trabajan para producir un solo mensaje.

La elaboración del mensaje no puede ser arbitraria... la simple emisión de sonidos o de imágenes no asegura que los mismos se convierten en mensaje. La condición fundamental es que tales emisiones respondan a reglas sociales de elaboración. Llamamos código a esas reglas, las cuales fijan la forma de estructurar un signo y la forma de combinarlo con otros.

El elemento objetivo del proceso, lo que el emisor estructura y llega a los sentidos del perceptor, es el mensaje...

Hay mensajes individuales y sociales... Un mensaje individual es aquel que no va más allá de los límites de un ser o que, en todo caso no va más allá del pequeño círculo de sus allegados. Un mensaje social es el que incide en grandes cantidades de seres, los cuales lo comparten aun sin conocerse entre ellos...

Entendemos por medio el vehículo a través del cual se propaga un mensaje...

Entendemos por perceptor todo ser que entra en relación con un

mensaje. El perceptor, en un máximo límite de abstracción, es el punto terminal del proceso de comunicación. Así lo pretenden enfáticamente muchos teóricos, especialmente en la escuela funcionalista. Pero esto sería válido si dicho perceptor fuera una máquina...

El ser humano recibe el mensaje porque, en primer lugar conoce el código en que viene cifrado el mismo. En segundo lugar esa recepción no es pasiva: implica un esfuerzo (mayor o menor, ciertamente) de decodificación que, siempre en el caso del ser humano, es también un esfuerzo de interpretación (mayor o menor). Hay, pues, una dosis de actividad en el momento de recepción del mensaje, aceptación o rechazo...

Llamamos referente a la realidad que aparece dicha en el mensaje... La comprensión de lo que el mensaje nos dice, implica una previa comprensión de la realidad, que sólo puede ser social, en el sentido de que consiste en un conocimiento y también, fundamentalmente, en una valoración...

Llamamos marco de referencia a esa comprensión general e inmediata de la realidad. Un mensaje es referencia si y sólo si aparece inserto en un marco de referencia previamente conocido por el perceptor, conocido y valorado¹.

Así, se considera que al darse la retroalimentación de mensajes ya existe un coeficiente de comunicabilidad, sin embargo, la claridad del mensaje, la formación social y el sentido crítico de quienes intervienen en el proceso son la parte que eleva la calidad de respuesta y por lo tanto eleva dicho coeficiente. Hasta aquí hemos querido retomar de manera resumida los conceptos que conforman a la comunicación intermedia.

¹ PRIETO Castillo, *Op.Cit.* p. 18-22

1.3 Comunicación masiva e ideología dominante

El desarrollo de las naciones más poderosas del mundo y su lucha por la hegemonía en este, han marcado la pauta del avance tecnológico, paralelo a esta se ha dado el avance en las comunicaciones, es decir, el desarrollo de las comunicaciones ha surgido directamente del avance de la tecnología armamentista y ha implicado que cada vez un mayor número de personas reciban al mismo tiempo un mismo mensaje, así, el desarrollo en este campo ha posibilitado la efectividad para que un mensaje sea recibido por un gran número de personas en menor tiempo, a este proceso se le conoce como COMUNICACIÓN DE MASAS ¹⁰.

La radio y la televisión, productos de dicho avance tecnológico, el cine y la prensa mejorados en sus formas y métodos, son los medios que caracterizan a la comunicación masiva y han sido definidos como MASS MEDIA.

La comunicación masiva es un proceso complejo, en él, los mass media intervienen como elementos principales dirigidos a una generalidad de receptores sin posibilidad real de retroalimentación, situación bastante discutida y en la que no ha podido haber un acuerdo entre las distintas corrientes, pero que se ha caracterizado por surgir y desarrollarse dentro de una estructura de poder en la que existe una clase dominante que impone y mantiene los medios para la difusión de mensajes en pro

¹⁰ ACOSTA, Leonardo. *Et. Al. "Imperialismo y medios masivos de Comunicación"*. Ed. Quinto Sol, México, p. 7-12

de sus intereses. Aquí es preciso aclarar que los medios masivos de comunicación, contrariamente a lo que pudiera pensarse no compiten entre si para cumplir sus objetivos, más bien se complementan en su función de la defensa de intereses.

Al referirnos a intereses estamos hablando de poder y de la creación del entorno para sustentarlo, o sea hacemos alusión a la propagación de una idea de vida, de normas escritas y no escritas, sobre las que se rige una sociedad. Al introducir los términos: poder e ideología, queremos decir que el problema fundamental del estudio de los medios de comunicación no reside en los medios por sí solos, sino en el por qué de su utilización a nivel social, cuestionar el avance de los medios por sí mismos sería un absurdo, de ahí la importancia de definir los conceptos que relacionados entre si, interaccionan para determinar el papel de los medios y las sociedades en esta época, sin importar el tipo de sistema de gobierno en el que estén inmersos.

Son los marxistas los primeros en darle importancia a la ideología dentro del marco de las teorías sociales; Federico Engels aporta lo que consideramos la definición más acertada:

"La ideología es un proceso que se opera por el llamado pensador concientemente, en efecto, pero con una conciencia falsa. Las verdaderas fuerzas propulsoras que lo mueven permanecen ignoradas por él, de otro modo no sería tal proceso ideológico. Se imagina, pues, fuerzas propulsoras falsas o aparentes. Como se trata de un proceso discursivo, deduce su forma y su contenido del pensar puro, sea el suyo propio o el de sus predecesores. Trabaja exclusivamente con material discursivo, que acepta sin mirarlo, como creación del pensamiento sin someterlo a otro proceso de investigación, sin buscar otra fuente más alejada e independiente del pensamiento; para él, esto es la evidencia misma puesto que para él todos los actos, en cuanto les sirva de mediador el pensamiento tienen también en

este su fundamento último" ¹¹.

Es decir el individuo actúa de acuerdo con la idea que tiene del mundo, sea ésta el resultado de un pensamiento puro, desprendido de su creación, o impropio. Respecto a las ideas que lo nutren Engels aclara:

"Las ideas de la clase dominante son las ideas dominantes en cada época; o, dicho en otros términos, la clase que ejerce el poder material dominante en la sociedad es, al mismo tiempo, su poder espiritual dominante. La clase que tiene a su disposición los medios para la producción material dispone con ello, al mismo tiempo, de los medios para la producción espiritual, lo que hace que se le someta, al propio tiempo, por término medio, las ideas de quienes carecen de los medios necesarios para producir espiritualmente. Las ideas dominantes no son otra cosa que la expresión ideal de las relaciones materiales dominantes, las mismas relaciones materiales dominantes concebidas como ideas... Los individuos que forman la clase dominante tienen también, entre otras cosas, la conciencia de ello y piensan a tono con ello; por eso en cuanto dominan como clase y en cuanto determinan todo el ámbito de una época histórica, se comprende de suyo que lo hagan en toda su extensión, y, por lo tanto, entre otras cosas, también como pensadores, como productores de ideas, que regulan la producción y distribución de las ideas de su tiempo; y que sus ideas sean, por ello mismo, las ideas dominantes de la época" ¹².

Podríamos decir que la ideología es el conjunto de ideas que conformarán el camino de una sociedad; en esta conformación el grupo social que detente el poder y posea los medios suficientes y necesarios para conservarlo impondrá su ideología (ideología dominante), es decir su concepción de la vida. Cuando hablamos de medios aludimos a los recursos de todo tipo, humanos, materiales, legales, etc.

Los mass media son en la actualidad un recurso sin

¹¹ ENGELS, Federico. "Obras Escogidas", Ed. Progreso, Moscú. p. 726-727

¹² MARX, Carlos y ENGELS, Federico. "Obras escogidas". Tomo I. Ed. Progreso, Moscú, 1974. p. 45

comparación, un recurso que optimizando su uso, incluso permite la omisión de la fuerza física, para convertirlo en un medio tan sutil y eficaz que habría asombrado al mismísimo Aristóteles¹³, que podría decirse que es equiparable al poder mismo. Es la capacidad de persuasión de los medios masivos, la diferencia del devenir histórico de la humanidad.

¹³ "Aristóteles definió el estudio de la (comunicación) retórica como la búsqueda de 'todos los medios de persuasión que tenemos a nuestro alcance'. Analizó las posibilidades de los demás propósitos que pueden tener un orador. Sin embargo dejó muy claramente asentado que la meta principal de la comunicación es la persuasión, es decir, el intento que hace el orador de llevar a los demás a tener su mismo punto de vista. Este tipo de enfoque del propósito comunicativo siguió siendo popular hasta la segunda mitad del siglo XVIII, aun cuando el énfasis ya no se pusiera sobre los métodos de persuasión sino en crear buenas imágenes del orador (BERLO, David K. "El proceso de la comunicación" p.7-13

1.4 Mass media y comunicación alternativa

Si como antes mencionamos, existe una ideología que domina y si ésta como reflejo de un sistema, no cumple las expectativas sociales de toda la población¹⁴, la necesidad de manifestación de quienes se ven marginados en el discurso y los hechos, refuerza un antagonismo al interior de la sociedad. Ante esta característica surge la necesidad social de crear una opción en contraposición al "discurso autoritario" ¹⁵ que se maneja dentro de la comunicación masiva, surgiendo de este modo lo que se conoce como COMUNICACION ALTERNATIVA, cuya principal función es educar y concientizar a los receptores de los mensajes para que tomen una actitud crítica ante el mensaje y su entorno social, Prieto Castillo plantea que la comunicación intermedia o grupal es la base de la comunicación alternativa.

Reiteramos que ésta se dará en la medida en que el público adopte una actitud crítica, y con base en ella exista una aportación al mensaje inicial, que puede darse con la utilización de los medios masivos de comunicación o sin ella y sin embargo,

¹⁴ "El surgimiento de la ideología se da con base en la aparición de la división del trabajo y la propiedad privada. También la relación del hombre con la naturaleza puede ser causal del surgimiento de la ideología, cuando este se enfrenta a la naturaleza sin poseer los medios adecuados para explicársela; de tal manera que se ven obligados a dar explicaciones sobrenaturales, así surge la magia y la religión con un sello eminentemente ideológico". (Regalado, María Eugenia y Nieto, Rosa María. "Comunicación de masas". Cambio Editorial, México, 1985, pág. 103).

¹⁵ Prieto Castillo, Daniel. *Op.cit.* p. 77-149

ante las coyunturas sociales puede convertirse también en comunicación autoritaria. Para ilustrar esto último queremos recordar el proceso que se dio antes y después del triunfo de la llamada Revolución de Octubre en 1917, en que la publicación clandestina "Iskra" desempeñó un papel importante en la comunicación y difusión de las ideas bolcheviques (contraposición al discurso zarista) y con la formación de la Unión Soviética al triunfo de la revolución, fue incorporado como órgano oficial del Partido Comunista erigido entonces como principal institución de gobierno de aquel país.

De aquí se desprende que la propiedad de los medios no garantiza la continuidad de un proceso de comunicación alternativa.

1.5 Cine e ideología

Ahora bien, ¿Qué es el cine?. Intentar explicar al cine como un conjunto de técnicas de una rama de la física (cinética) aplicadas para interpretar la realidad a través de la imagen en movimiento, no basta, y no basta porque en esta definición podría incluirse a la televisión como un medio similar, ciertamente el origen de la televisión es el cine, pero son sus características y los caminos ulteriores a su surgimiento los que marcan la diferencia, por lo tanto para su estudio tenemos que particularizar en todos los aspectos que involucran la creación de una película.

A finales del siglo pasado cuando los hermanos Lumière presentaron por vez primera una imagen en movimiento no tenían la menor idea de los alcances de su invento, después del primer asombro arrancado a los espectadores, el cine ha sido una historia de continuas sorpresas al intentar el hombre reproducir e interpretar la realidad.

A esas imágenes primarias sin un sentido específico siguieron aquellas utilizadas como medio publicitario (venta de productos) y propagandístico (promoción de ideas) que involucró el desarrollo de una estructura, tanto a nivel lenguaje como técnico y que consecuentemente desarrolló una industria.

Desde la presentación de "Obreros saliendo de la fábrica Lumière", en la que los asistentes no sabían lo que verían, a las exhibiciones de "Parque Jurásico" de Steven Spielberg, ha habido

una importante transformación de este medio que en un principio parecía curiosidad de circo; los primeros intentos de los hermanos Lumière, de George Méliès, de Pathe, los Hermanos Casasola, entre otros, están impregnados de una ingenuidad técnica y estética, pero también tienen un alto sentido testimonial.

Debido a su naturaleza, el cine requiere para la exhibición de una película un ambiente de oscuridad que obliga al espectador al aislamiento, esto posibilita una amplia capacidad de concentración en el filme, de esta forma el ser humano al estar aislado y ver una imagen frente a sí, la recrea apropiándose de ella, aspecto estudiado, entre otros, por Pablo Humberto Posada y plasmado de la siguiente manera:

"Moussinac ¹⁶ afirma que la imagen cinematográfica mantiene 'el contacto con lo real y lo transfigura en magia'. Por ello se puede hablar del encanto que el cine ejerce en el público, incluso al presentarle lo trivial y lo cotidiano. Y por esa capacidad, que pudiéramos llamar de hechizo, la imagen es capaz de imponerse y de llevar al hombre a una transformación" ¹⁷.

Así el individuo confirma una tendencia que desde sus orígenes ha mostrado, usar la imagen como testimonio a ser revisado y dar las pautas de interpretación a su propia historia, a lo cual Alan Paul ¹⁸ llamó "cultura visual".

Un aspecto ligado a esta magia del cine es la posibilidad

¹⁶ Citado por Edgar Morin ("El Cine o el hombre imaginario", Biblioteca breve de bolsillo, Editorial Seix Barral, S.A., Barcelona, 1972, p. 24)

¹⁷ POSADA V. Pablo Humberto, "Apreciación de cine", Ed. Alhambra, México, 1990, p. 17.

¹⁸ PAUL, Alan "El Sitio de Macondo y el Eje Toronto Buenos Aires". Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1982. p. 41-46

artística del mismo, pero no ejercida por todos los cineastas.

"El hombre es capaz de expresarse a través de formas. Cuando lo hace sometida a un principio de creación realiza la obra que llamamos arte. Así el ser humano transforma la realidad recurriendo consciente o inconscientemente a las formas presentes en la naturaleza, pero la obra de arte surge del interior del hombre y es capaz de manifestar sus inquietudes..."

Lo dicho en general para el arte, a de afirmarse en particular para el cine sin que la afirmación llegue al extremo de proponer que toda película deba ser considerada como obra de arte..."¹³

Al ser este un medio de expresión con un alto sentido artístico estamos hablando de un medio lleno de connotaciones sociales, sobre todo si consideramos al artista como un ser sensible a su entorno, esto implica la utilización de todos los elementos posibles y necesarios para el mejoramiento y desarrollo del cine con el objetivo de lograr un mayor impacto, estamos hablando de la técnica.

Al ver el cine en la actualidad pudiera pensarse que el simple desarrollo de la técnica convirtiera en arte al cine, esto sería una conclusión equivocada, ciertamente la técnica cinematográfica es fundamental para la realización de las películas pero de ninguna manera puede sustituir a la expresión humana.

La técnica como parte fundamental de la creación cinematográfica ha jugado un papel muy importante en el desarrollo del cine como arte (esto último no compartido por todos), ahora cabría hacer una diferencia.

Del asombro creado por la primer secuencia cinematográfica al discurso en imágenes de Fritz Lang en "Metrópolis"; a la

¹³ POSADA, Pablo Humberto, *Op.cit.* p. 32

primer película hablada y de ahí al largometraje de color; o bien del primer gran Godzilla, monstruo de magnitudes increíbles a los fantásticos viajes en el espacio guiados por las naves de Spielberg, ha habido una determinante participación de la tecnología, tanto para seguir impactando al espectador y facilitar la expresión humana y su sentido, sea o no artístico, como para impulsar las otras técnicas del cine (fotografía, actuación, dirección, etc.).

Otra característica fundamental del cine es su sentido grupal como dice Jarvie:

"Las películas son sensitivas al ánimo nacional por razones simples. Estas no se crean por un sólo individuo con una cámara. En todas sus etapas son creadas por un grupo (Gans 1957)... Así en la filmación de películas vemos la sociedad en microcosmos. El grupo que realiza el film refleja su entendimiento del tema" ²⁰.

Por todo lo anteriormente dicho, el cine en comparación con los otros medios masivos de comunicación es considerado como el medio más impactante, idea que compartimos, sin embargo, paradójicamente es el que tiene menos alcance, junto con la prensa, es decir que llega a un número menor de público, lo que no quiere decir que sea poca la asistencia de gente al cine, sino que en proporción al total de la población es menor.

Aún así, la eficacia de la influencia del cine es incuestionable, tanto para manipular como para concientizar.

"Para los marxistas, la mera existencia de los medios masivos, así como su popularidad, presenta problemas ideológicos... Una idea era

²⁰ JARVIE, I. C. "El Cine como crítica social". Editorial Prisma, México 1985, p. 160-162

que los medios transmiten historias populares para distraer a las masas de las miserias de su explotación. Lenin añadió un nuevo elemento cuando en 1926 sugirió agregar el cine al armamento de agitación y propaganda del partido. Desde tiempo atrás los revolucionarios habían hecho uso de la prensa y, más tarde, en Rusia, el teatro pro agitación (en fábricas, por ejemplo). Pero el cine era un instrumento masivo, de fácil producción y transmisión, y también capaz de agitar las masas, de despertar su conciencia revolucionaria" ²¹.

Como antes mencionamos las posibilidades del cine dieron pautas para desarrollar una industria, que si bien en algunos países no ha logrado desarrollarse se debe a la condición económica general, bastaría echar una cierta mirada a la cartelera de cine de nuestro país para determinar cuál es la industria cinematográfica predominante, situación que se repite en otros países.

"La industria del cine latinoamericano está manejada en casi su totalidad por capitales locales, con muy escasa relación con otras actividades industriales o económicas, al menos en el caso de la industria de carácter estable. En algunos países se observan vinculaciones entre las inversiones en esta industria y en otras relacionadas con la cultura, los medios masivos y los espectáculos. También aparecen a veces inversiones procedentes de otras actividades con el fin de financiar o coproducir determinados filmes; sin embargo, ellas se caracterizan habitualmente por su carácter excepcional. El hecho de que esta industria pueda ser prescindible ante la hegemónica capacidad de oferta de las trasnacionales, genera reacciones de carácter conflictivo entre los productores de películas y las compañías dedicadas a la comercialización..."

Recordemos que sólo tres países, Estados Unidos, Italia y Francia, ofertan anualmente casi el doble del volumen de películas que cada país latinoamericano requiere para ocupar sus pantallas en ese mismo periodo. En términos estrictos, no puede hablarse de una verdadera industria del cine en Latinoamérica" ²².

²¹ *Ibidem*. p. 32-33

²² GETINO, Octavio. "Cine Latinoamericano", Editorial Trillas, México, 1990, p. 33-36

La hegemonía estadounidense " reviste particular importancia para América latina y especialmente para México, ya que ésta, junto a la falta de visión de la gente que ha tenido en sus manos el cine en México, es la que ha determinado y determina las condiciones de la industria cinematográfica nacional.

Desde luego, al hablar de la industria cinematográfica, tenemos que hacer mención de las partes que la componen, esto último resulta necesario por la naturaleza de las actividades que cada parte de la industria desempeña y por como su interacción incide en la obtención general de resultados. Podemos decir que la industria del cine se compone de tres fases: la producción es el proceso de realización de la película, involucra inicialmente al guión y financiamiento, posteriormente todos los recursos materiales (cámara, cintas, sets, locaciones, vestuarios, etc) y humanos (fotógrafo, director, actores, etc). La distribución se refiere a la colocación en los distintos mercados de la película. Y la exhibición, parte final del proceso, está compuesta de las salas y su planta de trabajadores, aquí se concreta el ciclo al llegar la película al público.

Esta breve descripción sobre la industria del cine deja ver

" En la década que va de 1930 a 1939 se estrenaron en México 2390 cintas norteamericanas que significaban el 76% del total de películas de estreno, en contraste con las 199 mexicanas que apenas alcanzaban 6.5% (datos tomados del libro Cartelera Cinematográfica de Ma. Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco, UNAM, 1980). Si sumamos a esto que "en 1925, los filmes de EU ocuparon un 95% del tiempo de proyección en Inglaterra, un 70% en Francia, un 68% en Italia", tendremos una idea más clara del absoluto dominio ejercido por los yanquis en las pantallas del mundo" (TELLO Jaime, "Notas sobre la política económica del 'viejo' cine mexicano", Hojas de cine Vol.2, UAM/SEP/Fundación Mexicana de Cineastas, México, 1988, p.21).

un proceso "puro" que podría ser fácilmente realizable, sin embargo en ésta intervienen otros aspectos. Como cualquier industria requiere de un capital, que en el cine tiene que ser considerable por sus altos costos de elaboración, para ilustrar un poco este punto, mencionaremos que Chaplin en algunas ocasiones llegó a realizar más de 600 tomas para una secuencia " , pero no como cualquier industria, el producto final es de fácil venta " , por lo que la recuperación económica no siempre se da, particularmente en países que no cuentan con una industria desarrollada.

"El cine -y el arte en general- es bajo el capitalismo, ante todo y como todo, una mercancía. Al igual que una pasta de dientes y la sonrisa de mujer que la anuncia, un televisor, los alimentos -la leche, un frasco de leche-, la energía humana, para existir, para ser producido, debe -condición sine qua non- ser vendible, asegurar la ganancia del inversionista (productor capitalista privado o <<público>>, extranjero o <<nacional>>); debe (contribuir a) producir capital. Este es el guión de hierro de la producción cinematográfica bajo la ley del capital" 24.

Otro factor que tiene incidencia es la censura, misma que no siempre es aplicada de manera directa, pero que tiene especial relevancia en el desarrollo del cine, ya que esta es muestra de la relación que existe entre la industria del cine y su entorno político social.

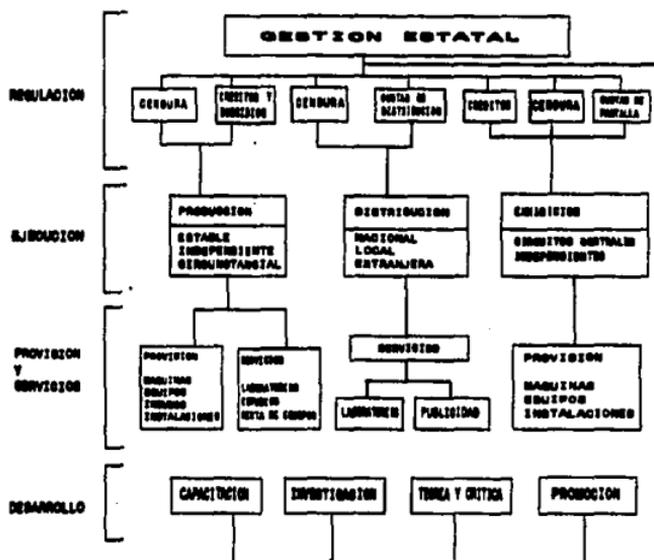
24 "El Chaplin desconocido". Escrito y producido por Kevin Brownlow y David Gill. Programa transmitido por Canal 11, agosto de 1993.

25 *Ya antes mencionamos las características del cine como arte, su poder ideológico y por tanto su utilización como medio, de tal forma que el producto final de una industria como el cine es muy distinto a los productos de la industria en general. Incluso resulta curioso que es un producto por el que se paga y que no se puede poseer.*

26 LAZO, Armando, "Política del cine y cine político en México", Revista Octubre Número 6, México, 1979, p. 4

"Notablemente en las primeras tres décadas del siglo, la ira incluso de aquellos quienes habían denunciado más rotundamente las películas, se vio moderada por su convicción de que la influencia de las películas, no era ni mala ni buena inherentemente. Gran parte de lo que se exhibía podía parecerles mal, pero también percibían un inmenso potencial benéfico. Sus oponentes se encontraban entre los liberales que se oponían a la censura y el control debido a un escepticismo básico acerca de la capacidad de influencia de las películas" 17.

Para ilustrar de una forma más completa el proceso cinematográfico retomamos del estudio realizado por Octavio Getino 18 el siguiente cuadro:



ESTRUCTURACION GLOBAL DE LAS ACTIVIDADES RELACIONADAS CON EL CINE.

17 JARVIE I. C. *Op. Cit.* p. 28

18 GETINO, Octavio. "Cine latinoamericano" *Op. Cit.* p. 29

Por otro lado, el cine en el cumplimiento de sus funciones parece no tener una comunión, e incluso parece tener una separación, en ocasiones el cumplimiento de una determina el no cumplimiento de las otras y viceversa.

"El sistema industrial sólo aspira tener un máximo de utilidades que le permita proporcionar productos a bajo costo para el consumo de las grandes mayorías.

El cine visto de este modo pierde su calidad de fenómeno cultural y medio de comunicación, concretándose a ser una mercancía. Esta tendencia extrema a la comercialización del cine mexicano ha impedido e impide formularse la idea de una constante búsqueda y experimentación, tanto en los contenidos como en las formas, que todo medio que aspire a la creación artística requiere para su constante renovación y superación" ²⁰.

Podemos tener aquí una primera conclusión que servirá como punto de partida para interpretar la historia del cine mexicano y de ahí al tema que nos ocupa:

El cine es un medio masivo de comunicación que tiene enormes posibilidades de influencia, como tal cumple funciones de tipo social; a la par de ello es una industria, así que tiene la forzosa necesidad de recuperar su inversión y de competir con otras industrias similares para mantenerse, produce un tipo de mercancía, que como antes mencionamos, difiere del resto de los productos de consumo social; es también un medio que involucra el sentido artístico del hombre. Así, el cine es una industria, es un arte y es un medio masivo de comunicación.

²⁰ FERNANDEZ Violante, Marcela. "Hojas de cine". Vol. 2. *Op. Cit.* p.83-87 .

Breve semblanza del cine mexicano

2.1 Orígenes del cinematógrafo en México

A finales del siglo pasado (1896) llegaron a la afrancesada ciudad de México, por un lado los representantes de los hermanos Lumière (C. J. Bon Bernard y Gabriel Vayre) y por otro el inventor Thomas Alva Edison, difusores del cinematógrafo y kinetoscopio respectivamente, quienes en esos tiempos sostenían una pugna por la patente del invento. Debido a la marcada tendencia europea del General Díaz entonces presidente del país, el apoyo en México fue para los representantes franceses³⁰.

³⁰ "Los personajes famosos, por su parte, encontraron gusto en dejarse retratar por el cine, posible inmortalizador de sus augustos desplazamientos, y no sería excepción a la regla el dictador Díaz tan afecto a lo francés. Don Porfirio, que recibió en audiencia a los enviados de los Lumière, participaba además del espíritu admirativo de la ciencia característico de una época - fines del siglo XIX y comienzos del XX- pródiga en inventos que transformaron al mundo: el foco eléctrico, el teléfono, el gramófono, el automóvil, etcétera. El cine figuraba como uno más de esos prodigios del ingenio humano. Aún no se entreveía su desarrollo como industria, arte y espectáculo. Halagado por su conversión en actor de cine; Don Porfirio autorizó a Bernard y Vayre la realización en 1896 de unas 26 películas". (GARCIA Riera, Emilio. "Historia del cine mexicano", SEP, México, 1986, p 17).

La primera presentación cinematográfica para Porfirio Díaz y un grupo de amigos, se lleva a cabo el 6 de agosto de 1896, después se realizarían las exhibiciones públicas, que como en todo el mundo en un principio sólo mostraban cautivadoras imágenes en movimiento; posteriormente las modas del momento en Europa, principalmente de Francia.

Las filmaciones que se realizaron en torno a la figura de Porfirio Díaz dieron pie a lo que sería una extensa actividad en esa línea respecto al cine mexicano y que como la historia, tendría su continuación en la Revolución Mexicana²¹.

Para el investigador mexicano Aurelio de los Reyes²², el cine en México tiene dos etapas desde sus inicios y hasta antes de convertirse en una industria propiamente dicha; la primera etapa (1890-1915) sólo referida a los documentales, es decir al alto sentido testimonial que tenía el cine; y la segunda (1916-1930) que comienza cuando al cine se le da un argumento, cuando el cine es una interpretación de la vida y se le pone una historia. En ambos casos el tema gira en torno a la Revolución, por demás obligado para la época .

²¹ "Al iniciarse la segunda década del siglo XX, el cine documental mexicano fue enormemente alentado por un acontecimiento visto desde sus principios como confuso, diverso y trágico, y a la vez, como muy fotogénico: la revolución... También los cineastas norteamericanos se interesaron por la revolución... Los documentales mexicanos, realizados con menores recursos que los norteamericanos, no tuvieron en el extranjero una difusión comparable con la de estos. Sin embargo, el público del país los acogió con un interés excepcional: buscaba en ellos, parece, no tanto la ilustración de algo sabido como la noticia misma, la información capaz de dar sentido a un cúmulo de comunicaciones imprecisas, contradictorias e insuficientes" (*Ibidem*. p. 22).

²² "Cine y sociedad en México 1896-1930". UNAM, México, 1983.

"El cine se integró al sueño porfiriano de un México próspero y rico, ocupando un lugar en el olimpo de las naciones 'cultas, civilizadas y progresistas' que por aquellos años flotaba en el ambiente. Se creía que el país había superado para siempre levantamientos, asonadas y cuartelazos. Los problemas de Cananea y Río Blanco, atisbos del despertar de la clase obrera, invitaron a la reflexión. No se admitía que en México hubiera problemas sociales después de tantos años de paz porfirica y se buscaron culpables de estos problemas en los 'desgraciados agitadores anarquistas y socializantes'. Estos hechos coincidieron con el auge vertiginoso del cinematógrafo. Para solucionar los conflictos se desató una severa represión indicadora de la poca flexibilidad del régimen. Sin duda los acontecimientos presentaban un cariz eminentemente político y eran expresión de una nueva táctica obrera en la lucha por reivindicaciones sociales, la cual los obreros no supieron aplicar ni el régimen de Díaz enfrentar. A pesar de la represión, la inquietud política persistía, sólo se aplazó su radicalización. El cinematógrafo, sin duda, resultó un espectáculo que por poco precio hacía olvidar las penas. Era una invitación a soñar con un mundo de fantasmas, de inalcanzables quimeras, tan fantásticas e inalcanzables como la quimera porfirista de un país donde reinara 'la paz, el orden y el progreso' por los siglos de los siglos" ²³.

Aun cuando en estos años la consolidación del cine como industria no pudo ser posible por la situación del país, son importante ya que dieron la pauta a la legislación actual y porque se lograron realizar las primeras películas con argumento, entre otras, "El automóvil gris" de Enrique Rosas (1919), el "Prisionero 13" (1933), "El compadre Mendoza" (1933) y "Vámonos con Pancho Villa" (1935), las tres de Fernando de Fuentes, quien lograría lo que se considera el punto de partida para la industrialización del cine mexicano.

"Con la llegada más frecuente de nuevas películas, la ciudad de México vio la multiplicación de los cinematógrafos, como en 1899. La historia parecía repetirse, con la novedad de que los locales ya no eran construcciones de madera y láminas de cartón o tiendas de campaña, sino de 'cal y canto'. El cinematógrafo había llegado para quedarse" ²⁴.

²³ *Ibidem.* p.89

²⁴ *Op.cit.* p.86

2.2 La época de oro y el cine industrial

La llamada época de oro del cine mexicano, es bien conocida en nuestro país y en el mundo entero porque en ésta se presentaron varias circunstancias que hicieron pensar que la industria cinematográfica mexicana podría haber alcanzado su desarrollo.

Durante la Segunda Guerra Mundial, en la que México no tiene una participación directa y con la intervención de EU en el conflicto, la industria hollywoodense deja de producir cine. En ese tiempo, los países de habla hispana que producían eran: España, con una clara tendencia hacia la alianza con los países del llamado eje (Italia, Alemania, Japón); Argentina país neutral, con una dudosa definición en su postura respecto a los aliados; y México, que había definido claramente su situación política ante el conflicto mundial.

La decisión de apoyar a la industria cinematográfica mexicana, obedece a la circunstancia de no saber cuánto tiempo duraría la guerra, la cercanía entre países y la definición de México como aliado. El apoyo consistió en brindar materiales, maquinaria y asesoría técnica, cabe señalar que México no tuvo restricciones al acceso de celuloide²², material imprescindible en aquel entonces para la elaboración de detonadores y por

²² GARCIA Riera, Emilio. "Entrevista programa Panorama Grupo ACIR", México, 5 de mayo de 1993.

supuesto para la fabricación de película, manufacturado en Estados Unidos; todo lo anterior, más actores de origen latino o hispano que ya eran figuras en el cine de Hollywood (Lupe Velez, José Mojica, Tito Guizar y Dolores del Río, entre otras). Así, el escenario para que la industria mexicana tuviera su gran despegue estaba listo.

Es con la cinta "Allá en el rancho grande" " que el cine mexicano logra su primer gran éxito, en ella se hace exaltación de lo mexicano, consistente en escenarios rurales, con cantores despreocupados de todo lo que en el resto del mundo ocurría, y colocando como figura central a Tito Guizar, que reunía las consideradas por sus impulsores, imprescindibles cualidades del mexicano. Junto al éxito logrado con esta película, también se logró una fórmula para obtener ganancias, ya que la concurrencia del público a las salas de cine fue grande, de tal manera que a esta cinta siguieron "mil y un películas" con la misma temática.

"Mientras la expropiación petrolera o el apoyo a la República española situaba a México en la vanguardia política del mundo, Allá en el Rancho Grande lo definía a millares y millares de espectadores de cine como un territorio ajeno a otras inquietudes que no fueran las del corazón sentimental o, las de la guitarra. Así, a contra pelo de su proyección política, México encontró un camino industrial para su cine. Al año siguiente, el 1937, se harían 38 películas, 13 más que en 1936, y como era de prever, más de la mitad de ellas serían réplicas de Allá en el Rancho Grande... y la ola continuó en 1939; entre 57 películas producidas (el avance cuantitativo era

" "En 1936, año en que se realizó la cinta de Fernando de Fuentes 'Allá en el Rancho Grande', punto de partida del cine industrial mexicano, el país vivía una intensa tensión política. El gobierno del presidente Cárdenas hacía temblar al burgués, proponía a los capitales extranjeros motivos de preocupación y movilizaba a las masas populares al tenor de consignas claramente izquierdistas". (GARCIA Riera, Emilio. "Hojas de cine" Vol.2. UAM/SEP/Fundación Mexicana de Cineastas, México, 1988. p.11).

espectacular), se contaron más de veinte exaltaciones folklóricas"²⁷.

La incorporación de las estrellas consagradas en Hollywood, los descubrimientos de actores como Jorge Negrete y poco después María Félix, así como el debut de directores como Emilio Fernández (considerado en su tiempo el Kurosawa mexicano) y Julio Bracho, incidieron de manera importante en las expectativas que el cine mexicano creaba.

Asimismo el Estado mostraba interés y aportaba un decreto menor con el que se obligaba a las salas de cine a exhibir, por lo menos una película mexicana al mes²⁸; además la creación en 1942 del Banco Nacional Cinematográfico, parecía cubrir el complemento faltante de la nueva industria.

"Las nuevas condiciones arrojaron pronto resultados que parecían anunciar el crecimiento y consolidación de la naciente industria. La producción de películas aumentó. En 1943 se realizaron 67 y en 1944 y 1945, un total de 74 y 83, con lo que superaban en forma considerable las 57 producciones del hasta entonces récord de 1938 (datos tomados de CAMARA). Las ganancias provenientes del mercado latinoamericano empezaron a fluir, y directores, actores y técnicos debutaron con éxito asegurado"²⁹.

La bonanza que permeaba a la naciente industria encontró sus bemoles, pronto la confluencia de factores a nivel internacional cambiaría su situación.

²⁷ *Ibidem.* p. 12-13

²⁸ "El Estado, por su parte, intentaba apoyar al cine nacional con medidas administrativas. En octubre de 1939, un decreto del Presidente Cárdenas impuso a todas las salas cinematográficas del país la exhibición de por lo menos una película mexicana al mes". (*Ibidem.* p.14).

²⁹ TELLO, Jaime. "Hojas de cine" Vol.2, UAM/SEP/Fundación Mexicana de Cineastas, México 1988, p.22

2.3 La Crisis del Cine en México

Mientras la guerra avanzaba hacia una solución, en el cine mexicano, pese a las expectativas creadas, los directores y productores se preocupaban por la posible pérdida de sus hasta entonces grandes ingresos, que por otro lado, no fueron canalizados al crecimiento de la industria "apoyada por el vecino país del norte, de tal forma que cuando la guerra estaba por finalizar, teniendo como base la idea de proteger no a la industria sino a sus ganancias, el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica, STIC", cierra sus puertas con el fin de no permitir la producción fuera de su control.

Dicho sindicato reunía por igual a todos aquellos que tenían que ver con el proceso cinematográfico (producción, distribución y exhibición), y como ya antes pudimos vislumbrar, la naturaleza del cine conjuga dos distintos tipos de trabajo, el manual y el artístico, así que pronto surgió la problemática referente a los derechos a producir películas, en la que los directores,

⁴⁰ *Ibidem.* p. 24

⁴¹ "Por 1933, el cine nacional empleaba de 200 a 300 trabajadores aún no sindicalizados: la UTECH (Unión de Trabajadores de los Estudios Cinematográficos Mexicanos) se constituyó en 1934. (El más amplio STIC - Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica- fue fundado por Juan Anderson en 1919 con el nombre de Unión de Empleados Confederados del Cinematógrafo y en una época de auge anarco-sindicalista)". ("El sindicalismo en el cine", Catherine Macotela, Revista Otro Cine núm. 2, abril-Junio de 1975, México, p. 60. Citado por García Riera, *Op. Cit.* p. 82).

productores y artistas por un lado, reclamaban el derecho exclusivo a producir.

En 1945 el sindicato se divide y se conforman dos: uno que agruparía a los manuales, técnicos, exhibidores, proyccionistas, etc. (Sindicato Unico de Trabajadores de la Industria Cinematográfica, STIC); y otro conformado por los directores, productores y artistas (Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica, STPC).

"...estalló una guerra sindical entre las infanterías del cine, esto es los técnicos menores y los empleados de las salas (proyeccionistas, acomodadores, etc) y la aristocracia encabezada por los actores famosos... los pobres y los líderes más o menos corruptos se agruparán en el STIC, con prohibición de hacer películas de largometraje" ⁴¹.

Al término de la Segunda Guerra Mundial, con la reincorporación de la industria cinematográfica norteamericana a la producción, el cine mexicano perdió todo el apoyo del que había sido beneficiario durante el conflicto mundial.

"Los norteamericanos, ya pasada la guerra, se dedicarían a cobrarse con fe su no muy desinteresada ayuda al cine nacional. Por medio de distribuidoras..., productoras subsidiarias..., participación importante en las acciones de los estudios Churubusco... el capital norteamericano influiría decisivamente en la marcha ulterior del cine nacional... Así se cerraba un ciclo de formación de la industria iniciada nueve años antes. Capital y trabajo se las arreglaron para crear un sistema inconvmovible que debía hacer continua la inmovilidad..." ⁴².

Con el retiro de dicho apoyo, cayó la producción nacional y como consecuencia, la pérdida del llamado mercado natural, los países de habla hispana que eran destinatarios directos de las

⁴¹ GARCIA Riera, Emilio. "Hojas de Cine". Vol 2. Op. Cit. p. 18

⁴² *Ibidem.* p. 19

producciones mexicanas no tuvieron más material y después no se interesaron en la producción nacional, que para entonces intentaba recuperar el mercado con una vieja fórmula que sólo alcanzaba para producir "churros" en serie y refugiarse en el cine de cabaret con la ya gastada combinación: mexicanismo más canciones.

No obstante los resultados, que paulatinamente iban manifestando un estado cada vez más desastroso de la industria del cine en el país, la llamada "política de puertas cerradas" continuó y si en 1944 debutaron 14 directores para 1954 sólo debutó un director " , la escasa producción permaneció intocable y el Estado tuvo una pobre participación.

"A estas dos fuerzas, se viene a agregar la de las instituciones oficiales, que en el caso particular de la reglamentación cinematográfica, está dirigida por burócratas ignorantes, que, lejos de liberar los causes de la creación cinematográfica, contribuyen a instaurar una censura que se ejerce no sólo mediante dictámenes jurídicos, sino también a través de un financiamiento discriminatorio por parte del Banco Cinematográfico y por una distribución exclusiva a través de la recién fundada cadena oficial de cines..." "

A manera de resumen:

Con los sindicatos en pugna por los intereses creados alrededor de la industria cinematográfica, la aportación del Estado con una pobre legislación y la aparición del Banco Nacional Cinematográfico (ninguna de las dos favoreció el

" *ibidem*. p. 18

" ELIZONDO Salvador, "Hojas de Cine Vol.2". UAM/SEP/Fundación Mexicana de Cineastas, México 1988, p. 38.

desarrollo del cine ")), la caída de la producción de calidad, la desaparición de las figuras importantes del cine, la escasísima aparición de directores nuevos y pese a las muy honrosas excepciones de cineastas como Luis Buñuel, o películas accidentales como las de "Tin tan" y películas realizadas al margen de la industria, a las cuales nos referiremos más adelante, el cine mexicano había tomado un rumbo que lo conducía hacia lo que se ha considerado su crisis más importante.

"Vid. "Hojas de Cine". Vol. 2. Op. Cit.

2.4 El Cine y el Estado en México

Debido a la importancia que cualquier legislación tiene para la existencia de las sociedades y por lo tanto para cualquier manifestación que al interior de estas se da, hemos querido tratar la relación del Estado mexicano con su cinematografía por separado, ya que consideramos que en esta relación se encuentra gran parte de la problemática que ha enfrentado el cine mexicano para su desarrollo.

Aun cuando la posibilidad del cine como un medio de poderosa influencia sobre los grandes públicos no fue vislumbrada por el gobierno mexicano desde sus orígenes. A la aparición del cinematógrafo en el país, surgieron problemas que hicieron necesaria la existencia de los primeros reglamentos para mantener control sobre la exhibición de películas en las diferentes salas⁴⁷.

El primer problema propiamente dicho que tuvo que enfrentar el Estado fue sobre el derecho autoral, evidentemente nos referimos a la etapa en que ya se produce cine en México; paralelo a esto se argumentó la necesidad de legislar para

⁴⁷ "El cine resultaba una nueva experiencia que poco a poco transformaba a la sociedad, modificaba leyes e imponía patrones de conducta. Así como para las autoridades resultaba una nueva experiencia la multiplicación de tanta sala, también la ciudad recibía su impacto. El cinematógrafo se sumó a los agentes del progreso que la transformaban" ("Cine y Sociedad..." *Op.Cit.* p.81).

mantener la seguridad de los asistentes a las salas cinematográficas por el alto riesgo que representaban los incendios, los cuales en realidad ocurrieron; aquí es digno señalar que desde esos orígenes la institución del gobierno que se ha encargado del control del cine, primero en el ámbito de la exhibición, para luego también controlar la producción y distribución, ha sido la Secretaría de Gobernación.

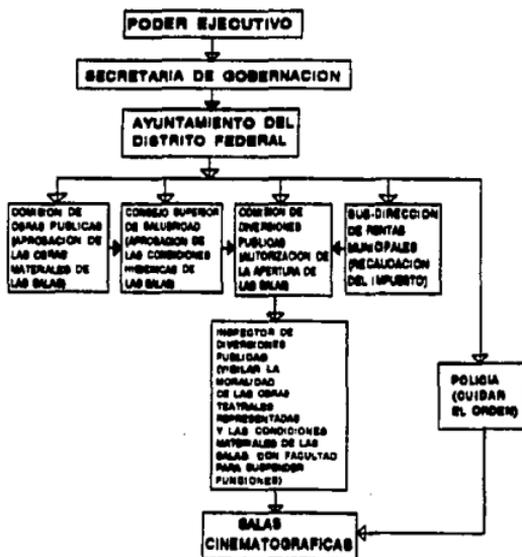
"El cinematógrafo también planteó otros cambios, como el de modificar la legislación autoral. El código civil vigente había sido promulgado en 1884, esto es, antes del nacimiento del cine, y como en la fabricación de películas intervenía un equipo de personas, pronto surgieron dudas sobre quién era el poseedor de la propiedad artística. El fotógrafo podía argumentar derechos por las imágenes; los actores, por su actuación; el argumentista, por la anécdota en que se basaba la película; el productor, por la inversión que hacía, el director por coordinar el equipo de trabajo. La legislación mexicana autoral no preveía (ni tenía porque hacerlo) el caso y se encontró ante un problema" ⁴⁰.

Aunque es hasta 1899 cuando el Ayuntamiento del Distrito Federal otorga permisos para la exhibición de películas en las diferentes salas, desde 1896 establece una estructura que controlaría dicha actividad para que las salas exhibieran películas, bajo el control directo de la policía.

Aurelio de los Reyes ⁴¹ elaboró un cuadro en el cual especifica los organismos estatales encargados del control de las exhibiciones de cine y las funciones que desempeñaban dichas dependencias.

⁴⁰ *Ibidem*. p. 83

⁴¹ *Ibidem*. p. 66



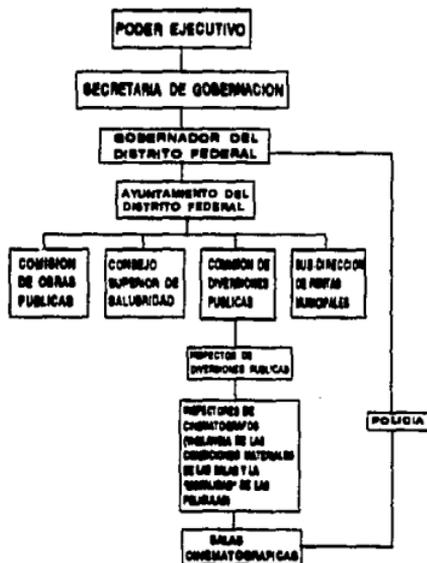
EL ESTADO Y EL CINE EN 1896¹⁰

Ciertamente el Ayuntamiento manifestaba su interés por la seguridad de los espectadores que acudían a las salas, pero también manifestaba un interés por el contenido de las películas para lo cual contaba con un organismo encargado de vigilar el contenido de las mismas en el aspecto moral y con la especificación de poder suspender las proyecciones, que estaba a cargo del Inspector de Divisiones Públicas (IDP). Asimismo, la policía formaba parte de este organigrama y tenía a su cargo la tarea de cuidar el orden, también con la facultad para cancelar permisos de exhibición en las salas.

¹⁰ *Ibidem.* p. 66

No obstante las medidas impuestas en 1896, los incendios en los cines continuaron debido a que la vigilancia en las salas no se cumplía adecuadamente.

Para 1910 hay una modificación en la estructura del control gubernamental sobre las salas de cine, que parece mínimo pero está encaminado a reforzar la vigilancia de las condiciones materiales de los lugares de exhibición y la "moralidad" de las películas, dicha función quedaba a cargo de los Inspectores de Cinematógrafos, pero éstos a su vez dependían directamente del antes encargado Inspector de Diversiones Públicas.



EL ESTADO Y EL CINE EN 1910 ²¹

²¹ *Ibidem.* p. 79

Es en 1913, bajo el régimen de Victoriano Huerta, que la legislación sobre la actividad del cine cobra forma y confirma el planteamiento inicial ahora con un claro sentido de control ideológico, cuando se promulga y publica en el Diario Oficial el primer reglamento cinematográfico, conocido también como reglamento de censura.

"El reglamento se dividía en cuatro capítulos, el primero se refería a 'las condiciones para la apertura de cinematógrafos'; el segundo a 'las reglas que deben observarse en los cinematógrafos en explotación'; el tercero a las reglas generales'; y el cuarto 'a las penas'. El artículo 17 prohibía 'las vistas de escenas referentes a delitos, si las mismas no contienen el castigo a los culpables'. Por el artículo 21, los importadores de películas estaban obligados a exhibir sus películas al inspector nombrado por el gobernador del Distrito, antes de su distribución. Los artículos 24 y 35 afectaban a la producción nacional; el primero decía que 'toda vista local, privada como casamientos, entierros, etc., sólo podrá exhibirse con el permiso de los interesados o deudos', y el segundo que 'el gobierno del Distrito, así como la persona que presida, tiene facultad para suspender la exhibición de una película en que se ultraje directa o indirectamente a determinada autoridad o persona, o a la moral o a las buenas costumbres, se provoque algún crimen o delito, o se perturbe de cualquier modo el orden público'.

Además se promulgaron adiciones al reglamento que especificaban con detalle situaciones que en la interpretación de la autoridad podían atacar a la nación o sus intereses. El punto cinco prohibía los 'asuntos que inciten a la rebelión o puedan provocar desórdenes o escándalos' ".

Resulta curioso e interesante observar que es justamente en el periodo del México posrevolucionario cuando surge la censura cinematográfica, a través de la legislación para todas aquellas películas que intentaran "incitar a la rebelión", si esto lo ligamos al avance del cine en el sentido de dejar de ser únicamente un medio testimonial, para ser un medio que involucraba ya la opinión de su autor, podemos interpretar esto

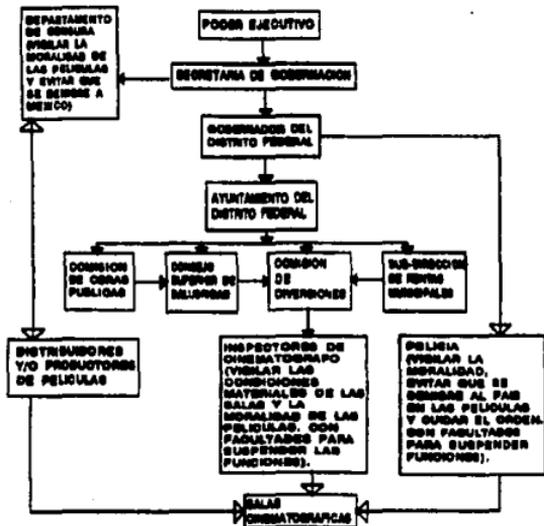
" *Ibidem.* p.131

como el punto de reconocimiento del Estado hacia el cine como un medio de alta penetración ideológica y de ahí a lo posterior, es decir, a cuidarlo meticulosamente vía el régimen de derecho.

Así, en el año de 1919 luego de discusiones en el Congreso de la Unión se hace oficial la primera modificación al reglamento cinematográfico, cuya consecuencia principal es el surgimiento de un Departamento de Censura que dependía (!Oh sorpresa!) directamente de la Secretaría de Gobernación, en relación a los ámbitos de la producción y distribución, dicho Departamento se encargaría de "vigilar la moralidad de las películas y evitar que se denigre a México" ²².

El resto de la estructura gubernamental para el control del cine se mantenía en la misma forma, planteada anteriormente en la reglamentación.

²² *Ibidem.* p.234



EL ESTADO Y EL CINE EN 1919 ²²

Dicho reglamento no sería tocado hasta 1949, año en que se publica la Ley de la Industria Cinematográfica, las principales consecuencias de la ley promulgada eran la organización de la Dirección General de Cinematografía, la creación del Consejo Nacional de Arte Cinematográfico y la creación del Registro Público Cinematográfico, organismos dependientes de la Secretaría de Gobernación.

²² *Ibidem*. p. 234

Ya con la categoría de ley, ésta sufre sus primeras reformas en 1952, convirtiéndose en una legislación más compleja y completa, a partir de entonces es más evidente e identificable el control económico e ideológico del Estado sobre el cine, para entonces la ley abarca las tres etapas del cine: producción, distribución y exhibición.

La Ley específica en su segundo artículo ⁵⁵, integrado por 18 fracciones, las atribuciones de la Secretaría de Gobernación en materia cinematográfica, de las cuales nos interesa destacar lo siguiente:

IX.- Conceder autorización para exhibir públicamente películas cinematográficas en la República, ya sean producidas en el país o en el extranjero...

XIII.- Tener a su cargo el Registro Público Cinematográfico en el que se inscribirán los actos relativos a la industria.

XIV.- Formar la Cineteca Nacional, para cuyo fin los productores y empresas productoras entregarán gratuitamente una copia de las películas que produzcan en el país.

XVI.- Regular el proceso de distribución de películas nacionales e intervenir en el mismo, con el fin de fomentar la producción, de lograr la adecuada, oportuna y equitativa exhibición de las propias películas y, en general, de proteger los intereses del grupo.

⁵⁵ ANDUIZA Valdemar, Virgilio. "Legislación Cinematográfica Mexicana" UNAM, México, 1983, p.306-354

En el Artículo Sexto la citada ley señala que el Consejo Nacional de Arte Cinematográfico se integrará por los siguientes miembros:

La Secretaría de Gobernación (que tendrá a su cargo la Presidencia del Consejo).

La Secretaría de Relaciones Exteriores

La Secretaría de Hacienda y Crédito Público

La Secretaría de Economía

La Secretaría de Educación Pública

El Departamento del Distrito Federal

La Dirección General de Cinematografía

El Banco Nacional Cinematográfico S.A.

Las empresas propietarias de estudios y laboratorios

Las asociaciones de distribuidores de películas mexicanas

Las asociaciones de productores de películas mexicanas

Las asociaciones de exhibidores de películas mexicanas

El Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica

El Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica

"Las facultades de ese Consejo son las más amplias sobre los problemas de la industria cinematográfica nacional, coadyuvando asimismo al perfeccionamiento moral y artístico del cine, la elaboración de proyectos y el fomento de actividades que tiendan al acrecentamiento de la cinematografía nacional; buscar la ampliación de mercados, gestionar que la secretaría de Relaciones Exteriores dé el trato de nación más favorecida a México con el comercio internacional; arbitrar los conflictos suscitados entre productores, distribuidores y exhibidores y todas las inherentes a su calidad de órgano consultivo de la Secretaría de Gobernación.

Este Consejo no ha funcionado nunca lo cual es lamentable ya que por sus características constituiría el más eficaz instrumento

para el mejoramiento integral de la cinematografía nacional" **.

Además de lo anterior, en el plano de la producción, el control económico se ejercía principalmente a través de los créditos otorgados por el Banco Nacional Cinematográfico (en la actualidad desaparecido **), que además de formar parte del citado Consejo de Arte Cinematográfico, pertenecía al Estado desde 1947 y estaba regido bajo la Ley para el Control de Organismos Descentralizados y Empresas de Participación Estatal, la cual, aplicada al citado Banco le da las siguientes características:

a) el gobierno federal tiene poder de nombramiento para designar al director y a la mayoría del Consejo de Administración.

b) el gobierno federal tiene la mayoría de las acciones con derecho a voto, así como el 28 por ciento del capital social.

"Si bien la intervención estatal a nivel económico y administrativo es un fenómeno que va en aumento a partir de la absorción por el gobierno del Banco Nacional Cinematográfico... Su participación como 'órgano rector' alcanzaba -según Cineinforma de 1976- aproximadamente 90% de las inversiones totales que se realizaban en el sector cine" **.

Por otro lado, con la intención de restarle fuerzas a las compañías exhibidoras dueñas del mercado nacional, en 1953 se

** *Ibidem.* p.50

** "Durante el sexenio de López Portillo, su hermana, Margarita López Portillo, responsable de la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía, decretó la extinción del Banco de Cinematografía junto con la empresa CONACITE 1, e intentó hacer lo mismo con el CCC". (GETINO, Octavio. "Cine Latinoamericano". *Op.Cit.* p. 44)

** Alma Rossbach y Leticia Canel, "Hojas de Cine" *Op.Cit.* p.115-116.

elabora el llamado "Plan Garduño" que a decir de Jaime Tello ":

"... sienta las bases sobre las cuales habrá de desarrollarse la producción de cine en México hasta el sexenio del presidente Luis Echeverría... Se crean seis compañías que se encargarían de distribuir el cine nacional en México y el extranjero.

Con dinero del Banco Nacional Cinematográfico las distribuidoras a través de una 'comisión de anticipo', serían desde este momento las encargadas de refaccionar a los productores con créditos a cuenta de la futura explotación de las películas. Las buenas intenciones mostraron su fracaso al ponerse a la venta las acciones de estas compañías, adquiridas casi en su totalidad por los productores 'fuertes'. Desde ese momento, estos empresarios controlarían directamente las inversiones del banco oficial, fortaleciendo el monopolio de la exhibición" **.

Tomando como base el Plan Garduño el Estado adquiere en 1960 los contratos de exhibición de la Cadena de Oro y Operadora de Teatros, así como los estudios Churubusco **, con lo que completa su intervención en el proceso cinematográfico.

De esta forma podemos concluir que, a través de la Ley, la Secretaría de Gobernación ha mantenido para el Estado el control de la producción, distribución y exhibición, especificado en el

** "Plan de Reestructuración de la Industria del Cine Nacional', elaborado por Eduardo Garduño, director del Banco Nacional Cinematográfico durante el gobierno del Presidente Adolfo Ruiz Cortines. El proyecto de Garduño, además de crear las distribuidoras para la promoción y refaccionamiento económico de las películas producidas por la iniciativa privada, contenía otra serie de 'medidas de protección' para la actividad cinematográfica. En este sentido la continuación del control del medio por parte del Estado a través de la Secretaría de Gobernación y el señalamiento de limitar la exhibición de películas extranjeras a un total de 150 al año (cuestión que nunca se cumplió), con la finalidad de restarle competidores al producto nacional resaltaba por su importancia". (TELLO, Jaime, "Hojas de cine". *Op.Cit.* 27)

** *Ibidem.* p. 27-28

** "Sin ninguna mentalidad expropiadora el Estado se limitó a convertirse en administrador de las salas del monopolio firmando, para ello contratos de arrendamiento con Jenkins y compañía, que por sus elevados costos resultaban incosteables para la nueva compañía estatal de exhibición. Al iniciarse el sexenio de Echeverría, de más de 300 cines que controlaba Operadora de Teatros solamente 20 eran de su propiedad". (*Ibidem.* p. 28)

capítulo primero de la Ley Cinematográfica.

Ha controlado los contenidos de las películas gracias al registro Nacional Cinematográfico.

Mantenia un monopolio económico de la producción a través del Banco Nacional Cinematográfico (que como ya se mencionó ha desaparecido), remarcado durante el periodo de Echeverría.

El control de distribución y exhibición que se pretendía al crear Cotsa no funcionó, entre otras cosas porque realmente no se cambió a los distribuidores, sólo se cambiaron las condiciones, asumiendo el Estado la mayor parte de los costos en esta área y repercutiendo de manera directa en los fondos del Banco Nacional Cinematográfico, que no pudo recuperar sus inversiones, situación que a la postre lo llevaría a su desaparición, y en la que los productores jugaron un papel determinante, pues teniendo asegurada su ganancia (al inflar los costos de las producciones) no les importaba la calidad de las películas, siendo ésta ínfima, la recuperación era mínima y los créditos otorgados no se cubrían; dándole continuidad a un ciclo vicioso en el que los menos afectados eran los productores y quien más ha perdido ha sido la industria cinematográfica.

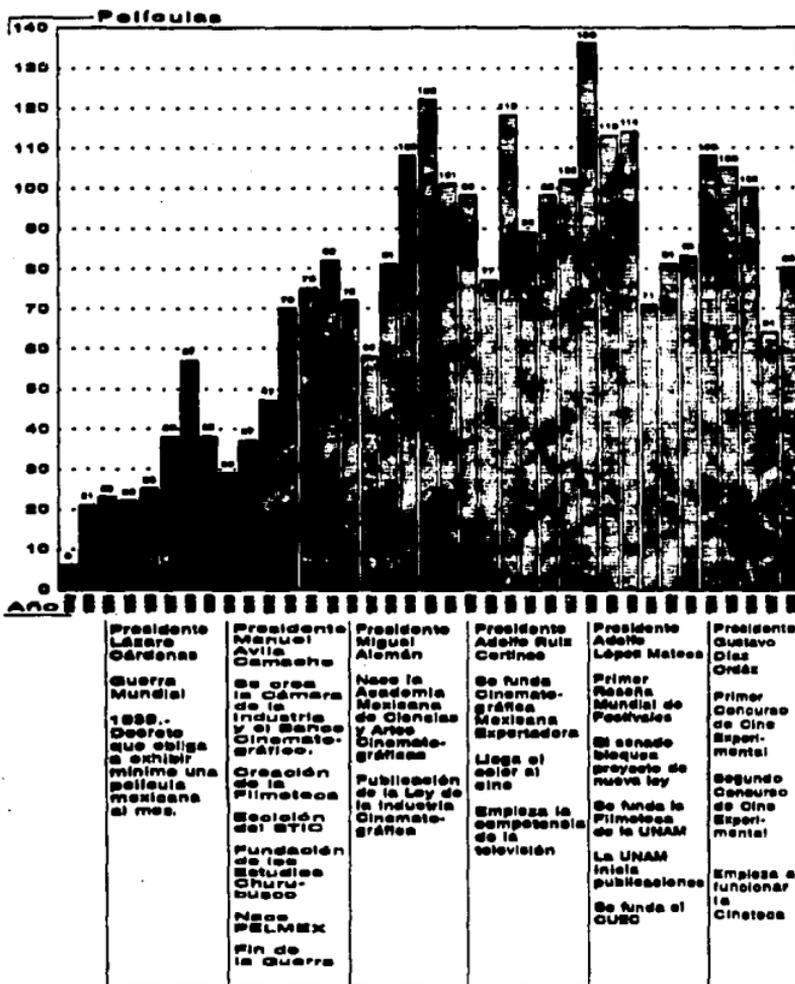
A continuación presentamos una gráfica que ilustra el rumbo tomado por la producción de la industria mexicana hasta 1968:

En ella se puede apreciar el incremento que tuvieron las producciones del cine mexicano durante el periodo que comprendió a la Segunda Guerra Mundial (1939-45), así como su inmediato decremento al retirarle Estados Unidos su apoyo, de la misma

forma el incremento logrado en cada sexenio, que puede atribuirse a las medidas tomadas por cada administración pública en la necesaria convivencia con una industria que tiene demanda social y en la cual ha mostrado un mediano interés por su desarrollo, pero también es posible que cada incremento mostrado en la producción se deba al crecimiento normal de la población, pues no ha habido un incremento en la producción que después de llegar a su punto máximo se sostenga o incluso llegue a crecer, lo cual en la realidad muestra una ausencia de desarrollo.

La idea fundamental de presentar una gráfica como la siguiente, es ilustrar la producción nacional cinematográfica y los factores que pudieron incidir de manera directa en ella y reforzar con ello los planteamiento anteriores.

Producción Cinematográfica Anual de 1932 a 1968 (*)



(*) Datos tomados de Historia del Cine Mexicano, Hojas de Cine y Cine Latinoamericano. op.Citt.

El cine independiente mexicano

3.1 Algunas definiciones

Ya hemos dado una semblanza del cine en general; hemos revisado la historia de la cinematografía mexicana y los factores que la han situado en crisis. Hasta ahora sólo mencionamos a los productores, distribuidores y exhibidores como elementos incluidos todos dentro de la industria, sin embargo como ya antes mencionamos existe un cine realizado al margen de ésta.

Para explicar el surgimiento de este cine podemos hablar de la condición particular de la industria nacional en la que la interacción de sindicatos, Estado y predominio de una cinematografía extranjera no han permitido (salvo en casos excepcionales): la utilización del cine como crítica social, la proposición de nuevas formas estéticas y formales, o simplemente elevar la calidad del cine, tareas que normalmente corresponderían al cine de cualquier país.

Esta condición casi permanente de la industria del cine y en cada ocasión la situación socio-política del país, son el origen del llamado "cine independiente".

De manera general al cine realizado fuera de la industria se le ha llamado "Cine Independiente", los críticos y estudiosos del área lo han definido de diferentes maneras tomando en cuenta sus formas de producción y contenidos.

Pero, cuando los estudiosos y críticos del área se refieren a cine independiente ¿a qué se refieren?, ¿en qué sentido es la independencia?, ¿podemos pensar que el cine independiente surge como alternativa ante un "discurso autoritario" en la industria cinematográfica mexicana?.

Para Jorge Ayala Blanco " el propósito del cine independiente es "desenajenar", si entendemos la enajenación como una pérdida o un alejamiento de la identidad o del vínculo con la realidad propia, el sentido que Ayala Blanco da al cine independiente sólo abarca una prolongación de "la búsqueda de una realidad auténticamente mexicana", asimismo habla de cine marginal que tendrá en sus temas un claro sentido socio-político y cuyo propósito es "politizar".

Marcela Fernández Violante " señala que:

"El cine universitario viene a ser un cine alternativo, un cine paralelo que se propone salir al encuentro de los rasgos más característicos de nuestra identidad, por medio del rescate de

" AYALA Blanco, Jorge. "La búsqueda del cine mexicano", Ed. Posada, México 1986, p. 530.

" "Cine Universitario". Revista Pantalla No. 6, México, DF, 1986-87, p. 23

nuestros valores culturales y sociales. A diferencia del cine comercial, el cine universitario requiere de la presencia de un realizador sensible e íntegro, no hay sitio para el cineasta que sólo aspira a desarrollar un producto hecho a 'destajo', o sea por indiferencia, cinismo e ignorancia, pero también, a diferencia del cine comercial, en cine universitario dispone de pocos recursos. Por ello, el realizador que colabora en esta tarea sabe que debe suplir esta carencia con imaginación y talento, pues a cambio de ello podrá abordar los temas que le apasionan, comunicarse sin trabas y plasmar su visión del mundo, a partir del libre ejercicio de su vocación creadora".

Sobre el cine documental en México, Jaime Tello y Pedro Reygadas " precisan:

"Hablar pues del movimiento documentalista que a partir de la década del setenta cobra cada vez mayor presencia en nuestro país, es hablar, casi siempre, de un cine que, teniendo como principales promotores a la UNAM y a un grupo de cineastas independientes, cuenta con una real independencia tanto en lo económico como en lo ideológico, de la fábrica de productos fílmicos de la clase dominante".

Una definición más general es aportada por Eduardo de la Vega Alfaro ":

"A partir de 1968, año clave para el proceso histórico de México, se ha producido un considerable número de cintas, que, pese a la heterogeneidad de sus temas abarcados, tiene dos rasgos comunes: a) son producidas y realizadas fuera de los mecanismos que rigen en la industria cinematográfica, b) sus realizadores (jóvenes cineastas experimentales, alumnos de varias escuelas de cine, grupos y talleres cinematográficos) intentan de una manera consciente utilizar el cine como vehículo para expresar su inconformidad y su rechazo a todas las instancias (económicas, políticas, sociales, culturales, sexuales, etc) explotadoras, represivas y castrantes, propias de la sociedad contemporánea..." Y agrega que puede definirse al cine independiente mexicano "...como el realizado al margen de la industria que carece, además, de los créditos del Banco Cinematográfico".

El multicitado Emilio García Riera " expone:

" TELLO, Jaime y REYGADAS, Pedro. "Hojas de Cine" *Op.Cit.* p. 157

" DE LA VEGA Alfaro, Eduardo. "Hojas de Cine". *Op.Cit.* p. 69 y 71

" "Hojas de cine" *Op.Cit.* p. 195-196

"el cine independiente... ha de ser definido no sólo por su forma de producción sino por un mínimo espíritu de renovación y de búsqueda..."

También plantea que a partir de la violación al laudo presidencial de 1945 (abordado más adelante) surge...

"... un problema de definición formal del cine independiente. Ya no cabe apoyar esa definición en el modo en que las películas son producidas, sino, más bien, en las garantías de exhibición. A grosso modo, y con ciertas relatividades, se tienen desde entonces como independientes aquellas cintas que se filman sin ninguna seguridad de ser exhibidas. Es natural, pues, que nadie filme una película independiente movido por meros propósitos comerciales. En consecuencia, una definición referida a las nulas perspectivas de exhibición segura, implica la suposición en todo el cine independiente de propósitos de renovación y búsqueda, de ahí que se haga corriente la identificación entre cine independiente y cine experimental" (las cursivas son del autor).

Carlos González Morantes " afirma:

"Se conoce por cine independiente, al conjunto de películas realizadas al margen de los mecanismos industriales, el cine independiente hace películas de 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".

Patricia Weingartshofer " define tres conceptos al referirse al cine independiente:

"Cine Alternativo: es el que presenta mayores opciones en el trabajo cinematográfico, ya que por lo general cuenta con pocos recursos económicos... Cine Estatal: es el que utiliza recursos económicos estatales, últimamente realizado por cineastas que tienen interés en reflejar problemáticas sociales desde puntos de vista progresistas. Cine Escolar: es el realizado como parte del trabajo académico de los estudiantes de las escuelas de cine y financiado por la misma escuela".

* "Cine independiente". Revista Pantalla No. 2, México, 1985, p. 19

** "Cine independiente". Revista Pantalla No. 1, México, 1985, p. 19-20

Por su parte Carlos Chimal ** cuestiona:

"¿Cómo hablar de un cine independiente cuando la administración tanto pública como privada de este país padece de traición crónica; cuando la producción, sus relaciones sociales y su desarrollo histórico disfrutan de un primitivismo propicio para la devastación de nuestras materias primas ideológica y material? Sin embargo lo hago. Hablo de un cine independiente de la ideología dominante, que cuestiona formas estéticas, proposiciones filosóficas y formas de vida. Hablo de un grupo de jóvenes que salen a filmar no a sus cuates actuando un drama de la vida real, sino a otros, sujetos (no objetos estéticos, no actores) que generan un movimiento durante 1968" (las cursivas son del autor).

Tomás Pérez Turrent ⁷⁹ resume:

"Hay naturalmente un cine industrial que sobrevive -la inercia del negocio. Pero en estado de esclerosis avanzada no funciona no digamos ya como medio de expresión, ni siquiera como espectáculo (el que se pretende tal es pobre, poco imaginativo) y lo que es peor ni como comercio. Ante esta situación se ha venido replanteando el cine independiente como la única posibilidad para que, además de un vehículo de libre expresión, el cine aborde los problemas humanos, sociales, políticos, culturales, estéticos.

Hay que aclarar a qué nos referimos cuando decimos 'cine independiente', noción que en principio tiene tal amplitud que algunos de los más deleznable productores comerciales se autonomban independientes, en relación con el cine estatal o el de la asociación oficial de productores, base del monopolio dominante durante varias décadas. Aquí el término independiente abarca únicamente al cine hecho fuera, al margen o paralelamente a los canales industriales y comerciales establecidos. Ahora bien este cine no existe en México como producto del desastre que se inicia en 1977. Su historia es ya larga... Pero por años no ha podido superar la precariedad de su existencia; el individualismo desconfiado y exacerbado de sus autores, su incapacidad de organización, tuvieron como consecuencia el que no se pudiera crear un verdadero canal de difusión. Se dice que una obra cinematográfica existe cuando cumple sus tres etapas: concepción, producción y difusión, es decir, contacto, relación con aquél a quien supuestamente está dirigida. Si esta tercera etapa falla, la obra cinematográfica no tiene existencia plena, real".

** "El nuevo cine mexicano". Revista Artes Visuales, No. 27-28, México, 1981, p. 30

⁷⁹ "¿Existe un cine independiente en México?". Hojas de cine. Op.Cit. p. 221-222

El Taller de Cine Octubre " argumentaba en la editorial del primer número de su revista:

"Una visión general del panorama cinematográfico en México, nos enfrenta de manera inmediata a una producción de carácter industrial que como toda empresa capitalista, está orientada hacia la obtención del máximo de ganancia. Pero a la vez, por la especificidad de las mercancías que produce, funge como un aparato de penetración ideológica, que cumple la función de reafirmar y reproducir la ideología de la clase dominante.

En un supuesto rompimiento con este cine, surge en el país una corriente que se autonombra independiente, la cual pretende presentar una alternativa ante la producción industrial, a partir de rebuscamientos formales y de ciertas influencias mal y mecánicamente asimiladas de algunas corrientes del cine europeo. De hecho, este cine, dirigido a ciertos sectores de la pequeña burguesía intelectualizada, no logra los marcos de la ideología dominante.

En contraposición con estas manifestaciones cinematográficas, nuestro taller se propone utilizar el cine como un instrumento al servicio de la lucha de los trabajadores por su emancipación, inscribiéndose en un proceso que en nuestro país se ha manifestado hasta ahora en forma esporádica y aislada".

Armando Lazo " plantea:

"Frente a la fortaleza inexpugnable de la industria cinematográfica había empezado a nacer lo que, a falta de mejor término, ha sido llamado cine 'independiente'. Sus caminos han sido, por su misma independencia (de la industria), diversos. Pero no tanto como suele pensarse.

En efecto, la mayoría de los casos, la independencia que confería a este cine la no sujeción a los gastados esquemas productivos de una industria creativamente amordazada, se recuperaba por otras vías: las de la sujeción ideológica. La 'padecida' independencia económica no aseguraba -como no ha asegurado nunca- la independencia frente a la ideología dominante.

El actual director del CUEC Alfredo Joskowicz " cuando se refiere al cine militante señala:

⁷¹ "¿Por qué una publicación sobre cine?". Revista Octubre No. 1, México, 1974, p. 2

⁷² "Diez años de cine mexicano: un primer acercamiento". Revista de la Universidad de México, No. 42, vol. XXX, México, 1976, p. 51

⁷³ RUIZ Ochoa, José Antonio. "El cine militante de Carlos Mendoza como un proceso de comunicación alternativa". Tesis, UNAM México, 1988, Entrevista, p. 490.

"Si la militancia es un cine cuyas características estés afiliadas a alguna causa o a algún partido (...), obviamente hay quienes se han acercado a eso. Pero militancia ya en un contexto muy amplio sería un cine cuyas características estuvieran afiliadas a un movimiento en particular. Movimientos políticos, a veces, no necesariamente de partido declarado; militas en un partido o militas en una tendencia política. Si haces un cine de características sociales, documentales o de protesta, puedes no hacer cine militante aunque tu cine sea de alguna manera un cine documental y vinculado con aspectos sociales y políticos".

Paco Ignacio Taibo II ⁷⁶ manifiesta que existe diferencia entre cine independiente, militante y marginal:

"El cine independiente sería todo aquello producido al margen de las grandes estructuras comerciales o gubernamentales. A partir de los esfuerzos de los propios creadores, combinando financiamientos aislados, etcétera (...). Se caracteriza un poco por su mayor riesgo experimental, su búsqueda formal y temática. No tiene nada que ver con un proyecto de cine marginal. El cine marginal se había condenado a sí mismo a vivir en las catacumbas de la sociedad mexicana. Era un cine que operaba en la extralegalidad, primero había elegido formatos no comercial como el Super 8 mm.; segundo, operaban con un concepto de cargar la película, llevarla hasta el público, o sea, el cine hasta el público, no el público ir al cine. ...Financieramente era un cine no lucrativo, las mecánicas de lucro del cine marginal implicaban que las ganancias, producto de la exhibición, se destinaban a otras producciones (...).

Y el cine militante conceptualmente es otra cosa, es un cine directamente de uso político".

Oscar Menéndez ⁷⁶ dice:

"Resulta que aquellas películas que se hacen con los recursos de los mismos autores o del grupo de producción, que no corresponden a ninguna institución, ni la UNAM, SEP, ni ningún grupo particular, empresarios del cine; o sea, que es dinero de los autores con un proyecto político, autofinanciamiento. Esas son películas independientes (militantes) fuera de control de cualquier especie, porque los negativos pertenecen al grupo productor, para reproducir las copias. En ese momento las películas tienen la libertad total de circulación en sus espacios limitados".

Hasta aquí las distintas definiciones y conceptos, que aun cuando no son todas las que se han vertido, consideramos engloban

⁷⁶ *Ibidem*. p. 543-544

⁷⁷ *Ibidem*. p.530-531

a todas las manifestaciones del cine independiente mexicano y de lo que podemos concluir:

1) Es realizado fuera de los mecanismos que rigen a la industria cinematográfica.

2) Conserva el aspecto experimental del cine. Al mantener un propósito de renovación y búsqueda constante.

3) Es realizado con muy poco presupuesto, generalmente salido del bolsillo de los realizadores y el sentido no lucrativo de este cine ha limitado su posibilidad de recuperación.

4) En su mayoría tiene un carácter marginal, tanto en la realización como en su difusión, la elaboración con bajos presupuestos y recursos también determina la utilización del formato (super 8 ó 16 mm.) que define esta característica.

5) Es utilizado como un canal alternativo para expresar las inconformidades sociales, políticas, etc, del autor o de la sociedad a través del realizador, en ocasiones inserto en una militancia de partido o bien en contraposición a la ideología dominante. Situación que determina que el género principalmente utilizado sea el Documental.

6) Ha hecho uso, en la medida de lo posible, de los espacios que eventualmente se le presentan (Escuelas, Concursos, etc).

3.2 Breve Cronología del Cine Independiente Mexicano

Existe una marcada coincidencia en señalar a la película "Raíces" como el inicio de la historia del cine independiente en México. Es en 1953 cuando el director Benito Alazraki realiza la mencionada cinta, bajo la producción de Manuel Barbachano Ponce, quien se dedicaría a financiar varias realizaciones independientes a través de su compañía, Teleproducciones, S.A. fundada un año antes.

Sin embargo, este primer largometraje independiente estuvo precedido por realizaciones también producidas por la compañía de Barbachano pero en otros formatos. Así en 1952 se inicia la realización, entre otros de "Retrato de un pintor", "Toreros mexicanos", "La pintura mural mexicana", "Corazón de la ciudad y Arte público", cortos y medimetroajes sobre diversos aspectos culturales de México

El segundo largometraje del cine independiente se realizó en el año de 1956, también bajo la producción de Manuel Barbachano Ponce pero dirigida por el español Carlos Velo, la película fue "Torero" ⁷⁴.

⁷⁴ "La cinta Torero (1956), que dio al equipo realizador de Raíces su segundo triunfo internacional. Basada en el argumento del propio Velo y de
(continúa ...)

Ese mismo año el ferrocarrilero Mateo Ilizaliturri de la Vega filmó "El kilómetro trágico" (cinta de 8 mm y con 95 minutos de duración). Mientras que en 1957 se realizó la película experimental "Sangre en el río", bajo la dirección de Rodolfo Alvarez".

En 1958 se realizaron tres largometrajes independientes: "Los pequeños Gigantes" de Hugo Mozo; "La gran caída" o "The big drop" de José Luis González de León; y "El brazo fuerte" de Giovanni Korporaal".

Sobre estas dos últimas cintas Emilio García Riera" señala que:

"La gran caída o The Big Drop, fue realizada de modo independiente por el norteamericano Myron Gold, que desplazó a González de León en el acabado de la película y figuró como su codirector. La gran caída nunca se estrenó en la ciudad México. Un miembro del equipo de Barbachano Ponce, el holandés Giovanni Korporaal, realizó para una productora independiente El brazo fuerte (1958)... El muy interesante argumento satírico de la cinta, de Juan de la Cabada y del propio Korporaal, contaba una historia de caciquismo en un pueblo de Michoacán. Pese a cierta torpeza en su realización, la carga crítica de El brazo fuerte provocó su prohibición por la censura; no sería estrenada sino en 1974".

La situación que enfrentaría estas dos cintas marcaría la pauta a seguir por el Estado siempre que la temática cuestionara

⁷⁶ (...continuación)

Hugo Butler, Torero combinó partes actuadas por el diestro Luis Procuna (y otros) con vistas documentales de corridas de toros." (GARCIA Riera, Emilio. "Historia del cine mexicano". Op.Cit. p. 242).

⁷⁷ "... La revista Novelas de la pantalla publicada el 23 de noviembre de 1957 dio cuenta de Sangre en el río, película experimental rodada en la selva oaxaqueña y dirigida por el joven Rodolfo Alvarez... (De la VEGA Alfaro, Eduardo. "Hojas de cine". Op.Cit. p. 78)

⁷⁸ De la VEGA Alfaro, Eduardo. "Hojas de cine". Op.Cit. p. 78

⁷⁹ Historia del cine mexicano. Op.Cit. p. 242-243

su funcionamiento o la relación con los estrato de poder.

Durante 1958 se realizó la película "Paraíso escondido" dirigida por Rafael J. Sevilla y Mauricio de la Serna interpretada por María Elena Marqués y José Elías Moreno y fotografiada en Yucatán, Quintana Roo y otros lugares por Luis Osorno Barona.

En 1959 se realizaría otra cinta no estrenada comercialmente, "Cantar de los Cantares" del poeta español Manuel Altolaguirre. Para 1960 Servando González debuta con la película "Yanco" que le mereció premios internacionales y a su estreno fue ampliamente publicitada **.

Para 1961 se filmaron tres largometrajes: "Volantín" de Sergio Véjar; "La mente y el crimen" de Alejandro Galindo (paréntesis en su carrera realizada dentro de la industria) y "En el balcón vacío" de Jomí García Ascot (grupo Nuevo Cine).

Para nuestro estudio, en relación al trabajo colectivo en el cine independiente, se hace necesario abrir un espacio para ampliar la información sobre lo realizado por Nuevo Cine y sus objetivos al momento de su creación.

A principios de 1960 se constituyó el grupo integrado por José de la Colina, Salvador Elizondo, Jomí García Ascot, José Luis González de León, Carlos Monsiváis, Gabriel Ramírez, Emilio García Riera y Luis Vicens. A las primera reuniones del grupo asistieron también Luis Buñuel, Luis Alcoriza, Carlos Fuentes y

** Historia del cine mexicano. Op.Cit. p. 242-243

José Luis Cuevas, aunque no permanecieron en el grupo".

En abril de 1961 publican el primero de los únicos siete números de la revista que llevaría el mismo nombre de la agrupación, y a manera de editorial publican un manifiesto que especifica sus objetivos, entre los que se destacan: la superación del "deprimente" cine mexicano; luchar por el derecho a "expresarse con libertad"; producir y exhibir libremente el cine independiente; abogar porque "el cortometraje y el cine documental tengan el apoyo y el estímulo que merecen y puedan ser exhibidos al gran público" (ya para entonces principal formato utilizado por los independientes); y "el desarrollo en México de la cultura cinematográfica". Para entonces en Nuevo Cine también estaban Rafael Corkidi, Heriberto Lafranchi, Julio Pliego y José María Sbert".

Posteriormente ingresan al grupo y suscriben el Manifiesto: José Baez Esponda, Armando Bartra, Nancy Cárdenas, Leopoldo Chagoya, Ismael García Llaca, Alberto Isaac, Paul Leduc, Eduardo Lizalde, Fernando Macotela y Francisco Pina".

Aunque el grupo Nuevo Cine publicó de modo irregular los siete números de su revista y sólo lograron la realización de una película: En el balcón vacío, resulta importante por el impulso promovido al cine en general y al cine independiente en

¹ GARCIA Riera, Emilio. "El cine es mejor que la vida" Ed. Cal y Arena. México, 1990. p. 56

² "Manifiesto del Grupo Nuevo Cine". Revista Nuevo Cine No. 1, México, 1961. p. 2

³ "Manifiesto del Grupo Nuevo Cine". Hojas de cine. *Op.Cit.* p. 35

particular a través de su revista, en la que había una constante reiteración a la consecución de los objetivos planteados en su manifiesto; así como por la demostración de poder producir con bajos costos una cinta de calidad".

Otro evento de singular importancia para la historia del cine independiente mexicano fue el primer Concurso de Cine Experimental, realizado en 1965 con promoción directa del STPC en su sección de técnicos y manuales, principalmente ante la caída de la producción.

Se presentaron al concurso 12 películas, las cuatro triunfadoras se exhibirían comercialmente y estas fueron: "La fórmula secreta" de Rubén Gámez, primer lugar; "En este pueblo no hay ladrones" de Alberto Isaac, segundo lugar; "Amor, amor, amor", cortos y medimetrojes dirigidos por Juan José Gurrola, Juan Ibáñez, José Luis Ibáñez, Héctor Mendoza y Miguel Barbachano Ponce, tercer lugar; y "Viento distante" dirigida por Salomón Láiter, Manuel Michel y Sergio Véjar, cuarto lugar.

"El significado profundo del I Concurso de Cine Experimental fue el de revelar que en México había gente con capacidad y posibilidades de hacer evolucionar al cine y darle otra dimensión. Paulatinamente, varios de los más destacados

"Un miembro de Nuevo Cine, García Ascot, inició en 1961 la realización de En el balcón vacío, cinta de una hora de duración filmada en 16mm y sólo en fines de semana, a lo largo de un año. La película se basó en unos textos de María Luisa Elío, esposa de García Ascot, sobre sus experiencias de niña durante la guerra civil española y de adulta ya emigrada en México... Se ponderó el logro de un buen resultado con la mínima inversión de 50 mil pesos (unos 4 mil dólares), pues eso costó la película..." "Historia del cine mexicano", Op.Cit. p. 249-250)

realizadores del concurso... ingresarían a la industria y aunque una vez allí demostrarían sus no escasas limitaciones, de todas maneras, el I Concurso marcaría un hito definitivo en la industria de nuestro cine".

Pese a que la convocatoria del primer concurso de cine experimental fomentó la realización de cintas independientes, con el paso del tiempo quedó clara la intención de los convocadores a tratar de captar nuevos directores para la industria y no el impulso de un cine al margen de ésta, así que las facilidades brindadas para exhibir cintas independientes sólo abarcó los límites del concurso y por lo tanto este evento quedó en lo que a la distancia podríamos llamar "una llamarada de petate".

Hubo un segundo Concurso de Cine Experimental, realizado dos años más tarde, en 1967, con la competencia de siete películas "sólo una de ellas tuvo interés: Juego de Mentiras... dirigida por Archibaldo Burns... El concurso fracasó -afirma García Riera- o lo hicieron fracasar, en el momento en que empezaba la mejor época del cine independiente".

El resultado del segundo concurso se podría interpretar como una falta de interés por parte de los cineastas para participar

" DE LA VEGA Alfaro, *Op.Cit.* p.81

" ... 6 de ellas en blanco y negro: Juego de mentiras de Archibaldo Burns, El mes más cruel de Carlos Lozano Dana, El ídolo de los orígenes de Enrique Carreón..., La otra ciudad de Sergio Véjar, El periodista Turner de Oscar Menéndez, La excursión de Carlos Nakatani y el único en colores, Cuando se vuelve adios de Carlos Falomir..." ("Historia del cine mexicano". *Op.Cit.* p. 275).

" "Hojas de cine". *Op.Cit.* p.202

en algo que resultaría en beneficio de quienes dirigían al cine industrial, esto como posible asimilación de la experiencia del concurso anterior.

Para ilustrar la condición del llamado cine independiente en los años siguientes consideramos necesario abrir un paréntesis, alejarnos un poco en el estudio del cine para irnos al estudio del movimiento social de 1968, que resultaría de vital importancia en el cine y la sociedad, pues los incidentes ocurridos marcaron el derrotero, que sobre todo en el problema que nos ocupa, seguiría: "El cine independiente mexicano, un intento de comunicación alternativa, a partir del trabajo colectivo"; por lo que no podemos dejar de lado que los procesos alternativos en la comunicación, generalmente se han presentado en las coyunturas sociales.

3.3 El 68', los grupos y el CUEC

Mientras el mundo vivía las repercusiones de la guerra de Vietnam, el triunfo de la revolución cubana y su consiguiente bloqueo, las manifestaciones libertarias de estudiantes en Francia, Italia, Checoslovaquia, etc., el arribo de John Fitzgerald Kennedy a la presidencia de Estados Unidos y las repercusiones políticas internacionales manifestadas por el rechazo a la intervención militar, el cambio en la forma de concebir la realidad, de vestir, de concebir el amor. El cuestionamiento de la estructura de poder a partir de la estructura familiar, a través de las distintas manifestaciones humanas, en la música con el rock, en el cine, en la pintura, en la literatura... el arte en general.

Es decir, mientras el mundo enfrentaba un gran sismo ideológico, el cine industrial mexicano se debatía en su cine de ficheras, su corrupción sindical, su baja calidad, su falta de crítica y su política de puertas cerradas, entre otras cosas. Y el país se preparaba para recibir a las delegaciones olímpicas en medio de una crisis político-social influenciada por la situación general y manifestada principalmente, en el movimiento estudiantil cuyo punto álgido sería el 2 de octubre de 1968.

El ambiente político en México a finales de los cincuentas y que alcanzaría hasta principios de los setentas, es caracterizado por una política de represión practicada por el gobierno ante casi cualquier manifestación social de inconformidad.

Al echar un vistazo a la historia de México encontramos que en los primeros años de la década de los cincuenta se presentan eventos en las distintas instancias universitarias del país, en la mayor parte de ellas interviene la policía como elemento de control, es a partir de 1958 que se da una constante intervención del ejército al lado de las distintas instancias policíacas para tratar de controlar las manifestaciones de inconformidad social, en ese año el ejército custodia las instalaciones ferrocarrileras del país para sofocar un movimiento de ferroviarios disidentes, al movimiento de los ferrocarrileros siguieron un gran número de eventos en este sentido, entre los que podemos citar:

El 4 de agosto del mismo año estalla la huelga de los telegrafistas y al día siguiente el ejército toma las instalaciones de éstos; en el año de 1959 con la huelga general de los ferrocarrileros se desata la represión militar, seguida de la detención de Demetrio Vallejo (líder sindical) y de unas seis mil personas más, un mes antes en Zacatecas un grupo de campesinos fue ametrallado por la policía ganadera; para 1960, del 24 de marzo al 11 de mayo, el ejército ocupa la Escuela Nacional de Maestros, mientras que en agosto reprimen una manifestación de apoyo al SNTE, al finalizar el año, en diciembre asesinan a campesinos y estudiantes de Chilpancingo que

demandaban una reforma integral; dos años después se registraría otra matanza, en el segundo aniversario de la masacre en Chilpancingo.

En 1965 es reprimido el movimiento de los médicos, por la policía y los granaderos; en octubre de 1966 el ejército ocupó la Universidad de Morelia, encarcelan a sus dirigentes; en mayo de 1967 se registra una matanza en un mitin magisterial en Atoyac y en agosto de ese mismo año asesinan a varios campesinos en Acapulco por el conflicto Coprero ".

Al recoger estos eventos de la década anterior al 68' hemos querido ilustrar los conflictos de la relación gobierno-sociedad, propia de cualquier país en su desarrollo, y evidenciadores particulares de una situación de crisis social y económica, con una forma no funcional por parte del gobierno y cada vez más grave de resolver ésta.

Cuando nos referimos a crisis queremos retomar la idea de Hugo Hiriart en el sentido de que: una crisis es una forma de actuar que resulta inoperante, y la consiguiente búsqueda de una forma eficaz de solución, aquí se presenta un antagonismo entre la vieja forma (que podemos ubicar como discurso autoritario) y la nueva propuesta o la respuesta a esa forma inoperante. Aún cuando nuestro planteamiento parece abarcar el discurso únicamente, nos referimos a todas las formas de manifestación

" Tomado de "Veinte años de represión" de Antonio Gómez N. Revista Nexos No. 121, México 1988, p. 5-9.

social que éste abarca", en este sentido ni el cine, ni el teatro, ni ninguna otra respuesta social a través del arte ha quedado a salvo, al respecto Hiriart comenta de los sucesos de aquella época:

"En una función de teatro -nos contaba Gilberto Guevara Niebla... una actriz cruzó desnuda el escenario y se hizo tal escándalo que llegaron los granaderos a imponer el orden en el lugar.

Quien oye esto no puede menos que estimar que en esta escena están cifrados los hechos detonantes del 68. Es curioso recordar que hace 20 años operaba una oficina de censura que mutilaba sistemáticamente de las películas las escenas que juzgaba, y aquí la palabra mágica, *escabrosas*... una sociedad asustadiza es una sociedad peligrosa. Asustadiza, y por lo tanto rígida. El mismo temor a conceder que luego haría tan enconado el enfrentamiento con los estudiantes, puede advertirse en la censura de los espectáculos. Es el paternal 'pide permiso', y posterior 'no, mejor que no vaya, mejor que no oiga ni vea, mejor que no haga' de la cerrazón autoritaria. Una mayoría de estudiantes que manifestaban, pintaban y volanteaban en las calles, tenía prohibida la entrada a las películas clasificación D, para mayores de 21 años (que, de todas maneras, se exhibían públicamente mutiladas, como se exhiben hoy las películas por la televisión sin que nadie diga nada)" "(Las cursivas son del autor).

En relación al cine la censura ya se había manifestado antes, recuérdese lo ocurrido con las cintas independientes "El brazo fuerte" y "La gran caída", ambas realizadas en 1958. Así, la reiteración que hemos hecho respecto a la situación de

" "La tendencia a ver detrás del autoritarismo político (entendido gruesamente como la tendencia a imponer reglas y decisiones por la vía de la intimidación) el autoritarismo familiar es muy grande. Reich sostiene que Hitler ganó las elecciones del 33 en las mesas de las familias alemanas, donde el consabido 'tu te callas, aquí nada más hablo yo' que propinaba entre bocados el padre a la mujer y a los hijos, había allanado machaconamente el terreno. No cuesta trabajo suponer que algo semejante ocurría en las mesas mexicanas antes del 68: la soberanía de la casa residía en el padre de familia, el pintoresco autócrata de la doble moral (una para él, otra para los demás, el vociferante macho categórico)". HIRIART, Hugo. "La revuelta autoritaria". Revista Nexos, No. 121, México 1968, p. 5-6.

" *Ibidem*. p. 7-8

intolerancia o represión, ha sido por el necesario sentido de situar al lector en el cuadro social que presentaba la sociedad mexicana al arribar a 1968 y porque como ya antes mencionamos, en este año, la manifestación del cine independiente como proceso alternativo de comunicación ante un discurso dominante y una coyuntura social, tiene su concreción.

Los sucesos que sirven como parámetro de interpretación del mencionado año, inician en el mes de julio, específicamente el viernes 26 cuando se realizan dos manifestaciones estudiantiles paralelas; una era de los estudiantes del Instituto Politécnico Nacional (protestaban por la agresión de los granaderos contra alumnos de la Vocacional 5 el día 23, en la que una profesora pierde un ojo) y la otra era de la Confederación Nacional de Estudiantes Democráticos (alumnos de la UNAM, quienes conmemoraban un aniversario más del triunfo de la Revolución Cubana), ambas agrupaciones de manifestantes se encontraron en la Alameda y entraron juntos al Zócalo, ahí la marcha fue reprimida por granaderos. A estas agresiones siguieron la ocupación de escuelas del IPN y la UNAM, primero por los estudiantes y luego por los granaderos, originando constantes enfrentamientos, varios detenidos y una mayor movilización por parte de los estudiantes.

La intervención de los granaderos en los recintos universitarios provocó la reacción del entonces rector de la UNAM Javier Barros Sierra, quien el 30 de julio izó la bandera nacional a media asta en señal de luto por la violación de la autonomía universitaria, el jueves primero de agosto encabezó una

marcha ".

El movimiento siguió creciendo y el 2 de agosto se constituyó el Consejo Nacional de Huelga (CNH) en el Politécnico, que se encontraba en huelga general desde el 27 de julio, la participación organizada de los estudiantes universitarios era menor que la de los politécnicos, pero en los días subsecuentes llegaron al CNH más representaciones universitarias.

El domingo 4 de agosto se difundió públicamente por primera ocasión un Pliego Petitorio arrojado por el movimiento y que especificaba sus demandas: Libertad a los presos políticos; derogación del artículo 145 del Código Penal (que sanciona los delitos llamados de disolución social); desaparición del cuerpo de granaderos; destitución de los jefes de policía Cueto y Mendiola Cerecero; deslinde de responsabilidades entre los funcionarios, y la indemnización a las víctimas de la represión.

El día 5 se realizó otra manifestación, al término de ésta se acordó otorgar a las autoridades 72 horas para la solución de sus demandas, de lo contrario se convocaría a una huelga general.

El jueves 8 el Comité Coordinador de Huelga del IPN declara que cualquier plática tendiente a la solución del pliego petitorio deberá ser pública, a través de los medios masivos de comunicación.

" El 30 por la tarde nos reunimos y advertimos que las iniciativas del rector abrían una perspectiva política, pues objetivamente contrariaban la línea represiva del gobierno... era un hombre que creía en la autonomía universitaria y no aceptó aquel abuso del poder público. Sus iniciativas abrieron un horizonte que debíamos apoyar..." (Gilberto Guevara Niebla, "Nace el movimiento", Revista Nexos No. 121, p.25)

El martes 13 de agosto se realiza una de las manifestaciones más importantes del movimiento, ya con un pliego petitorio un numeroso contingente de estudiantes marchó del Casco de Santo Tomás al Zócalo, esta manifestación no fue reprimida".

Entre los días 14 y 19 de agosto diversos grupos, entre los que destacan autoridades universitarias, intelectuales, artistas y padres de familia, manifestaron su apoyo a las demandas.

En los días siguientes se dibuja la posibilidad de entablar un diálogo entre el gobierno y los estudiantes, incluso hubo un llamado del entonces secretario de Gobernación Luis Echeverría, ante el cual los huelguistas manifiestan su confianza en que se lleve a cabo el diálogo público. Por su parte maestros, políticos, intelectuales y sindicatos, entre otros, invitan a que se realicen las pláticas.

En este ambiente se lleva a cabo una marcha el 27 de agosto sin incidente, luego de la cual los estudiantes deciden permanecer en el Zócalo para discutir el pliego petitorio, la madrugada del día siguiente son desalojados por las fuerzas públicas, los estudiantes son acusados de agravio a la bandera nacional y profanar la Catedral. Más tarde el DDF realiza una

" "La manifestación del 13 de agosto fue muy festiva, alegre... los discursos nunca fueron improvisados, sino cuidadosamente escritos desde antes. Procurábamos darle un contenido educativo... Lo que pasó después de esa marcha sacudió a la ciudad de México sin precedentes; aprovechando que no había policías detrás de nosotros, las brigadas se metían a los cines, organizaron mítines en las plazuelas, mercados y restaurantes caros como el Ambassadeur. Entraban grupos de estudiantes para hablar espontáneamente en las zonas de la clase media, Zona Rosa, Narvarte, Roma y repartir volantes. Los mítines relámpago se sofisticaron gracias a los megáfonos, que después de la manifestación tuvieron tanta demanda que desaparecieron de las tiendas". (Gilberto Guevara Niebla, "El movimiento a la ofensiva", Op.Cit. p.29)

manifestación con burócratas (para desagraviar a la insignia patria), sin embargo ésta cambia de signo, los asistentes protestan por la falsedad del mitin, insultan a los granaderos terminando el evento en un zafarrancho en el que también intervienen la policía y el ejército.

Posteriormente las escuelas vuelven a ser atacadas por distintas fuerzas, principalmente la Vocacional 7 de Tlatelolco (que después del movimiento desaparecería). Médicos y petroleros se declaran en huelga el día 29 de agosto y el ejército se despliega e impide un mitin en la citada Vocacional.

Para el primero de septiembre, fecha del IV Informe de Gobierno de Díaz Ordaz, se prohíben marchas y manifestaciones. Por su parte el CNH continúa preparándose para entablar el diálogo y llama a la gente a no realizar mítines, mientras se siguen sucediendo detenciones de brigadistas por toda la ciudad. El día del Informe se daría la primera declaración del presidente respecto al movimiento donde se refiere a la intervención de *"manos no estudiantiles, visibles fuerzas internas y externas..."* y a continuación expresaría: *"Defenderé los principios más caros y arrastro las consecuencias. No quisiéramos vernos en el caso de tomar medidas que no deseamos, pero que tomaremos si es necesario"*.

Una vez definida la postura gubernamental se emiten opiniones en los distintos sectores, tanto a favor de los estudiantes como en su contra, el rector de la UNAM hace un llamado para regresar a clases, los estudiantes marchan los días

7 y 13 de septiembre y realizan mítines (22, 24 y 26) en la Plaza de las Tres Culturas, el día 18 es tomada Ciudad Universitaria y el 23 Javier Barros Sierra presenta su renuncia a la rectoría, misma que ante el apoyo generalizado de la comunidad universitaria no es aceptada. Continúan los enfrentamientos entre las fuerzas públicas y los estudiantes. El 30 de septiembre el ejército abandona la Universidad.

El primero de octubre los estudiantes declaran que no regresarán a clases en tanto no sean solucionadas sus demandas y se invita al mitin del día siguiente.

Por la mañana del miércoles 2 se entrevista una delegación del CNH con los representantes del presidente, Andrés Caso Lombardo y Jorge de la Vega Domínguez. Por la tarde se realiza el mitin de Tlatelolco al que asistieron estudiantes, ferrocarrileros, maestros, electricistas, comerciantes, vecinos y periodistas, tanto nacionales como extranjeros. En una acción perfectamente sincronizada el ejército aísla la Unidad Tlatelolco y sus alrededores impidiendo la salida de los manifestantes, iniciando un ataque sistemático que inicia a las 18:10 horas y se prolongaría hasta la una de la madrugada del día 3. El recuento de muertos, heridos y desaparecidos, incluso a la fecha, no ha podido determinarse, pero por la cantidad de manifestantes y elementos del ejército (calculados unos 5,000 soldados con metralletas y armas de alto poder) se considera de gran magnitud.

La mayoría de los líderes del CNH fueron aprehendidos, el Senado de la República justificó la intervención del ejército

aduciendo la paz social en la nación. El 23 de octubre los estudiantes reinician clases, el CNH explica al respecto que el fin de la huelga se debió a la intención del gobierno de cerrar de forma definitiva la Universidad, el Politécnico y la Normal.

El camino hacia las Olimpiadas estaba libre para el país y aquí parecía no haber pasado nada, para la mayoría de los diarios, noticieros de radio y televisión, los sucesos del 2 de octubre no tuvieron relevancia, sin embargo, los testimonios de los eventos ocurridos desde el inicio existen gracias a la importante labor de los estudiantes, maestros, algunos intelectuales y periodistas participantes del movimiento". Entre ellos, los estudiantes del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) tuvieron, tal vez, la más importante aportación testimonial a partir de la película "El grito" de Leobardo López Aretche contando con la colaboración de Alfredo Joskowicz, Ramón Aupart y Rodolfo Sánchez, filmada al calor mismo del movimiento y terminada a la salida de Leobardo de la cárcel con el material recopilado por él mismo y el de otras gentes que confiaron plenamente en el uso que se les daría.

Terminada a finales de 1969 *"La película no fue inmediatamente exhibida. Fue exhibida gracias a la presión de Guillermo Díaz Palafox, que obtuvo clandestinamente una copia de la película y la llevó a exhibir dos años después (1971), al cine*

" Los datos aquí presentados fueron tomados de la revista Maxos No. 121, México 1988. "Pensar el 68" Ed. Cal y Arena, México, 1988. "La noche de Tlatelolco", PONIATOWSKA, Elena. Ed. Era, México, 1971. "Tlatelolco", SALAM, Gilberto. Talleres Lenasa, México, 1969. AYALA Blanco, Jorge, "Hojas de cine". *Op.Cit.*

club del Politécnico. Es decir la película no consiguió hacer impacto público hasta después de dos años" .

La cinta no sólo es importante por presentar un testimonio cronológico de los sucesos del 68, sino que es además el punto de partida de la determinante participación del CUEC en el cine independiente mexicano.

El Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, nace en 1963 bajo la dirección e iniciativa del maestro Manuel González Casanova, ante la ausencia de una escuela especializada que se encargara de la enseñanza cinematográfica; en sus inicios el CUEC era un pequeño local dependiente de la Dirección General de Difusión Cultural, que sólo contaba con dos efímeros antecedentes en la enseñanza (la de Juan de la Bandera, 1916; y la del STPC, 1940). Surge con el objetivo primordial de preparar técnicos cineastas para una industria que ya existía, no los formaba y por las condiciones propias los necesitaba.

En 1970 el CUEC adquiere su independencia académica como Centro de Extensión Universitaria. En sus 30 años de vida el CUEC ha tenido como directores al maestro Manuel González Casanova (1963-1978), al maestro José Roviroso (1978-1989) y al profesor Alfredo Joskowicz (1989 hasta la fecha).

Es en los años recientes que la carrera de cine alcanza los

²⁴ Tomado de la Entrevista con Alfredo Joskowicz. RUIZ Ochoa, José Antonio. *Op. Cit.* p.498

niveles de licenciatura " por la necesidad de profesionalización del área, al respecto Alfredo Joskowicz, nos comenta:

"Los proyectos educativos no pueden ser sacados de la manga, cuando yo ingresé aquí, alrededor de 1989, la enseñanza se impartía de 6 a 10 de la noche y se hacía sin corte, debido a la poca cantidad de alumnos y a las condiciones, cambiamos, por supuesto con autorización del Consejo, la enseñanza a la mañana y redujimos el número de áreas para hacer más eficiente la enseñanza en general, es decir, ahora se imparte de 9 de la mañana a tres de la tarde las clases formales y en la tarde se hacen los ejercicios y trabajos adicionales, no nos conviene tener una carrera de tiempo completo que no era una carrera, era segunda carrera o carrera de gente que ha trabajado todo el día y venía a ver si podía hacer cine con las condiciones histórico-políticas que tenía, entonces trabajamos con ese programa de cuatro años..." "

En este sentido los cambios en los programas de estudio han sido paulatinos, de la mano de la experiencia y han llevado también a la afinación en la consecución de los objetivos de origen.

Uno de los fines fundamentales en la enseñanza del CUEC ha sido impulsar el trabajo colectivo, que por la naturaleza del cine propicia la conjunción de ideas y en ocasiones arroja resultados de tipo social. Aún cuando el objetivo central respecto a lo colectivo arrastra esta consecuencia no es el fin del CUEC, pero sí trata de involucrar a los futuros cineastas con su entorno, es decir formar cineastas concientes de la realidad

" "Ahora estamos haciendo una readecuación definitiva por semestres, porque el congreso universitario celebrado hace dos años le recomendó al consejo universitario que le diera finalmente el reconocimiento a nivel profesional, que le diera título, después de treinta años yo creo que valdría la pena ¿no?". Entrevista inédita a Alfredo Joskowicz, realizada por Rosario Pérez, México, 1993.

" *ibidem*.

de su país".

Aún cuando el CUEC surge en 1963 es hasta 1968 que tiene capacidad fílmica, al obtener material y equipo (película y una cámara Arriflex), antes era una escuela meramente teórica, la mencionada capacidad coincide con los sucesos del 68'; gracias a lo cual logró registrar los hechos que darían origen a su primer largometraje.

Después de la película "El grito" se realizó "Crates", primer largometraje de ficción del CUEC, dirigido por Alfredo Juskowicz, con un guión de él mismo y Leobardo López; el tercer largometraje sería "Quizá siempre si me muera" de Federico Weingartshofer, le siguieron "Tómalo como quieras" de Carlos González Morantes, "Los estudiantes" de Roberto Sánchez y "El cambio" de Alfredo Juskowicz, todo los filmes tenían relación con el Movimiento del 68.

Al continuar con la cronología del cine independiente, encontramos que la producción de los cineastas al margen de la industria se intensifica, Oscar Menéndez realizó "Aquí México" " , también sobre el Movimiento Estudiantil, es la primera película de largometraje mexicana realizada en la clandestinidad que incluso en sus primeras exhibiciones carece de créditos en la pantalla, tal vez por lo mismo la cinta ha tenido diversos

" FERNANDEZ Violante, Marcela. "El cine universitario". Revista Pantalla No. 6. Op.Cit. p. 22

" Entrevista a Oscar Menéndez. RUIZ Ochoa, José Antonio. Op.Cit. p. 522-523

nombres "Dos de octubre", "1968", "Homenaje a José Revueltas" ".

Por otro lado, y posiblemente como un cambio de política obligado por los eventos del 68, la Dirección de Cinematografía a cargo de Mario Moya Palencia fue más flexible en el aspecto de la censura, permitiendo la exhibición de cintas extranjeras que previamente se habían calificado como fuertes y "permitiendo el desnudo femenino y palabrotas" (diría García Riera) en el cine. Asimismo, se exhibió en la Reseña de Acapulco la controvertida película "Fando y Lis" (1967) del cineasta independiente Alejandro Jodorowsky, prohibida anteriormente.

No obstante, la apertura era limitada, un ejemplo de ello es la suspensión del rodaje de la cinta "Zona sagrada" basada en un texto de Carlos Fuentes que entonces mantenía una postura crítica al gobierno de Díaz Ordaz "" .

Para 1969 se da la conformación del grupo Cine independiente, integrado por Arturo Ripstein (ya antes había filmado para la industria), Felipe Cazals (que en 1968 realizó su primer largometraje independiente "La manzana de la discordia"), Pedro F. Miret, Tomás Pérez Turrent y Rafael Castanedo; el grupo produjo "La hora de los niños" (dirigida por Ripstein y basada en un texto de Miret), "Familiaridades" (de Cazals) y varios cortos más, después de recibir reconocimiento internacional el grupo se desintegra en 1970.

Egresados del CUEC Jaime Humberto Hermosillo dirige en 1969

" AYALA Blanco, Jorge. "La búsqueda del cine mexicano" Op.Cit. p. 336

"" GARCIA Riera, Emilio. "Historia del cine mexicano" Op.Cit. p. 271

"Los nuestros"; Raúl Kamffer "Mictlán" y Alberto Bojórquez "A la Busca", ambas producidas por el CUEC. También en ese año Gelsen Gas realiza "Anticlímax"¹⁰¹.

A iniciativa de Francisco Bojórquez y Eduardo Maldonado, surge en 1969 el Grupo Cine Testimonio que se dedicaría a realizar películas con una gran carga de crítica social, hizo su primer producción dentro del Programa Campesino del Centro Nacional de Productividad: "Testimonio de un grupo" en 1970¹⁰².

Durante el mismo año aparece el grupo Cine 70, formado por Paul Leduc, Rafael Castanedo, el fotógrafo Alexis Grivas y Bertha Navarro, realizan el primer largometraje de Leduc "Reed, México insurgente", fotografiada por Grivas y Ariel Zuñiga.

Para 1971, como antes mencionamos Alfredo Joskowicz dirige "El cambio" y Carlos González Morantes "Tómalo como quieras", ambas para el CUEC.

Resultan importantes los concursos de Cine Independiente en formato 8 mm, de los que se llevaron a cabo tres y los ganadores eran premiados con el diploma "Luis Buñuel" firmado por el cineasta. Al Segundo Concurso organizado en 1971 por el "Comité Agitación Cultural de la Escuela Nacional de Economía de la UNAM"

¹⁰¹ *Ibidem.* p. 275

¹⁰² "...Decidimos filmar los problemas que tenía un grupo de campesinos del Estado de México en torno a un pozo de agua de riego. Se estaban enfrentando a las prohibiciones de la Secretaría de Recursos Hidráulicos, a la lentitud de la Compañía de Luz, y al fraude de la empresa que le vendió el motor. Filmamos durante 11 meses, recogimos el hecho completo, lo armamos tal como había ocurrido y le dimos el cierre final de acuerdo con los propios campesinos..." (Entrevista a Eduardo Maldonado, realizada por Andrés de Luna y Susana Chaurand, Revista Otrócina, No. 6, FCE, México, 1976, p. 30).

se presentaron 38 filmes, durante la exhibición de los mismos se desarrollaron debates en torno a los temas abordados, referidos en su mayoría a la problemática socio-política de la época. Sin embargo, la fuerza de los debates tuvo como consecuencia una división de los participantes y formaron dos bloques, uno se dedicaría a seguir haciendo películas para concursos y encuentros, entre los que destacan el convocado por la ANDA (Primer Concurso de Cine Experimental en Super 8mm).

El otro bloque crearía la Cooperativa de Cine Marginal, fundada en 1972 e integrada en sus inicios por Ramón Vilar, Víctor Sanen, Enrique Escalona, Gabriel Retes, Paco Ignacio Taibo II, Paco Cantú, Carlos de Hoyos, Carlos Méndez y Jorge Ballamini, entre otros.

"En la etapa de la Cooperativa, la producción se hacía a partir de un financiamiento basado en el propio movimiento, o sea, exhibiendo las películas financiabas las siguientes. La producción se hacía íntimamente ligada a las luchas, la inmediatez del material, las decisiones se tomaban muchas veces discutiendo con los trabajadores en conflicto. Algunas de la películas que la cooperativa produjo, se hicieron con el trabajo de los propios grupos obreros involucrados en el movimiento y sus redes de distribución tenían que ver directamente con estos propios grupos. Entonces, la Cooperativa era una gran red de distribución de cine obrero, vinculada a las luchas obreras, que simultáneamente lo estaba produciendo y cuya proyección significaba un debate, un refinanciamiento y nuevas proposiciones para nuevos temas" ¹⁰⁰.

Se dedicaron a filmar una serie de cortometrajes llamados "Comunicados de Insurgencia Obrera", con una duración de 20 minutos aproximadamente sobre diversos acontecimiento relacionados con problemáticas sociales en diferentes puntos de la República Mexicana; la cooperativa producía, rodaba, revelaba,

¹⁰⁰ Entrevista a Paco Ignacio Taibo II, RUIZ Ochoa, *Op.Cit.* p. 542-543

editaba y exhibían sus películas con medios y materiales de su propiedad ¹⁰⁰.

Esta agrupación tendría una especial relevancia en el trabajo colectivo dentro del cine independiente. Sobre la evolución del Grupo Cine Marginal Ayala Blanco comenta:

"Al cabo de diez meses de trabajo en equipo, en el transcurso de los cuales el número de activistas se elevó a una veintena, tras agregados voluntarios y deserciones que permitían la renovación constante del grupo la actitud de los miembros de la cooperativa y la índole de sus cintas habían evolucionado mucho. La vehemencia verbalista fue sustituida por una puesta en duda constante, por una búsqueda de términos precisos, por un reconocimiento de límites e imposibilidades; pero también por una especie de estoicismo confiado, una esperanza en la lentitud de la lucha sobre bases firmes..." ¹⁰¹.

La importancia de la Cooperativa de Cine Marginal se da por su forma y sentido de trabajo, que marcaría la pauta a seguir en el trabajo colectivo dentro del cine independiente con sentido social, significaría además una alternativa ante las nuevas políticas estatales.

¹⁰⁰ "La Búsqueda del cine mexicano". *Op.Cit.* p. 368-376

¹⁰¹ *Ibidem.* p. 370

3.4 El periodo de Echeverría

Antes de revisar la producción generada por el estado al arribar la década de los setentas, cabe aclarar que para algunos críticos y estudiosos como García Riera o Patricia Weingartshofer, ésta se considera independiente por el sólo hecho de realizarse al margen de la industria.

La política del estado, a cargo del nuevo gabinete con Luis Echeverría a la cabeza, modifica su línea respecto al cine e intenta producir de manera regular, para lo que abre canales de producción al crear Conacine, Conacite I (que trabajaría con el STPC) y Conacite II (en colaboración con el STIC), estos esfuerzos y otros referentes a la distribución y la exhibición marcaron una idea de estatización del sector.

Los acuerdos logrados para asegurar la exhibición de las cintas mexicanas en espacios que ocupaban exclusivamente películas extranjeras. Así como el funcionamiento del Centro de Producción de Cortometraje (1971), la restitución de la entrega de los Arieles (1972), la inauguración en 1974 de la Cineteca Nacional ¹⁰⁰, la fundación del Centro de Capacitación Cinematográfica (1975) y una paulatina pero limitada flexibilidad en la censura respecto a las temática de los filmes, dieron impulso al llamado cine de Estado, atrayendo a sectores independientes de la industria.

¹⁰⁰ De acuerdo a la Ley Cinematográfica promulgada en 1949, la Cineteca Nacional debió ser creada desde entonces.

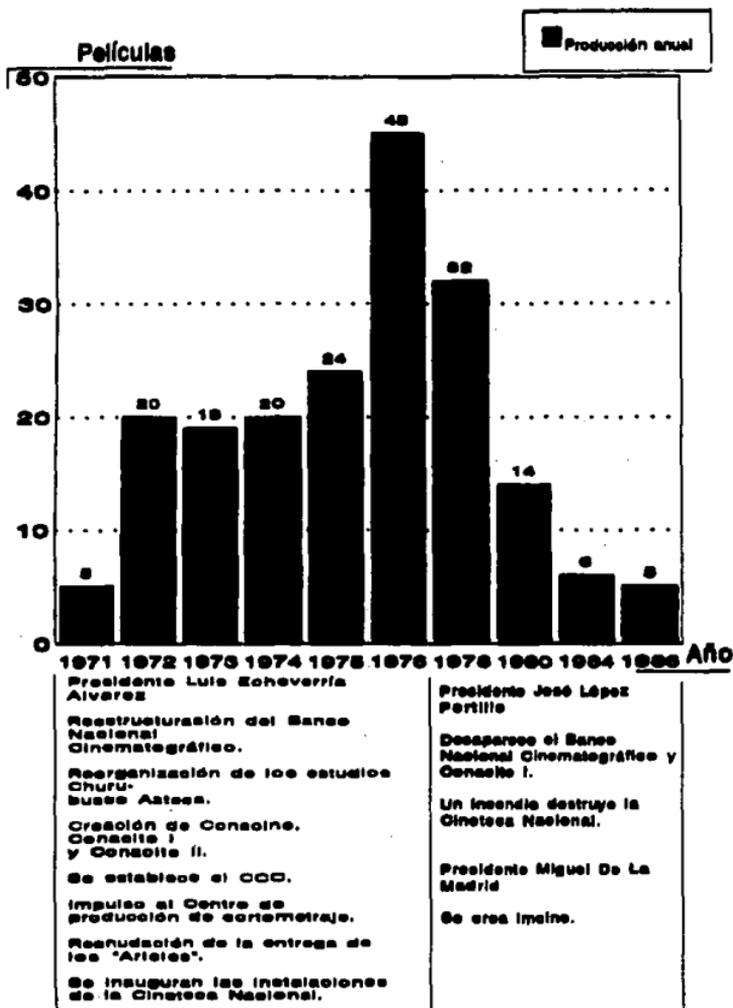
Asimismo la nueva oportunidad que se dio a algunos directores entre los que podemos mencionar Alejandro Galindo, Servando González y Roberto Gavaldón y el rescate de otros como Emilio Fernández, Julio Bracho, planteó las posibilidades de elaboración de un cine de calidad. El Estado promovió a cineastas debutantes como Raúl Araiza, Gabriel Retes, Jaime Casillas, Héctor Ortega, Rafael Villaseñor, Jorge de la Rosa, Rubén Broido y dio oportunidad a algunos cineastas independientes: Jomí García Ascot, Giovanni Korporsal y Archibaldo Burns.

Cineastas que ya antes habían trabajado en la industria y al margen de ésta, reconocidos por su calidad, tuvieron actividad constante y se conformaron como los más destacados exponentes del cine estatal: Jaime Humberto Hermosillo con "La pasión según Berenice"; Felipe Cazals con "Canoa", "El apando" y "Las poquianchis"; Arturo Ripstein con "El castillo de la pureza"; y Jorge Fons con "Los albañiles".

Pese a las medidas implementadas en el Plan de Reestructuración de la Industria Cinematográfica Mexicana, los resultados obtenidos de manera general no fueron del todo satisfactorios, ya que nuevamente no hubo recuperación económica, la desaparición de la censura sólo fue parcial al permitir la crítica sobre temas que no afectaban la gestión del gobierno.

La situación anterior ligada al eterno mal que padece la sociedad mexicana: los cambios de políticas sexenales, obligaron a un retraimiento de la producción estatal, como claramente puede apreciarse en la siguiente gráfica:

Producción Estatal de 1971 a 1986 (*)



(*) Datos tomados de "Historia del Cine Mexicano", Op.Cit. p.206. "Cine Latinoamericano", Op. Cit. p.44

Mientras tanto, el CUEC continuaba sus producciones, caracterizadas en su mayoría por abordar temas de crítica social: González Morantes realizó "Derrota" en 1973, Alfredo Joskowicz "Meridiano 100" en 1974; Ariel Zúñiga hizo ese mismo año su primer largometraje "Apuntes"; Federico Weingarsthofer filmó "Caminando pasos... caminando" en 1976¹⁰⁷.

Por esos tiempos los estudiantes del Centro, Trinidad Langarica, Armando Lazo, José Woldenberg y Alfonso Graff, conformaron el "Taller de Cine Octubre" que para 1974 había realizado tres películas: "Explotados y explotadores", "Los Albañiles" y "Chihuahua: un pueblo en lucha" con las que inician su línea de crítica social. Desde su origen plantean de manera clara el sentido de su trabajo y la utilización del cine en los procesos sociales¹⁰⁸.

Hasta aquí nuestra cronología del cine independiente mexicano en la necesidad de ubicar el surgimiento del trabajo colectivo en general y de los grupos que nos ocupan en particular.

¹⁰⁷ GARCIA Riera, Emilio. "Historia del cine mexicano". Op.Cit. p. 312-313

¹⁰⁸ "...nuestro taller se propone utilizar el cine como un instrumento al servicio de la lucha de los trabajadores por su emancipación, inscribiéndose en un proceso que en nuestro país se ha manifestado hasta ahora en forma esporádica y aislada (Cooperativa de Cine Marginal y otros intentos)". (Editorial, Revista Octubre No. 1, p. 2)

Octubre y Testimonio: dos colectivos de cine

4.1 El trabajo colectivo como una alternativa de comunicación

Antes de entrar de lleno al estudio de los grupos seleccionados, consideramos necesario definir al cine independiente, ya que ello posibilitará en buena manera el análisis. La definición para nosotros aclara y cubre los requisitos de independencia y alternatividad, desde el punto de vista de los medios de comunicación.

El Cine Independiente es aquel que de manera ideal cubre tres aspectos: es el realizado al margen de la industria, es el realizado con la clara intención de ser una contraposición a la ideología dominante y pretenciosamente se genera y sostiene con sus propios recursos económicos.

Asimismo, es pertinente recordar las características de coyunturalidad, retroalimentación y crítica social, propias de la comunicación alternativa, ya que las pensamos herramientas importantes para este estudios.

A continuación proporcionamos una semblanza general de los grupos al desarrollar su trabajo, con la idea de encontrar las posibles similitudes y diferencias entre ambos, y su potencialidad como procesos alternativos de comunicación.

Cabe remarcar que hemos seleccionado a estos dos grupos, por considerar que cubren las características de independencia en el cine y por su tiempo de trabajo, notoriamente más largo que el de otros grupos.

La historia del país, nos muestra que los sucesos de 1968 marcaron el desarrollo de las relaciones entre el gobierno y la sociedad mexicana. Las distintas manifestaciones artísticas, sociales, intelectuales, etc, también mostraron la influencia de este cambio.

Por otro lado, el cine latinoamericano se conformó como un movimiento importante, a partir de la actividad realizada por gente como Jorge Sanjinés en Bolivia, Miguel Littín en Chile, Carlos Alvarez en Colombia o Julio García Espinosa en Cuba, todos preocupados por los conflictos y problemas sociales de sus entornos respectivos e impulsando un movimiento que tendría influencia en la mayor parte del continente.¹⁰⁰

¹⁰⁰ Vid. "Nojas de Cine", Vol. 1, UAM/SEP/Fundación Mexicana de Cineastas, México, 1968, 366pp.

En México se da un resurgimiento del trabajo colectivo en el cine independiente, hubo dos grupos que destacaron por definirse claramente en este sentido y por trabajar desde sus inicios, al lado de los grupos sociales marginados, tratando en sus cintas los problemas de estos. Nos referimos al Taller de Cine Octubre y al Grupo Cine Testimonio.

4.2 Una perspectiva a través de la entrevista

En septiembre de 1989 Eduardo Maldonado y Francisco Bojórquez empiezan a trabajar en el colectivo de cine que tendría por nombre: Grupo Cine Testimonio, a 25 años de actividad. Maldonado, considerado el mejor documentalista del país, nos narra lo que ha imbuido al grupo desde sus orígenes hasta la actualidad.

El grupo Cine Testimonio era un grupo que estaba apoyado por 45 personas desde el punto de vista financiero, político y de la producción... de esta manera logramos producir de manera independiente dos películas en aquellos años, "Atencingo" es una película de 56 minutos sobre la forma como el cacicazgo se fue dando en la región de Atencingo como muestra de lo que ha sucedido en el país, pasando primero de manos de un terrateniente extranjero a gentes conectadas con el gobierno local a un cacicazgo local, por el crecimiento del capital en una sola mano

a finalmente el cacicazgo que se ejerce por parte de un pequeño grupo de ejidatarios ya con una capitalización y con una fuerza política interna sobre los jornaleros, es una historia; la otra fue una película que se llama "Una y otra vez", es una historia de una hora y media sobre un movimiento petrolero que se convierte como tantos otros en un movimiento charro, lo cual de una manera involuntaria nos permitió tener la muestra, no de un movimiento revolucionario, sino exactamente la muestra de cómo es que se convierte en charro un movimiento que había nacido totalmente auténtico, es decir, el proceso de charrificación es el proceso mediante el cual se puede ver cómo se corrompe un movimiento y se le vence, y así sucesivamente...

En un principio la gente que formó el grupo trabajaba junto con nosotros en hacer películas didácticas que hacíamos para el campo, películas sobre el maíz, la fertilización, el agua de riego, la maquinaria agrícola y demás; entonces habíamos formado una oficina que trabajaba dentro del CENAPRO que ya no existe, Centro Nacional de Productividad, y habíamos formado una oficina de comunicación en donde teníamos, aparte de Francisco y yo que éramos camarógrafo y director, teníamos también un sonidista que inmediatamente formó parte del grupo, Enrique Rendón, tuvimos un asistente que después se convirtió en el sonidista que fue Raúl Zaragoza, un editor que fue Ramón Aupart, que también es un independiente hasta la fecha; y algunos otros compañeros que nos ayudaban como staff, aunque fueran licenciados en comunicación, en lo que fuera, trabajaban y todos jalábamos, uno era Fernando

Gou, otro Miguel Bojórquez, Alberto Bojórquez, el actual director de cine, etc, que nos echaron una mano en los momentos en que necesitábamos porque las condiciones requerían de mayor gente, o bien, porque en un momento determinado no estaba el camarógrafo o el sonidista, y eso ocurrió por ejemplo en la parte final de la filmación de "Una y otra vez", cuando de pronto nos enteramos de que había habido un zafarrancho con un muerto y varios heridos, y en ese momento no estaba ni el camarógrafo, ni el sonidista, ni el asistente, entonces yo hice la cámara y Ramón Aupart, que era el editor, hizo el sonido y Miguel Bojórquez que era un staff fue a ayudarnos de lo que se pudiera y los tres hicimos la filmación, cosas de estas, pero era un equipo de siete u ocho gentes que estaban pendientes todo el tiempo... ese fue el grupo base.

Cuando nosotros nos retiramos del Centro Nacional de Productividad y empezamos a editar la película "Atencingo" que ya habíamos filmado, perdimos el contacto constante con el grupo de personas con el que habíamos trabajado hasta entonces, hablo de 1973, empezamos a trabajar prácticamente solos Francisco Bojórquez y yo, todavía nos apoyaban de vez en cuando con pequeñas cosas los otros, pero ya la relación de trabajo que era tan constante, que lo generaba el medio en el que hacíamos las películas educativas, había desaparecido, porque nosotros ya no estábamos ahí, y no estábamos ahí porque precisamente la institución nos cortó el paso cuando vio lo que estábamos haciendo, aunque fuera independientemente, y de ahí en adelante empezaron a integrarse otras personas, continuó todavía hasta

1980 Raúl Zaragoza, los tres anduvimos filmando muchas cosas toda la década de los setentas... ya Ramón no era el editor porque las empecé a editar yo mismo, y esa fue también una característica importante del trabajo, yo mismo edito todo lo que hago, son ya 20 años editando todo lo que filmo y dirijo; y esto dejó de lado a Ramón y los otros compañeros, bueno hay una gran amistad que se mantiene hasta la fecha y en algún momento. Alberto Bojórquez, por ejemplo se ha integrado al grupo para hacer algo o para echarnos la mano en alguna cosa o viceversa, en algún momento también Ramón Apart, o le hemos echado una mano a él; Enrique Rendón si se separó, básicamente eso fue lo que ocurrió.

Una concepción ideológica al hacer cine

El punto de vista era el mismo o muy similar, simplemente queríamos decir cosas que tuvieran como característica esencial el que fueran análisis serios, objetivos, profundos, comprometidos con la gente más necesitada y la gente explotada, ese era nuestro punto de vista, no pertenecíamos directamente a un partido político específico, nunca quisimos pertenecer, aunque había miembros del grupo en ese entonces que no he mencionado porque no pertenecían a la producción, sino que pertenecían al grupo de investigación, que eran miembros del la Liga Espartaco, del Partido Comunista, otro era miembro del Partido Chino, eran tres; y sin embargo a pesar de que cada uno estaba en un partido distinto los tres jalaban perfectamente unidos junto conmigo en

hacer las investigaciones, a mi me llegaron a invitar, yo nunca quise aceptar ir a inscribirme y militar, sino mantenerme siempre con toda la libertad para transitar en todos los medios, evitar el capillismo, que después se convirtió en una limitante muy grande para las gentes que estaban dentro de los partidos, hacer mi trabajo documental como única arma ideológica y como una posición ideológica, el documental, una realidad con sentido crítico.

Esto nos permitió en los años de 76 a 78, realizar la película de los jornaleros, que según parece es la película independiente que más circuló a lo largo de tres décadas, estas fueron cifras de la filmoteca de la UNAM, nosotros llevábamos una estadística que indicaba que al final del primer año la habían visto más de tres millones de personas y de esos tres millones, casi todos eran campesinos, una pequeña parte eran obreros y una pequeña parte eran estudiantes, es decir, que el objetivo de llevar ese mensaje al campo fue cumplido íntegramente...

Jornaleros y Atencingo.

En el caso de la película de los jornaleros nuevamente el grupo con el que habíamos trabajado, estos tres amigos que eran Renato Rabelo, José Ramón Corona, Fernando Acosta y yo hicimos el recorrido final de un trabajo que habíamos empezado Francisco Bojórquez y yo de 1970 a 1975, conocíamos de pe a pa el territorio nacional: ¿qué estaba pasando en el norte, en el

centro, en las costas en el sur?, en términos de ¿cuántos tipos de jornal había, quiénes eran, más o menos, cómo vivían? y habíamos hecho algunas filmaciones con algodoneros, con picadoras de maíz en las zonas de grano, el cultivo intensivo de Tamaulipas, recolectores de Limón, en Colima, de café en Chiapas, etc., o sea, conocíamos el problema; en la etapa final cuando ya tuvimos los recursos para poderla realizar, se juntaron nuestro tres amigos que he mencionado, acabábamos de terminar "Una y otra vez". Ya antes habíamos hecho "Atencingo" junto con ellos, inclusive fue de ellos básicamente la investigación en Atencingo, ahí fue al revés, ellos fueron los que trabajaron más en esa película y fue donde iniciamos nuestra relación con ellos, pero como les digo, eran de tres partidos de izquierda totalmente distintos y checaban perfectamente con lo que nosotros creíamos y no había ningún problema y caminamos para adelante.

Proyectos y compromiso

La vida te va presentando lo que puedes hacer, es un fenómeno de confluencias, tu confluyes a punto determinado junto con otras personas que están en tu misma longitud de onda, están en tu misma inquietud. Nosotros no teníamos muchos proyectos, teníamos uno o dos a la vez y esos son los que hacíamos, si cuando los estábamos haciendo nos proponían alguna otra cosa les decía que no podíamos porque estábamos ocupados, además los trabajábamos muy a fondo y nos tardábamos como promedio dos años

en cada producción, cuando terminábamos si se presentaba otra cosa, pues esa era la que se hacía, es decir, no hacíamos un abanico de posibilidades, lo único que importaba era que realmente fueran cosas de relevancia, por ejemplo, después de "Jornaleros" no se hizo nada hasta "Laguna de dos tiempos". Fue un tiempo de reflexión en torno a cómo es que inflúa o influye el desarrollo tecnológico sobre el desarrollo de la sociedad global en términos de afectar también las comunidades indígenas y la vida tradicional y nos dedicamos a eso, yo estuve como tres años nada más investigando, leyendo y pensando acerca de esto.

Laguna de dos tiempos y Xochimilco

"Laguna de dos tiempos" es la película más profunda que hemos logrado hacer, es la que tiene más aristas, más angulaciones, tiene más proyección, etc, desde el punto de vista social. Después seguimos adelante con el acercamiento del mundo indígena que habíamos encontrado en la película "Laguna de dos tiempos" y este acercamiento tuvo otra dimensión...eso nos llevó a otra dimensión, la profunda dimensión espiritual de nuestro pueblo y de ahí sacamos fuerzas para hacer "Xochimilco" en realidad se iba a llamar "Xochimilco siempre de fiesta", siento que debió llamarse simplemente "Siempre de fiesta" que es el tema.

La distribución desde "Jornaleros"

En el caso de "Jornaleros" lo único que no logramos fue que se pasara por televisión, ni que se le diera por contrato a ZAFRA, eso no lo logramos nunca, pero a nosotros no nos afectó porque conservamos la capacidad y el derecho de exhibirla tan ampliamente como fuera posible, las instituciones no estorbaron pero no ayudaron, o dicho al revés, las instituciones no ayudaron pero no estorbaron, entonces se pudo hacer la labor de distribución y exhibición a partir de nuestro propio esfuerzo y de nuestros propios recursos, nos costo dinero, nos costó tiempo, nos costó empujar la exhibición, fue algo que sucedió de manera tan fluida que había cola todo el tiempo sobre nuestras tres copias, la gente iba directamente a mi domicilio particular a hacer la solicitud o hablaban por teléfono de todas partes de la República:

- Hombre compañero por favor mándenos la copia
- como no para qué fecha
- tal
- bueno si está desocupada o no está.

Nos poníamos de acuerdo y yo personalmente llevaba la copia a la estación del norte o a la del sur, la llevaba, la depositaba y la cosa funcionó extraordinariamente, solamente hubo una copia que se perdió a lo largo de los años, que no fue nada, y eso de que se perdió en realidad no se perdió, sino que fue ...que dijéramos... la tomó un grupo para hacer su trabajo y no la quiso

regresar, esto sucedió en Oaxaca, lo cual a mi me parecía muy bien, no me molestó en lo más mínimo porque se trataba de que se usara y de que sirviera, las demás iban y venían, iban y venían todo el tiempo de una forma mágica, extraordinaria, solita, con una gran disciplina de parte de los compañeros, la devolvían a tiempo y siempre mandaban su reporte, hubo tantas personas...

Nosotros preguntábamos ¿quiénes la vieron, eran hombres, mujeres, niños, qué edades?, esto nos permitió hacer una estadística, como les digo, el primer año, el año del 78 rebasó los tres millones, que es muchísima gente y después siguió y siguió, todavía se pasa.

Un grupo de dos que sí funciona

Fuimos tres hasta el ochenta en que se retiró Raúl Zaragoza y seguimos dos, ¿qué lío íbamos a tener entre dos? ninguno, ya es una amistad tan profunda, que tampoco tiene mucho chiste, no es tan difícil, entre dos nos la llevamos muy bien y es una cosa muy bella que ha ocurrido hasta la fecha, estamos filmando, filamos la semana pasada seguimos en eso...

Pienso que de repente fuimos algo muy marginal, testimonio ha trabajado en lo que corresponde a la gente más necesitada, con mucha fuerza, con gran penetración en los años setentas, con muy poca penetración en los años ochentas, ya no hubo la fuerza nuestra ni el apoyo por fuera de los grupos, porque ya tampoco tenían fuerza, ni ZAFRA ni nadie quería ya más crítica social,

igualmente a ZAFRA ya no le pedían eso los cineclubes y demás, entonces siento que lo que tendría que criticar es: el no poder encontrar todavía la manera de entrar a profundidad y ampliamente al gran público con las cosas que observamos... a lo mejor esa es la tarea y a lo mejor lo logramos otra vez un poco más adelante, parte del asunto es entender, muy bien, cuál es la verdadera motivación principal en la población en general y ver si realmente se puede entrar a tanta gente, a lo mejor la tarea es trabajar con ese pequeño grupo que después reproducirá, en su propio trabajo y en su propia dinámica, una información o una reflexión, como se las hacemos, pero no lo sabemos.

Siempre he sentido así al terminar cada una de las películas que he hecho, que es la última, siempre he creído que no voy a hacer otra y eso sucedió desde 1966, ahora después de 27 años de trabajo o más, siento que si voy a hacer todavía muchos años, a lo mejor no sucede, a lo mejor es al revés, a lo mejor se acaba y no hay más, pero la principal preocupación y la principal limitación que hemos tenido y donde yo haría la crítica: siempre es no poder seguir llegando a mucha gente, no poder encontrar la manera de tener una comunicación directa con mucha gente, digo, a lo mejor no es el tiempo todavía, siempre pensé, cuando empecé a hacer documental que mi campo no era el cine, sino la televisión, pero en televisión no hay manera, porque no te lo van a permitir, de hecho no me lo permitieron, lo intenté desde el '66 en Televisa, pero no se pudo, me prohibieron las dos primeras cosas y ahí paró, empecé a hacer cine, ahora con Canal 22 puede haber

una pequeña posibilidad, vamos a ver, no creo que sea mucha tampoco, porque ahorita hay chance, está empezando y hay ganas de hacer cosas pero no sabemos que pase al cabo de un ratito, políticamente las cosas cambian mucho y...

Actualmente trabajamos más en lo espiritual por el mismo avance en que nos fuimos metiendo, después hicimos una cosa que se va a estrenar en Canal 22, espero, porque en eso siempre hemos tenido mucho problema para lograr pasar una cosa por televisión ¡uff que barbaridad! ¿tremendo no?, es una cosa que se llama "La mirada del indio mexicano" de una hora de duración y todo esto nos ha metido más en el terreno de la espiritualidad del ser humano...

Como digo, ahora lo que más nos interesa es la profundidad del ser humano, su nivel espiritual, su nivel de compromiso con la vida, su nivel de respuesta hacia la vida, obviamente de la ideología, quien sabe, de todas maneras estamos contentos de seguir vivos y sonándole.

Una fórmula que da como resultado 25 años de trabajo

- Cada proyecto tiene su propio esquema de financiamiento ha habido de todo, ha habido las aportaciones de 45 personas al principio con lo cual hicimos dos películas, luego hubo las aportaciones de estas tres instituciones que ya mencioné, la canadiense y las dos mexicanas (coproducida por la Oficina Nacional de Cine de Canadá, Cine Difusión SEP y el centro de

Producción de Cortometrajes de Churubusco) para producir "Jornaleros" y la nuestra propia para hacer las copias y hacerlas circular, esa fue otra fórmula con "Jornaleros", el caso de "Laguna de dos tiempos" volvió a cambiar la fórmula, nosotros prácticamente no cobramos más que una cantidad simbólica al Instituto Nacional Indigenista, lo que correspondía a aproximadamente tres meses de sueldo, pero trabajamos en ella dos años efectivos, lo demás corrió por nuestra cuenta, hubo dinero del INI, hubo dinero de FONAPAS y hubo la colaboración directa de la Universidad Veracruzana, que correspondía a su zona, se filmó en Minatitlán y Coatzacoalcos que pagó mi sueldo y así, es decir ha habido muchas maneras de resolver el asunto, a lo largo de los años lo que se puede ver es que cada vez más fuimos consiguiendo la credibilidad para tener el respaldo económico de instituciones como el INI, el INAH, ahora del Canal 22, es decir, estos veinticinco años transcurridos, de hecho son 27 porque la primera cosa que yo hice la hice en el 66, han servido de base para crear una plataforma de credibilidad, de confianza y de cierta participación de parte de gentes que a lo largo de los años nos conocimos y supimos luchar más o menos en la misma línea y ahora pues la gente está colocada en diferentes puestos dentro del Gobierno, dentro de las instituciones que se dedican a las tareas educativas y colaboran, hay mucha gente muy positiva en la Secretaría de Educación Pública por ejemplo, mucha gente con una gran conciencia social, muy claros acerca de las cosas, en el área de antropología, o en el CONACULTA...por ejemplo, "La mirada

del indio mexicano" es una película que se produjo, fueron dos años de trabajo, se hizo entre seis, Cine Testimonio puso una parte efectiva, es decir tuvo una aportación económica directa, la Universidad Autónoma de Chapingo otra, la Universidad Metropolitana-Xochimilco otra, el Instituto Nacional Indigenista otra, el Gobierno del estado de Hidalgo otra y el Canal 22 otra, entre seis logramos producir otra cosa aunque nos tardamos dos años y así, lo que creo que es importante en la medida que esto ha sido posible, lo hemos hecho todavía, es que en todas las producciones Cine Testimonio participe en el financiamiento, esto es básico, es la parte de la independencia que permanece, es la parte que permite gestionar, dialogar, las cosas desde luego han cambiado mucho en términos de enfrentamiento, el enfrentamiento no es como en los años setentas, para nada, pero entre otras cosas como dije en diferentes capas del gobierno hay gente muy consciente, gente de izquierda con una tradición y una historia de lucha y compromiso social que quiere empujar, entonces es posible hacer arreglos que permitan continuar con la producción ya sea de cine o de video o con la realización de proyectos de desarrollo y apoyo de cosas, se hacen en el campo, hay mucho trabajo en el campo en términos mixtos de teología de la liberación por ejemplo junto con marxismo que es una ideología que se quedó y son de los grupos más efectivos que hay, que aunan conocimiento sociológico, antropológico y demás, eso de transformación social muy efectivamente y tener un esfuerzo de transformación del hombre en sus diferentes niveles, aquí lo que

yo encuentro es que hay un reconocimiento de la dimensión espiritual como una nueva manera de ver al ser humano y de ver la problemática de la sociedad, de esto no se hablaba, lo espiritual era una palabra prácticamente prohibida en los setentas y parte de los ochentas, por la concepción marxista de la realidad y por el desprestigio mismo de lo espiritual en función del desprestigio de la iglesia católica, inclusive fue desde el interior de la iglesia católica desde donde surgió también la gran revuelta que significa hasta nuestros días la teología de la liberación y que para nada es algo fácilmente aceptado por las capas jerárquicas superiores de la iglesia católica en términos generales, hay unos cuantos que apoyan, que están de acuerdo con eso y los demás no quieren saber nada de eso y punto, y bueno, mientras esto ocurría la actividad misionaria estaba en manos del marxismo, eran verdaderos misioneros de salvación, entonces no se hablaba de espiritualidad, pero ya dada toda la transformación que ha habido, bueno, simplemente aceptamos que la mirada espiritual que teníamos está más allá del marxismo o de cualquier otra categorización religiosa, aquí más que nada son las corrientes religiosas las que podrían tratar de adueñarse de la palabra espiritual o del hecho espiritual y esto no es posible...

Actualmente trabajamos más en lo espiritual por el mismo avance en que nos fuimos metiendo, hicimos una cosa que se va a estrenar en Canal 22, espero, porque en eso siempre hemos tenido mucho problema para lograr pasar una cosa por televisión, ¡uff que barbaridad! ¿tremendo no?, es una cosa que se llama "La

mirada del indio mexicano", de una hora de duración, todo esto nos ha metido más en el terreno de la espiritualidad del ser humano...

También surgió en ese tiempo el Taller de Cine Octubre que hizo algunas películas, sobre todo en el norte, Chihuahua, y que hablaban en todos los casos de una protesta generalizada, era una manera de decir lo que la televisión no decía, lo que la radio decía poco y lo que la prensa no decía, con excepción de la revista "Por qué" de aquellos tiempos, de esta manera el cine fue un arma muy fuerte que permitió hacer circular toda una catarata de eventos de lucha, de protesta que había en el país y que sirvió como lazo de unión entre muchos grupos de obreros, campesinos y ejidatarios, de unión en el terreno de la conciencia, de la generación de una conciencia de lucha, de conocimiento de lo que realmente pasaba en el país. Y eso duro todos los años setentas...

Por esos años, un grupo de estudiantes del CUEC se integra en el Taller de Cine Octubre con la idea de hacer un cine que pretende ser una contraposición a las manifestaciones cinematográficas industrial e "independente" existentes, para ponerse claramente "al servicio de los trabajadores en su lucha por la emancipación".

4.3 Era un grupo de estudiantes...

Jaime Tello: El Taller de Cine Octubre surge en la Universidad, en la escuela de cine, por una serie de circunstancias, algunas hasta fortuitas, puede decirse, coincidimos un grupo de alumnos de nuevo ingreso que empezamos a tener relación con gente como Armando y Trinidad, que estaban en años posteriores a nosotros. Creó que donde se fue dando la posibilidad de la conformación del Taller fue en los ejercicios filmicos que hicimos, porque en el CUEC se trabajaba en colectivo sobre películas individuales. En primer año se fue dando una identificación de la gente del Taller, después vino una actitud media incomprensible, podría decirse hasta represiva, de las autoridades de la escuela, nosotros no entendimos bien el porqué. Cuando nosotros empezamos a tratar de hacer cambios en la administración de la escuela ya nos conocíamos, una parte grande de ese primer año se identificó y trabajamos ya un poco en colectivo sin ser un taller de cine, ni nada; cuando vino está agresión de las autoridades que consistía en que nos reprobaban a varios del taller, cuando habíamos entregado nuestros trabajos, por lo cual no había causa, pensamos que era una actitud política de las autoridades más que otra cosa, se da una unidad mayor del grupo y ya pasada esa coyuntura, en segundo año, empezamos a tener una relación más estrecha con Armando y Trinidad, a discutir cuestiones de cómo hacer cine en México.

Armando Lazo: Era un grupo de estudiantes del CUEC,

básicamente una generación que no era la mía, Trinidad y yo no éramos de esa generación, el resto todos eran de la misma generación, que por ciertas circunstancias de conflictos digamos estudiantiles hasta la llegada de algunos cineastas latinoamericanos como Carlos Alvarez, Miguel Littín, se aglutinó en un taller.

Tello: Esto no era totalmente nuevo en México, ya había gente que lo estaba haciendo, la Cooperativa de Cine Marginal, por ejemplo y algunas otras experiencias individuales, como la gente de Maldonado de Cine Testimonio que también ya hacía cosas, pero a nosotros nos unificó mucho el empezar a discutir qué íbamos a hacer, qué cine íbamos a hacer, cómo se podría este cine exhibir, a quién debía llegarle, etc. El Taller de Cine Octubre, entonces se va dando realmente, en el trabajo en principio y en la discusión después... Estaba José Luis Mariño, Abel Hurtado, Abel Sánchez, Alfonso Graf, Woldenberg, Armando, Trinidad, "El Rolo" (José Rodríguez), Javier Téllez...

Lazo: El taller a partir de la escuela, pese a ser trabajos estudiantiles y en gran medida limitados en ese sentido, tuvo una repercusión mayor, porque había todo un movimiento que requería de ese tipo de cine, que cuestionara, así fue, básicamente estudiantes hasta el final...

Nos encontramos por un interés común de querer participar en el cine...

Trinidad Langarica: En el taller de Cine Octubre habíamos gente de diversas corrientes, estaba por ejemplo: José Woldenberg Karakovski, que después del taller ha tenido un desarrollo político interesante, pero desde entonces, aunque era el más joven del grupo él ya pertenecía a un grupo político, entró a la carrera de cine, estudió los cinco años, fue una gente brillante dentro de la escuela pero terminó la carrera y dijo adiós, o sea, pasó como las aves que pasan el pantano sin mancharse, porque bueno, su interés era eminentemente político, militaba en un grupo donde tenían una determinada concepción de como modificar o como influir para modificar a la sociedad; otro participante era Alfonso Graff, el mayor del grupo, de origen burgués y todo, pero él tenía ideas socialistas, bueno tenía ideas políticas, era trabajador de Petróleos Mexicanos, fue de los formadores del grupo de Técnicos disidentes de PEMEX, era una persona eminentemente política, o sea, activa; otras gentes... Armando Lazo, y una servidora, que también participaban en un grupo político muy de la época, radical, muy clandestino, pero bueno, nosotros pensábamos que por medio de el cine íbamos a colaborar a modificar la sociedad... Estaba Jaime Tello que también venía de las juventudes comunistas.

Nos encontramos por un interés común de querer participar en el cine políticamente, para hacer una especie de cine

militante... No se hablaba de los integrantes porque era toda una ideología de la época, el trabajo colectivo, el inscribir al individuo dentro de una corriente.

Tello: Coincidíamos ideológicamente, sin ser una cuestión totalmente homogénea, nuestro planteamiento era un poco el tratar de hacer un cine que reflejara las condiciones del país y distribuirlo entre la gente que estaba en ese momento luchando, entre organizaciones políticas y sindicales, o bien, en barrios populares donde se pudiera exhibir.

Nunca hubo escisiones o broncas al interior...

Trinidad: En 1974 con el Encuentro de Cine Latinoamericano que se hizo en la Sala Carlos Lazo, organizado por el Maestro González Casanova, fue donde nos constituimos públicamente, aunque ya teníamos tiempo trabajando, ahí presentamos el primer número de la revista.

Como resultado de un proceso, la revista nuestra también era resultado de una revista anterior que se llamó: "Hacia un tercer cine", muy interesante, de donde nosotros nos nutrimos para construir la nuestra y construir nuestro grupo, lo que en esa época se estilaba, era que los individuos estaban inscritos dentro de una sociedad y uno era producto de ella y por tanto no eran importantes los nombres ni destacar individualmente.

Lazo: El efecto del 68', los movimientos obreros de electricistas, ferrocarrileros, ese era el marco en que surge el

grupo, después cambió mucho, hasta el último momento que el taller funcionó activamente sólo quedamos tres: Trinidad Langarica, Jaime Tello y yo.

Tello: Creo que fue fundamental el entorno en que nos desarrollamos, muchos habíamos vivido, otros visto, lo que fue el 68, muchos estábamos atentos a lo que pasaba en México y eso influyó en definitiva, otros eran gente cercana a organizaciones políticas, ese entorno es muy importante a principios de los sesentas, también para que el grupo se consolide como grupo, porque obviamente en la visión que traíamos y lo que compartíamos era algo que habíamos aprendido fuera de la escuela, en la realidad, eso hace que se desarrolle el cine independiente, es cierto, el 68 da un vuelco a este país, a nivel de conciencia sobretodo, y principalmente de gente que había estado en la Universidad o estaba estudiando, o hacía un trabajo intelectual o escribía o hacía cine y el cine era muy atractivo además en ese momento, porque se podía hacer, entonces es una coyuntura importante para que ese movimiento se dé, indudablemente ese momento de la historia de México, los años sesentas son fundamentales, porque antes habían existido como obras aisladas, más que otra cosa, el cine independiente del STPC había sido una convocatoria específica para hacer cine y entrar a la industria, pero este no tuvo otras connotaciones.

Trinidad: Nos mantuvimos digamos de 1974 a 1977 como grupo unificado, donde nunca hubo escisiones o broncas al interior, o sea, como trabajo colectivo funcionó y también se hicieron cuatro

películas como trabajo colectivo: "Explotados y explotadores", después "Los albañiles", luego "Chihuahua, un pueblo en lucha", se comenzó el trabajo de investigación de "Mujer, así es la vida" que fue un trabajo verdaderamente colectivo, donde incluso los miembros fuimos cambiando nuestras concepciones a través del estudio. Ese fue un trabajo muy bonito, en un principio, por ejemplo: José Woldenberg estaba en contra de esas cosas de las mujeres, cuando planteamos la temática Lourdes Gómez y yo, que había que hacer una película sobre la mujer, pues no se usaba, esos temas eran como distractores de la lucha política, pero...

Lazo: Al principio pensábamos, en que hasta era colectiva la realización, eso sí a las primeras veces que sales a filmar te das cuenta que es imposible, que lo que provocas es un desorden, es decir, son tales los factores que deben coincidir en el cine en un instante para hacer una toma; que si no hay una clara división del trabajo, lo único que produces es que el trabajo sea más lento, más confuso. Pienso que esto se tiende a confundir por esa ideología que ya está medio en desaparición, del autor o del director, pero no es problema del autor, director, artista, sino de la división del trabajo, es decir, requieres una serie de elementos, una serie de conocimientos especializados que tienen que aplicarse al mismo tiempo y en un momento, eso tiene que estar bien coordinado y cada quien debe tener claramente su tarea, es un problema de productividad, la pérdida del tiempo en el cine es fatal, como en cualquier trabajo. Eso era algo que quizás en ese momento no entendíamos claramente, que es un

trabajo profesional... Lo del cine colectivo era un poco ilusorio, en esos términos, podemos hacer un cine colectivo en la concepción, pero no en el trabajo, no en eliminar las especialidades, no se puede.

Y como la gente era seria y militante, pues todos estudiaron...

Tello: En cuanto a las películas, creo que las primeras que hicimos fue bastante libre, se hicieron grupos y cada quien planteó hacer un proyecto, se hicieron con la colaboración de todo el taller, con grupos específicos responsables, luego empezamos a hacer cosas más grandes como "Mujer así es la vida", donde se dio una discusión larga para llegar al tema, fue ponerse a estudiar todo lo que había sobre la liberación femenina, en la historia de México, qué había pasado con las mujeres, sus momentos importantes en la lucha política; fue un aprendizaje muy importante y no habían grandes discrepancias, recuerdo que en el taller de realización que teníamos en la escuela de cine y también fuera de ella, se plantearon propuestas sobre qué hacer cuando se hizo "Mujer así es la vida" y después de un largo debate y de muchas sesiones se optó por hacer esa película, por sobre otros temas.

Trinidad: La película de "La mujer" se inició en 75 y se terminó hasta 1980, cinco años después, y a pesar de que es el ejemplo más claro de trabajo colectivo, algo pasaba, se perdió la

dirección, también se perdió el interés primordial que podíamos tener Lourdes y yo, fue muy difícil convencer a todos de que ese era un tema muy importante, cada uno propuso un tema, de entre doce se eligió el de "La mujer", hubo muchos ataques, hubo muchas cosas, entonces tuvimos que estudiar, sin embargo ganamos, y como la gente era seria y militante, pues todos estudiaron, como que de a fuerzas y se fueron convenciendo de la importancia y utilidad del tema. Continuamos con la investigación, en todo éramos colectivos, la fotografía era colectiva, la producción también, sólo la dirección era única, de Armando Lazo, desde entonces entendíamos la necesidad de que hubiera una cabeza a la hora del rodaje, a la hora del montaje, aunque cada cosa que se hacía se discutía y aunque esto hacía que el proceso se hiciera más largo, más pesado y todo, no me parece que haya sido algo negativo. Es una experiencia jamás vivida por otro grupo, se hizo bien, pero esto también produjo resentimientos, si bien en ese momento la idea era colectivizar todo, la formación personal de cada miembro era otra.

Tello: Después de eso me acuerdo que igual pasó con otras cosas posteriores, de las cuales salió "San Ignacio río Muerto", que es una película muy fallida por cierto, se filmó lo de Nayarit en las elecciones, pero eran temas que discutía el grupo, se proponían cosas que hacer y de ahí se tomaba uno, y no era por mayoría de votos que se daban los acuerdos, más que nada era por convencimiento, creó que por eso nos tardábamos más de la cuenta en acordar a veces los temas. Alguna vez se dio votar, pero

después de buscar mucho el consenso de la gente, se exponían los argumentos, eso era bonito, cuando ibas a hacer algo ya tenías un camino adelantado, con las mujeres ya tenían los contactos con la gente de Rivetex, de Medalla, con gente feminista, con mujeres que trabajaban en sindicatos, entonces ya se hacía una propuesta más coherente.

Digamos que todo mundo era de izquierda...

Lazo: No había diferentes concepciones políticas en términos antagónicos o contrapuestas totalmente, digamos que todo mundo era de izquierda, había diferencias que después se hicieron más claras, pero más claras cuando ya no trabajábamos juntos, yo ahora podría decir que había diferencias entre Woldenberg y yo, pero esas diferencias mientras trabajamos no se sintieron mucho, lo puedo advertir ahora pero muchos años después, aun ahora digo son diferencias no contraposiciones. Creo que era un grupo que precisamente eso era lo que lo agrupaba, el tener una concepción de izquierda, creo que en ese sentido no había diferencias que afectaran el trabajo o que crearan una división.

Trinidad: Fue un proceso muy interesante, se dio de una manera muy natural, realmente nadie estábamos muy conscientes de que éramos de diversos grupos, aunque se vivía, fue algo muy armónico. Curiosamente nosotros siempre propusimos temas muy generales, por ejemplo: "Explotados y explotadores" era una manera de explicar la sociedad en términos muy generales que lo

mismo explican lo maoístas, que los marxistas, que los leninistas, eran cosas generales; en el caso de "Los albañiles" explicábamos la situación de los albañiles, cómo viven, en qué condiciones, que no tienen seguro o servicios, etc, no tuvimos conflicto en la interpretación, en lo de la mujer mucho menos.

Tello: Era bastante homogéneo en cuanto a la concepción de lo que queríamos hacer, de ahí a que dentro de la izquierda cada quien, dónde andaba o qué hacía, o que particular corriente de la izquierda le simpatizaba, eso lo discutíamos pero no era lo más importante, no fue algo como sucedía en muchos grupos de que eres troskista, o maoísta, etc, y no podemos trabajar, como sucedía en la izquierda, no, aquí no, aquí era mucho en función de los objetivos del cine, además, como siempre había cosas que hacer y se discutía mucho políticamente pero sobre proyectos, y a veces también sobre la realidad nacional, teníamos seminarios para discutir cine, la realidad nacional, había muchas discrepancias de nosotros sobre gustos de películas. No había un acuerdo total de partido político, eso no existía en Octubre, nunca existió, y que bueno, que bueno que nunca existió porque éramos un grupo de cine, había gente que llegó a Octubre y tenía muy buenos sentimientos y muy buenas opiniones y se puso a estudiar marxismo por primera vez cuando llegó al taller de cine, se puso a estudiar a Brech, lo cual era muy formativo para todos.

Lazo: Había discusiones, pero no propiamente problemas, se proponían los temas y se escogía alguno, básicamente a partir de la discusión...los normales... incumplimientos, reclamaciones,

cosas de este tipo sí, muchos, había problemas como en cualquier grupo, pero no creó que haya sido determinante, sobre todo, porque no había diferencias de concepción, incluso las que pudo haber, como se dividía el taller, la gente que quedaba seguía más o menos coincidiendo, no había grandes diferencias, que eso si pudo haber sido algo de romper a partir de una película, de decir aquí pensamos diferente sobre el petróleo, pero eso no se daba, se podían dar muchos pleitos por incumplimiento, pero no creo que fueran muy significativos, no creó que sean las causas de la terminación.

Mantener esa posición era negar la realidad...

Trinidad: En aquel entonces tampoco nos pensamos como artistas, era un trabajo no asumido y precisamente por eso con mayores contradicciones,... de cualquier manera había los resentimientos, las inconformidades, de que fuera el más capaz el que dirigiera, es decir, si uno no tiene los argumentos para convencer de algo el otro lo convence a uno, o se hace una votación, éramos muy democráticos, pero había quienes no tenían los argumentos, no tenían las posibilidades de convencer a nadie pero que no estaban de acuerdo, todo esto resultó años después, en aquel momento era todo euforia, todos queríamos trabajar así, así lo hicimos...

Lazo: Frente a la mayoría de los cineastas éramos mucho menos individualistas y frente a los independientes menos, ese

afán de protagonismo individual, claro que si existe. Creo que eso si pudo influir, por una cierta lucha de personalidades. No creo que solamente del artista, ahí había un problema profesional, es muy difícil que alguien, un fotógrafo de cine se haga seis películas y no tenga un crédito que diga que hizo la foto de todas esas películas, un sonidista igual y un editor igual, había una concepción errada. El cine es un trabajo profesional y de especialistas, mantener esa posición era negar la realidad e incluso en algunos casos cometer injusticias, porque no tiene el mismo peso en una película un asistente de sonido que un fotógrafo, o un director. Quizá no teníamos una convicción clara del cine como el trabajo profesional que es, independientemente del arte, como cualquier trabajo profesional.

Trinidad: Cuando yo exhibía siempre pedía una colaboración, por ejemplo: "La mujer" se exhibió bastante en una escuela de medicina de mujeres, no se porque, gustaba mucho, me la pedían muy constantemente, ese dinero se quedó en unas cajitas como de tendero español y como yo no quería tocarlo, porque no era mío, pues ahí están los billetes de cien pesos, que en aquel entonces era mucho dinero y ahora es como una monedita de cien pesos...

Si estábamos en contra del sistema, ¿cómo les íbamos a pedir?...

Tello: Muchas de las películas de Octubre tuvieron financiamiento de la Universidad, como parte de trabajos

escolares, eso fue importante para mantener el trabajo continuo, nos planteábamos hacer películas terminadas, completas, de media hora o alguna vez largometraje juntando el material de todos, la Universidad ponía el material y el equipo, cuando nosotros teníamos nuestro equipo lo poníamos, pero la producción corría por cuenta del taller, nosotros lo solventábamos. En la producción de una película se gasta mucho dinero, a veces se gasta más en la producción que en material y laboratorios, que ya son carísimos, pero lo otro también, viajar, como cuando fueron Trinidad, Armando, Madrigal y Abel a Chihuahua y estar ahí, bueno, sólo porque Armando y ellos se las agenciaron bien se pudo producir el proyecto, porque estuvieron ahí como un mes, eso es dinero en producción, por eso cuando tu vas a producir una película, el productor lo primero que hace es incluir, hoteles, comidas, transporte, y eso son cantidades grandes de dinero, sobre todo si tienes un staff grande, como sucede en las películas de ficción, los actores y toda la producción son muchísimo más dinero que lo que cuesta el material para filmar.

Trinidad: Trabajamos muy ligados al CUEC, pero toda la producción la hacíamos nosotros, con recursos personales, préstamos, salarios nuestros, etc,. Nos han criticado por eso, por no haber tenido un proyecto económico, creo fue una cosa importante que nosotros no vimos, siempre lo hicimos a la medida de nuestras capacidades económicas, nunca pensamos en conseguir recursos ni nada, si estábamos en contra del sistema, ¿cómo les íbamos a pedir?... a mi me parece una contradicción insalvable y

una cierta inflexibilidad de nuestra parte, una incapacidad de adaptarse a la realidad, eso por una parte, por otra yo considero sano tener principios.

Tello: Todo se hizo dentro de la Universidad, hasta "Mujer, así es la vida" se acabó con el Departamento de Cine de la UNAM, que era el departamento que producía el material por fuera de la escuela, digamos el material profesional de la UNAM, "Mujer..." implicó muchos gastos para nosotros, fue muy cara, viéndola como inversión, nos costó quizá menos de lo que aparece en la película, por los contactos que teníamos y que podíamos conseguir alojamiento en algún lado, uno prestaba su coche, etc, pero es una película cara, un largometraje con bastantes locaciones, pero creo que todo se hizo con la Universidad.

Lazo: La mayoría del trabajo del taller fue estudiantil; y aunque había, como sigue siendo en el CUEC, que los estudiantes tienen que poner una buena parte para hacer una película, una buena parte de gastos de producción, en ese sentido, nosotros que hacíamos muchas cosas fuera teníamos que pagarlo, pero básicamente era un trabajo en el CUEC y después con la Universidad. De todas formas, creó era el único ámbito donde se podía hacer un trabajo así, aun con dificultades, pero en otro lado era imposible pensar hacer un cine como el que hacíamos.

No teníamos un proyecto en ese sentido...

Trinidad: Un proyecto económico, según el señalamiento de

algunos excompañeros del taller, debería haber sido como una empresa, una empresa redituable, en un principio lo pensamos, antes de que yo fuera a Rumania, hablamos bastante acerca de una distribuidora establecida, donde el material tuviera un movimiento autónomo, que no fuéramos nosotros mismos los exhibidores, que hubiera una cuota por cada material, pensábamos (yo principalmente, era un proyecto mío) que podía ser redituable. Cuando regreso de Rumania, para sorpresa mía el proyecto había sido llevado a cabo, pero sólo por un sector del taller, que luego fue ZAFRA CINE y que comenzó con las tres películas que tenía el taller, sin embargo, Octubre no mantuvo una buena relación con ZAFRA y aun cuando las películas se exhibieron, pues es lo que nos interesaba, por diez años aproximadamente, Octubre recibió de ZAFRA sólo 14 mil pesos.

Tello: Creo que ese fue un problema real, no hubo una estructura que fuera compatible para hacer cine, digamos para organizaciones políticas, para la gente que luchaba; por otro lado, una estructura que ordenara al taller para que este pudiera hacer otro tipo de trabajos o comercializar sus productos, no se llegó a eso, no se pensó, la dinámica que se vivía, política, en la realización de los proyectos, nunca nos permitió sentarnos a hablar de esto, lo hablamos ya muy avanzado el proceso y no se dio, hubiera sido importante en ese momento plantearse: vamos a hacer una especie de compañía que pueda abarcar; hacer el cine que queremos hacer; y por otro lado hacer otras cosas. Pero tampoco era tan fácil. Creo que a mucha de la gente que se

aglutinó en torno del taller lo que más le importaba era hacer el cine que hacíamos y plantear hacer otro cine, digamos, comerciales o documentales turísticos, o lo que sea, no le hubiera interesado, no se planteó nunca durante la primera etapa, pero si se hubiera planteado, hubiera sido quizá una opción de rompimiento, o tal vez de unidad, quién sabe. ZAFRA lo hizo, se hizo como una distribuidora y se planteo ser rentable, si no, no hubiera podido subsistir, es más ZAFRA tronó porque al final ya no era rentable, parece ser.

Trinidad: Para 1979 ya no éramos estudiantes, entonces se planteaba la necesidad de recuperación económica, aparte la separación de ZAFRA también nos mostró nuestra deficiencia a nivel económico, que no teníamos un proyecto en ese sentido, entonces pensamos que la posibilidad de seguir manteniendo una producción regular, era que los propios trabajadores se hicieran cargo de sus materiales, que produjeran. Hicimos varios intentos hablamos con grupos, mineros, obreros, no recuerdo exactamente con cuáles, y aunque dijeron de nuestros materiales: "interesantes" y su necesidad, nunca hubo un apoyo económico concreto, por lo que seguimos produciendo con nuestros propios recursos, de hecho la película de "La mujer" se terminó ya sin el CUEC...

Tello: Canario Rojo que sí se planteó una estructura, hacía muchas cosas para la televisión, filmó en muchos lados de centroamérica, etc, recogió materiales muy interesantes y muchos los usaba para sus programas de televisión, aunque también

dejaron de hacer sus proyectos propios porque la dinámica de trabajo que les daba la televisión y los proyectos por encargo, estas cosas igual les quitaba tiempo y ya no les daba tiempo de hacer el cine que habían estado haciendo al principio, hubiera sido interesante pero en OCTUBRE no se planteó.

Los grupos políticos no tenían una idea de cómo usar los medios audiovisuales...

Lazo: Te acercabas a un partido, un grupo y lo primero que querían es que te volvieras militante o que te fueras a volantear a una fábrica, cuando lo que les estábamos ofreciendo era hacer cine, hacer este instrumento, entonces rompes, no había una comprensión; y lo otro, como un cine para el mercado, lo veo muy difícil, que un cine así pueda venderse, recuperarse por la exhibición, había también la intención, ZAFRA estuvo muy ligado a eso, de crear una red de distribución en 16 mm que pudiera permitir la recuperación, pero eso tampoco funcionó, quizá por lo mismo del alza en los costos del cine, cuando se podía pensar de acuerdo a lo que costaba, que se podía crear una red para recuperar, ya los costos se habían disparado a tal grado que ya era imposible recuperar, ya no digamos la película ¡ni las copias! con esa red, digamos, si el cine industrial no se recupera, ahora todavía, el que entra a las salas comerciales no se recupera porque los costos son muy altos, quizá hubiera sido posible (una red) si se hubiera hecho en los sesentas y setentas,

pero ya después de ochenta, con la inflación se volvió imposible.

Trinidad: Hicimos el intento de mantener primordialmente nuestro trabajo político de cine, pensamos que ahí podríamos organizar para conseguir recursos, que podríamos tener el sustento ideológico-político... ese fue nuestro esfuerzo... un esfuerzo muy idealista, pero no es un asunto de voluntades, sino una cuestión histórica y ésta no estuvo a nuestro favor, de nuestros ideales...

Tello: Una opción que sí nos planteamos era trabajar con sindicatos o con organizaciones a las cuales se dirigía nuestro cine y que en un momento dado ellos pudieran aportarnos o apoyarnos para hacer cine, eso no se dio por desgracia, se dio en algunos casos que algún sindicato apoyó alguna película, no nuestra, sino de otras gentes, pero fue excepcional, recuerdo un proyecto muy interesante del SUTIN, que pagó una serie de televisión con "La cabeza de la hidra" de Carlos Fuentes, dirigió Paul Leduc, se gastó dinero y se hizo la producción, no sé porque cosas la película, la serie nunca se exhibió, pero si recuerdo que el SUTIN apoyó esa opción.

Trinidad: La sencilla explicación de que los grupos políticos no tuvieran una idea de como usar los medios audiovisuales, o del poder que los medios audiovisuales tienen, nos lleva a una cosa muy compleja y muy importante: La clase dominante tiene conciencia de clase y la clase dominada no tiene conciencia de clase, o sea, de los recursos que pueden avenirse para modificar su situación. En aquella época había la idea de

hacer la revolución, una cosa un poco "locochona", es una cosa muy compleja la de cambiar la sociedad, pero lo que si es una cosa muy sencilla y fácil de entender, es cómo la clase hegemónica si tiene conciencia y sabe como mantener el poder, aunque sean gente tan ignorante a veces, los miembros de la clase dominante tienen claro que los medios audiovisuales son poderosísimos y por eso los mantienen, hasta Televisa que ahí está estupidizando a la gente y como no permiten ni un resquicio de otro nivel de conciencia, una ideología que al menos cuestione todo ese poder. Curiosamente los grupos políticos que se supone sean la conciencia de la clase pues no tenían claro, si se explica porque hay pocas publicaciones y todo eso, pero lo más claro es la falta de conciencia, no es que no lo quisieran, simplemente no se lo planteaban como necesidad. Esto es sólo una expresión social de las limitaciones que en determinado momento vive la sociedad, es una explicación poco cinematográfica pero así es.

Tello: Nosotros en un momento pensamos: la izquierda debe apoyarnos y nosotros apoyarla a ella recíprocamente, no se dio. No se valoraba realmente la importancia cultural, yo diría más cultural que ideológica que el cine tiene, para poder hasta discutir con las gentes que militaban en esas organizaciones como lo hicimos nosotros con varios sindicatos, que exhibíamos las películas y se hicieron debates riquísimos, no solo sobre las películas, éstas eran sólo el pequeño detonador para que se iniciara la discusión sobre la problemática del sindicato, de la

organización, de la colonia o que se yo.

Trinidad: Otra posibilidad que nosotros vimos era acercarse con otros grupos que también hicieran cine en una línea más o menos similar a la nuestra, por ejemplo Cine Marginal que para entonces ya era "Canario Rojo", que habían hecho algunas cosas bastante interesantes con los trabajadores electricistas y ellos sí habían conseguido financiamiento, tuvimos un acercamiento para intercambiar experiencias, para ver nuestros materiales, pero en la primera exhibición no hubo ya mucho acuerdo, ellos nos mostraron un material suyo, sobre unos trabajadores agrícolas en Durango, sobre las cooperativas, nosotros le sentimos un cierto sentido oficialista, lo comentamos y eso parece que impidió el siguiente paso de acercamiento, aunque se dijo que nos reuniríamos hubo un alejamiento en la práctica, el hecho concreto es que ellos estaban trabajando para Echeverría.

Se buscaba un trabajo menos inmediato...

Lazo: La intención de los trabajos de octubre no era de información inmediata o de un efecto político inmediato, sino que siempre se planteó como algo que tuviera una vigencia más larga, a diferencia por ejemplo de lo de Mendoza, hacer algo que incida en ese momento; nosotros siempre nos planteábamos (estará bien o mal) algo que tuviera un análisis más de fondo, con mucha información y que tuviera una vigencia mayor, y creo que en algunos trabajos, sobre todo en la película del petróleo, es algo

logrado, un análisis que no se agota, va mucho más haya porque hay todo un recuento histórico, nacional y mundial...

Trinidad: Me voy a Rumania en 1976, ya teníamos la revista establecida, teníamos una escuela pero no éramos los únicos, estaba Canario Rojo... no sentíamos que la escuela era una cosa que nada más teníamos que hacer nosotros, eran las ideas que ya se estaban diseminando. La revista era parte de esta estrategia de crear escuela, era la difusión de las ideas, cineastas militantes. Pero curiosamente esto no influyó, cambiaron las condiciones sociales, hubo una gran escisión de los grupos políticos y bueno ya no tenía función, creo que la gente más realista se dedicaba a crearse su propia imagen como artista del cine, nosotros continuamos así, yo sigo pensando a estas alturas que no estuvo mal, que estuvo bien, que se cumplió una función pero éramos muy inflexibles.

Lazo: Se buscaba un trabajo menos inmediato, aunque teóricamente, sobre todo por los planteamientos de García Espinosa sobre el cine imperfecto, que es eso, como un cine urgente, inmediato, nosotros decíamos eso, lo compartíamos y lo defendíamos, pero si uno ve las películas, realmente no era así porque nos metíamos en más investigaciones, en tratar de poner ahí, no lo urgente sino toda la historia, había una tendencia a hacer algo que tuviera una visión más de largo plazo.

Trinidad: Era resultado también de toda una concepción de las cosas, nosotros éramos herederos de la ideología de los cineastas rusos, sin embargo de Eisenstein se sabe, de Budokin y

de todos ellos. Nosotros no sé en que canal estábamos que no lo considerábamos, pensábamos que la escuela estaba asegurada con que Armando se quedara en el CUEC, a dar clases e inclusive a influir, pero lo primero que veo cuando regreso de Rumanía y Armando dando clases, veo los trabajos de los alumnos y eran totalmente otra cosa, ni trabajo colectivo ni nada, eran artistas individuales y nada que tuviera que ver con temas sociales, yo me quedé muy sorprendida y aun cuando se lo reclamé, no era una cuestión personal, era una cuestión social, hubo un reflujó del movimiento popular y obrero.

Tello: Creo que hay dos momentos, el primero cuando nos conformamos y que empezamos a difundir dentro del mismo CUEC, teníamos hasta un periódico mural y todas esas cosas, donde nos planteábamos nuevas propuestas, nuevas alternativas para el cine en México, o que la gente se interesara por hacer un cine más apegado a lo que estaba sucediendo en la realidad, no lo que se hacía generalmente en la industria, que salvo Alejandro Galindo, Buñuel y algunos por ahí, la mayoría hizo un cine que no tiene ni pies ni cabeza en nuestro país, no hay empate con este país, aunque sí lo hay, si lo vemos en profundidad en cuanto a reflejar las condiciones de este país, no existía, es decir, en el cine industrial.

Trinidad: No hubo una escuela en la escuela de cine, pero es curioso, porque me he encontrado a través de los años a muchos jóvenes muy impresionados por el trabajo colectivo, me da mucho gusto, que gente jovencita que no se dedica al cine se interese,

como que se hizo una especie de escuela, pero no se ha pensado en la práctica, no son grupos de cine, son grupos de otra cosa... algo no logrado. Lo que pasa es que el grupo también se dio en ciertas circunstancias muy claras, ahora, incluso me pregunto, ¿cómo pueden vivir los jóvenes sin esperanzas?, sin posibilidades prácticas de hacer cosas trascendentes, sin embargo, es algo que está ahí.

Tello: Nosotros al ver toda la experiencia en el cine latinoamericano, en el cine cubano, lo que hacen Solanas y Getino en Argentina, Sanjinés en Bolivia, todas estas cosas tienen una influencia grande en nosotros, pues nos dedicamos a difundir estos planteamientos de toda esta gente y algunos nuestros (al principio no había muchos) que se fueron construyendo en base al trabajo, tratábamos de tener una influencia sobre la gente de cine, sobre la gente que se estaba educando en la escuela, tratábamos de plantear que se hiciera cine documental, que era importante hacer cine documental en México, claro, estábamos peleando contra algo que era muy difícil de tirar, no estabas peleando con el cine de ficción, sino que pensábamos que había que hacer cine documental también, pero si el cine de ficción tenía opciones de producirse y el cine documental no, es obvio que mucha gente optara por el cine que se puede producir, además que la gente llega a la escuela casi siempre con la concepción de hacer cine de ficción, porque es el cine que está acostumbrado a ver, con el que se ha educado, entonces no es fácil cambiarle la visión y plantearle otra alternativa, sin embargo, hubieron

gentes importante que hicieron documental en el CUEC, yo no me atrevería a decir que Octubre los influyó, tal vez sería muy pretencioso, pero Octubre era un ejemplo, mal o bien de que el cine documental podía producirse y difundirse y que a través de él, podían tratarse problemas interesantes o importantes o destacados de México, fuimos no los primeros, pero sí como grupo de los primeros, antes había estado "El grito" que fue la coyuntura especial, porque fue el 68.

Trinidad: Dos concepciones importantes, no solamente para el grupo, son la dominante, la exitosa y lo que fue luego el cine, en qué derivó el cine. El Taller de Cine Octubre se extinguió por eso, por no tener qué lo sostuviera, si todo el tiempo había que hacer un enorme esfuerzo para producir, para exhibir y aparte trabajar para vivir, eso hacía que las fuerzas se minaran, porque la gente tenía que trabajar y los que eran menos idealistas tenían que mantener una familia, no quedaba tiempo ni dinero para hacer la actividad de Octubre. Y digo que no sólo es una situación de Octubre, sino una concepción decadente del idealismo a ultranza. Y la creación de bastantes grupos como empresas, que supuestamente tenían una parte de recuperación económica realizando trabajos por encargo, y otra que realizaría funciones sociales, la verdad es que se volvieron empresas de sector público o en algunos casos para la iniciativa privada y el proyecto artístico y cultural fue también decayendo, esto es lo que subsiste.

Empezaron a irse, viéndolo a distancia, porque no era el cine lo que les interesaba más...

Tello: Hay gente que sale, por ejemplo Trinidad y Javier se van a Rumania. Cuando regresa Javier ya no participa en el taller, o participa muy poco y luego se va, él plantea que tiene otras inquietudes, lo cual era muy válido y se va, otras gentes, como Alfonso Graf que era un hombre muy importante en el taller, porque era como el coordinador de producción, que animaba en cuanto a proyectos, él se va por trabajo, por cuestiones profesionales, él era arquitecto. Woldenberg se va por cuestiones políticas, obviamente él va a participar en otras cuestiones que le parecen más trascendentes, lo cual es muy válido, y así empiezan a salir gentes. Creo también que hay cierto desencanto de algunas gentes, posiblemente sobre el trabajo del taller... yo estoy metido en el sindicalismo universitario un buen tiempo y no estoy directamente ligado al taller, voy a algunas reuniones, mantengo el contacto, pero casi no trabajo, aunque mantenía una relación cercana a los compañeros que estaban en el taller. Hay discrepancias de lo que se debe hacer, de cómo debe hacerse, Jorge Sánchez también está un tiempo y plantea hacer su distribuidora, Zafra, la distribuidora se empieza a discutir en el taller de cine Octubre y hay una discrepancia, en cuanto a que, algunas gentes planteaban que el dinero que debía invertirse sería en equipo para filmar y para producir: en moviolas, en cámaras, etc; y por otro lado, Jorge estaba impulsando un

proyecto de distribuidora (independiente), hoy lo podemos ver como que era una cosa que podía ser compatible, pero en ese momento se dio como una discrepancia, de por dónde debía de caminar el taller, Jorge y Rolo no abandonan el grupo de inmediato, ellos tienen Zafra y siguen en el taller y luego ya dejan el taller por dedicarse completamente a Zafra y hasta Carlos Julio Romero, que también está en el Taller participa y está ahí bastantes años.

Lazo: Empezaron a irse, viéndolo a distancia, porque no era el cine lo que les interesaba más, la mayoría fue que se empezaron a ligar a trabajo sindical o político y por eso se fueron, por ejemplo Woldenberg en el Sindicato de la UNAM, Graff en el Sindicato de Técnicos de PEMEX, empezaron a ligarse, eso fueron las primeras divisiones, ya después fue un grupo que quería dedicarse más a la distribución, que fueron los que formaron ZAFRA y otro que queríamos seguir haciendo cine y quizás era muy difícil ligar las cosas, todas estas cosas no se veían muy claramente en el momento, incluso en el momento podía haber de por medio hasta conflictos personales o lo que sea, pero si lo ves a distancia es real, hacer un proyecto como el de ZAFRA era dedicarse totalmente a eso, esa fue una segunda división...

Tello: Algunas discusiones sí se dieron muy duro; recuerdo con Mariño que se va a Puebla a trabajar también, y se mantiene como miembro del taller, pero va a Puebla un buen tiempo y viene de vez en cuando, con él se da una discusión política, ideológica y hasta cinematográfica fuerte, hay que recordar que en ese

tiempo, en los setentas, está muy politizado el ambiente universitario, el ambiente del cine, hasta en el cine industrial se supone que se está haciendo un nuevo cine de expectativas políticas. Al principio, aunque había mucha discusión no repercutía tanto el entorno exterior hacía el interior del taller, después se fue dando más, porque mucha gente se fue comprometiendo con otros proyectos políticos.

Trinidad: Armando Lazo y yo nos mantuvimos porque en los grupos políticos en que participábamos, supuestamente había un interés de manejar los medios audiovisuales, para proselitizar y esas cosas, ese era el objetivo del grupo, hacer películas que explicaran la realidad mexicana a los trabajadores.

Tello: Después cuando ya en el taller quedan Armando, Trinidad, Sergio Moreno, entra Pedro Raygadas, como 5 o 6, empiezan a llegar una serie de compañeros al taller a trabajar con nosotros en revisión de materiales teóricos, sobre el cine, discusión sobre sus películas y las nuestras, hacer una autocritica y una evaluación del trabajo, ahí se empiezan a integrar, pero no hay una duración de ellos en el taller, hay como un acercamiento y no se no se concreta, recuerdo que paso por ahí Alejandra (Islas), pasó Raúl Kamffer, Pérez Grovas... tuvimos unos seminarios; para esos momentos ya en los años ochentas, también había como un desgaste del taller, porque un taller de cine, si no hace cine no tiene mucha posibilidad de sobrevivir, si no se hace una revista y la revista ya la habíamos parado... no había continuidad en el trabajo, se empezaron a

hacer proyectos, Pedro llevó algunos proyectos, de él, del CUEC y los trabajamos en conjunto; Trinidad hizo otra cosa, sobre Los de Abajo, (Brevisima historia de la Revolución), pero creo que ahí faltaba como cohesión del taller y bueno los que quedamos Armando, Pedro, Trinidad, Sergio, básicamente los cinco seguimos trabajando, tratandó de echar adelante las películas que teníamos, lo de Trinidad y Pedro. Luego vino un esfuerzo por hacer un taller en el Ajusco, pero creo que ya cada quien andaba pensando en proyectos individuales.

Trinidad: Otros como Javier Téllez y José Luis Mariño se diluyeron en la vida, les cambiaron los intereses, se casaron y cosas así, se dedicaron a trabajar por su cuenta, quedamos Armando Lazo, Jaime Tello y Yo que seguimos integrando gentes al taller, pero lo que hacíamos eran como talleres teóricos, teníamos un seminario sobre teoría del cine, seminario sobre Bertol Brech que nos parecía una concepción importante del cine militante, sobre todo talleres de economía. Si integramos gente, pero como el proceso de hacer cine sin dinero es tan pesado, eso de hacer el cine de esa manera tan poco gratificante incluso ahora me espanta, cualquier película que presentan ahora el realizador hace una fiesta, invita a todo mundo, se da a conocer, le dan una trascendencia que...lo amerita este tipo de trabajo, hacer cine es muy costoso en términos de esfuerzo y en términos económicos y nosotros dejamos pasar todo de noche, nosotros nos enorgullecíamos y sigo orgullosa de haber presentado "Explotados y explotadores" allá en un rancho perdido de Veracruz, en la

sierra de Chihuahua, etc, pero esto en la sociedad no tiene valor, la de los periódicos y del mundillo del cine... el resultado de esto es que no existimos...

Era una propuesta que ya no era sostenible en términos sociales...

Tello: También las cosas habían cambiado políticamente en México, se hacía muy poco cine documental, eso es una cosa muy importante, como hoy que no se hace nada de cine documental en México, recuerdo que cuando los famosos Arieles que se daban para el cine documental habían 30 películas compitiendo, ahora han de competir seis, lo cual es nada y películas que obedecen a planteamientos de alguna empresa o de alguna institución, en ese tiempo era más fuerte la cuestión de cine independiente, entonces se producía, el cine subió mucho en costos, llegó el video, entonces los proyectos que se hacían en cine, muchos se empezaron a hacer en video,

Lazo: Otra causa de la desaparición de Octubre y del cine independiente, es que a nosotros nunca se nos ocurrió plantearnos el video, por una actitud generacional ligada al cine, incluso a todos los "Octubres" ahora no nos gusta el video, es como una resistencia, sin embargo, creo que ahí si pudimos haber hecho algo en ese sentido, si nosotros hubiéramos invertido en equipo de video lo que invertimos en 16mm, hubiéramos producido en video y después buscar los canales de difusión, hubiéramos quizá

sobrevivido, creo que es una causa objetiva, la otra, es que al interior ya no se daba mucho que pudiéramos seguir trabajando, esto es muy difícil de decir, como que había un desgaste...

Trinidad: La razón es que era un organismo inadecuado para la sociedad en que estaba, si había un reflujo en el movimiento obrero, estudiantil etc, entonces, ¿a dónde iba nuestro cine que estaba planeado, dirigido para sectores de ese tipo?.

Lazo: Pienso que no es algo explicable a partir del propio taller sino socialmente, como que era una propuesta que ya no era sostenible en términos sociales, por la situación general, por un lado porque (tiene que ver porque se acaba el cine independiente) los costos del cine a partir de la crisis fuerte de 1982, con devaluaciones, inflación galopante, se volvieron imposibles, aun en 16 mm, así que pensar en hacer una película independiente, sólo que fueras de padres millonarios pero millonarios de los nuevos pesos, no de los anteriores. Creo que ese fue un factor muy importante y por otro lado pienso que también políticamente se empezó a cambiar, en Octubre aunque nunca estuvimos ligados orgánicamente a algún grupo, aunque si teníamos vínculos con grupos políticos, pues nos tocó la etapa muy radical-marginal de una izquierda que tenía poca influencia de masa a nivel muy grande y que era un discurso muy radical, poco después de que se acaba el taller es todo este cambio.

No hay acta de defunción...

Trinidad: El hecho es que desapareció... No sé que hubiera sido teóricamente lo correcto, lo conveniente, lo deseable. Cuando terminamos la película del petróleo casi todos los integrantes del taller, pertenecíamos a un grupo político determinado, esa película, que fue la última del taller se hizo en un proceso muy penoso, entre dividir nuestra militancia política, que además aquí cabe decirlo, los grupos políticos, en concreto el grupo en que participamos tenían una obstrucción en el cerebro acerca del uso de los materiales audiovisuales, tenían sobre todo mucho miedo, se veía el poder de la imagen para convencer a la gente, los grupos políticos no querían el poder general, como que les interesaba estar siempre en la oposición pero no ganar el poder, ciertamente con una película no lo vas a ganar, pero ellos tenían que con ese tipo de películas se agudizaran las contradicciones y hubiera mayor represión para los obreros y mayor represión para el grupo político y casi nos prohibieron pasarla...y nosotros como grupo de cine nos paralizamos...

Lazo: El nuestro era un discurso, aunque no tuviera los términos, marxista, ahora es difícil que hagas un discurso, aunque lo seas, tienes que buscar un discurso de otro tipo, por lo que es la coyuntura política, si ves ahora lo que son los discursos políticos en el país, se habla muy poco de clases

sociales, ahora es democracia, respeto al voto y democracia, y esa es la coyuntura que vive el país, esa es la posibilidad de avanzar hacia otro lado, entonces un discurso como el de Octubre sonaría muy ligado a cosas que ahora no son muy defendibles, por lo menos en lo inmediato, mientras vemos que pasa en la historia, defender el proceso al comunismo ahora que se derrumba, está difícil, aunque tu lo creas o yo crea que esa es una posibilidad de solución a una serie de problemas de la humanidad, que después del derrumbe de la URSS y toda Europa del Este, si hicieras una película así, en lo que explicas que tu a la vez lo crees, en eso, pues ya se te fue la película. Con otro discurso... pienso que si podría haber un resurgimiento de un trabajo vinculado a un proceso político y social de avance en el sentido de las mayorías, con los pies más puestos en la tierra o sea más que Octubre, creo que en Octubre aunque estuviéramos conscientes de algún modo de eso, caímos en lo que cayó la izquierda, Octubre está muy ligado a la izquierda en ese momento y tanto nosotros, como el taller, como la izquierda en ese momento, uno tiene la impresión de que era un discurso político que te satisfacía.

Trinidad: El idealismo va en paquete, idealismo es también no apearse a la realidad, tiene dos concepciones, como dicen los clásicos del marxismo: "...en su propia virtud lleva su contradicción y su antagónico...". El idealismo son unas buenas ideas pero también va ligado a la asimilación del cambio. Si hubiera una coyuntura social importante se tendría que incorporar

el cine, es muy complejo porque no tiene una sola cara, por ejemplo: hay mucha gente que en otro tiempo llamaríamos oportunista, ahora le llamaríamos realista, gente que cuando ve que el viento sopla para un lado, se va y lo hace bien, es contradictorio porque se puede decir: es que no son idealistas realmente no creen en el cambio, pues no, pero hacen cosas útiles...

Lazo: No hay acta de defunción pero en términos cinematográficos, pues debe ser en 1984, con la última película

Trinidad: En el momento en que nosotros presentamos la película "La quimera del oro negro" al grupo político al que pertenecíamos, con una propuesta de difusión, que se espantan, simplemente no hubo respuesta, teníamos ya los contactos para exhibirla con petroleros, con sindicatos, con obreros, con los sectores más importantes de los obreros del país, pero creo que la organización no estaba preparada para eso.. fue una película que no se vio, se vio en sectores muy pequeñitos... incluso hace unos meses con el conflicto Kuwait-Irak, yo la veo y es una película vigente, interesante, primitiva, bastante primitiva a nivel de lenguaje, pero hubiera sido útil y su difusión no se dio, porque había las limitantes personales, había un enorme desaliento, ya no había tal grupo Octubre, la película se terminó a jalones y el grupo se dispersó totalmente, simplemente no nos reunimos más, pero no fue una decisión de decir: ya terminamos.

Hubiera sido muy importante hacer un análisis...

Tello: ¡ay caray!, ya así viendo con perspectiva, que es diferente a estar metido ahí... creo que, yo estoy contento con lo que hicimos, primero, fue importante haberlo hecho, la principal crítica y que yo me hago responsable mucho de ello, es que no tuvimos continuidad en el trabajo, creó que ese fue nuestro principal problema; por otro lado tal vez, por nuestros inicios un poco fuera del esquema, de lo que era el cine en ese momento, no nos permitimos experimentar con el lenguaje cinematográfico.

4.3 Octubre y Testimonio a la luz de la alternatividad

La idea de Octubre y Testimonio al realizar sus trabajos en el campo, con los grupos rurales; o en la ciudad con los distintos grupos sociales marginados, dándoles voz, por carecer de ella en los mass media, es con el objetivo de entender su problemática, a partir de sus propias experiencias, conocer sus soluciones y posteriormente darlas a conocer a otros grupos con intereses comunes y a otros sectores sociales de manera lateral.

" La idea original -que aun prevalece- consiste en poner al servicio de aquellos grupos sociales que no tienen acceso a medio alguno de comunicación masiva, para dar a conocer su propio punto de vista acerca de las cosas y de su experiencia personal. En especial estábamos pensando en las clases rurales.

Poner el cine al servicio de los campesinos suponía la posibilidad de que ellos conocieran los problemas de otros campesinos y dar a conocer los propios a los sectores urbanos. Esto significaba... crear la posibilidad de que el campesino pudiera protestar ante las clases dominantes por la explotación de que es objeto (en una línea que podríamos considerar vertical), al mismo tiempo que facilitar la comunicación entre los campesinos de unos pueblos y otros (en otro tipo de línea considerada horizontal).

La creación de esta posibilidad de comunicación masiva para las clases explotadas del campo tendría como última finalidad nuestra colaboración en su propio proceso de concientización. A su vez, nuestra colaboración implica un compromiso total con sus luchas y con sus esfuerzos cotidianos de liberación y de cambio..." (Eduardo Maldonado).¹¹⁰

De la misma manera en que los fines de la comunicación alternativa no se limitan a dar voz a quien no la tiene; Octubre y Testimonio tampoco se limitan a ello, también están imbuidos de la idea educativa, es decir colaborar a un reconocimiento de la realidad, de la toma de conciencia social de los grupos con

¹¹⁰ Entrevista realizada por Andrés de Luna para la Revista Otro Cine N° 5. Op.Cit. p. 29-30

quienes trabajaron, utilizando un discurso marxista.

"... nuestro taller se propone utilizar el cine como un instrumento al servicio de la lucha de los trabajadores por su emancipación, inscribiéndose en un proceso que en nuestro país se ha manifestado hasta ahora en forma esporádica y aislada...". (Editorial de la revista Octubre).¹¹¹

Por otra parte, la comunicación alternativa para que sea considerada como tal, debe cubrir el requisito de la retroalimentación constante de mensajes; en este sentido, Octubre y Testimonio propician con su forma de trabajo un intercambio constante de mensajes que incide en el resultado final, con un alto coeficiente de comunicabilidad.

"La idea original de la realización de la película sobre los obreros de la construcción que nos habíamos planteado, se fue modificando y enriqueciendo a partir de las experiencias que surgieron del contacto y convivencia con los obreros de la construcción en su lugar de trabajo, con sus familias y en su protesta en contra del sistema explotador.

Dentro del proceso de realización del corto, se mostraron a los obreros las copias de trabajo sin editar para que indicaran cuáles actividades eran las más importantes dentro de su trabajo. Las narraciones las hacen los obreros, a pesar de que se efectuaron como entrevistas en función del guión original, resultaron tan ricas como las imágenes, y en lugar de utilizarlas como antecedentes de investigación, se convirtieron en el esqueleto del corto". ("Taller de Cine Octubre).¹¹²

Comenta Daniel Prieto Castillo: *"Un proceso alternativo de comunicación, sólo se produce en un proceso social alternativo..."*¹¹³. Podemos observar que el cambio en las condiciones sociales, económicas, políticas y tecnológicas del

¹¹¹ Revista Octubre N° 1. Op.Cit. p. 2

¹¹² "Taller de Cine Octubre, primeros trabajos". Revista Octubre N° 1 Op.Cit. p. 3-4.

¹¹³ PRIETO Castillo, Daniel. "Discurso autoritario y comunicación alternativa" Op.Cit. p. 12

país, a principios de la década de los 80's, incidieron de forma directa en la desaparición del cine independiente.

"... otra causa de la desaparición de Octubre y del cine independiente, es que a nosotros nunca se nos ocurrió plantearnos el video, por una actitud generacional ligada al cine, incluso a todos los "Octubres" ahora no nos gusta el video, es como una resistencia, sin embargo creo que ahí sí pudimos haber hecho algo en ese sentido, si nosotros hubiéramos invertido en equipo de video lo que invertimos en 16mm, hubiéramos producido en video y después buscar los canales de difusión, hubiéramos quizá sobrevivido, creo que es una causa objetiva..." (Armando Lazo en entrevista para este estudio, inédita).

"Definitivamente el medio del futuro a partir de hoy, de ayer es el video no es el cine, esto es un hecho... hay que entender una cosa, precisamente en el marco de lo que es la transformación de la sociedad lo que importa es el lenguaje cinematográfico, no la cámara, la cámara arriflex o la cámara sony, ¿porque no uses la arriflex ya no es cine? es falso, ¿porque ya no usas película kodak? sino una cinta de video, ¿ya no es cine?, es falso, lo que hace a una producción ser cine es su lenguaje..." (Eduardo Maldonado en entrevista para este estudio, inédita).

Por todo lo anterior, ubicamos al trabajo del Taller de Cine Octubre y al Grupo Cine Testimonio como una clara manifestación de alternativa de comunicación en el cine.

Conclusiones

Como parte final de esta investigación y para dar paso a nuestras conclusiones, retomaremos la definición sobre Cine Independiente por nosotros vertida.

El Cine Independiente es aquel que de manera ideal cubre tres aspectos: es el realizado al margen de la industria, es el realizado con la clara intención de ser una contraposición a la ideología dominante y pretenciosamente se genera y mantiene con sus propios recursos económicos.

Con esto queremos decir del cine en general elaborado al margen de la industria, que por este sólo hecho se puede considerar independiente, situación que explica de alguna forma, la amplitud de manifestaciones consideradas por la mayor parte de los críticos y estudiosos del área. Pero que puede no contraponerse al discurso que sostiene el sistema, y es en este sentido que a nosotros nos parece que muestra sólo una parte de la independencia que debe conservar.

Por el desarrollo de la historia de los colectivos de trabajo en el cine independiente mexicano y por lo planteado por

ellos, ahora podemos decir que el "cine independiente" bajo el rigor de una definición, difícilmente puede cubrir todos los requisitos; y que en la práctica se da aprovechando las coyunturas para producirlo, (entendidas éstas incluso como las posibilidades que se dan dentro del sistema); y que puede ser considerado independiente, básicamente a partir de la contraposición al discurso dominante.

Resulta obvio que se es independiente a lo establecido y si consideramos que la independencia de manera ideal se posibilita en primera instancia en el aspecto económico, de aquí mismo se desprende que se tiene que trabajar al margen de los canales económicos establecidos (relación industria-Estado).

Sin embargo, específicamente en el cine, ahora sabemos de lo costoso que resulta producir y lo difícil que es exhibir una cinta, si esto lo trasladamos a nivel individual resulta prácticamente imposible, salvo si "eres millonario de nuevos pesos", o incluso, planteado como un esfuerzo colectivo en el que se da una aportación grande, mediana o chica, de dinero y se suma; en general, esta posibilidad no da resultado de continuo, sirve en ocasiones, para una o dos producciones y una industria cinematográfica requiere, como se ha podido observar, de una producción y recuperación constante.

Sin esta primera condición, resulta difícil pensar en la posibilidad de hacer planteamientos ideológicos "libres", refiriéndonos a la libertad de elección temática que tendría el autor de la obra; no obstante, la realidad no resulta tan

esquemática y las sociedades en su desarrollo van teniendo formas de organización y gobiernos que arrojan circunstancias que permiten, a veces con reserva, esta posibilidad, a este conjunto de eventos lo reconocemos como coyuntura social. Podemos decir que los grupos Octubre y Testimonio, trabajaron aprovechando coyunturas favorables en la medida que les fue posible.

El taller de Cine Octubre, aprovechó la posibilidad, que incluso hoy, permite el trabajo formativo del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), a partir del ejercicio de la libertad temática y el apoyo directo en materiales y equipo, que como carga de costos en la producción era una ayuda considerable, y como alumnos de la UNAM eran merecedores.

El Grupo Cine Testimonio, que en un principio realizó dos producciones apoyado por la suma de esfuerzos individuales, también aprovechó la posibilidad que se dio en el Centro Nacional para la Productividad. Cuando se cerró este canal, realizó coproducciones con distintos organismos (Centro de Producción de Cortometrajes de Churubusco, el INI, etc.).

No podemos dejar de admitir, que una sociedad en desarrollo presenta constantemente posturas antagónicas, los distintos grados de estas, nos ha enseñado la historia, no forzosamente finalizan en un conflicto abierto, las más de las veces se plantea una lucha desigual en la que la ideología más fuerte se mantiene o cambia, a partir de la fuerza que le da la aceptación o el rechazo de su discurso. Cuenta para ello con la enorme

posibilidad que le proporcionan los "mass media" y las distintas Instituciones sociales. Entonces, el papel del antagonico resulta una especie de catalizador que a la vez se provee de su propio medio, de su voz.

En este sentido, un realizador de cine que se plantee un trabajo con características de crítica sociopolítica en el país, encuentra una serie de dificultades a superar, aun así los grupos a que nos hemos referido, se interesaron en hacer un cine de tipo documental, que analizara las relaciones al interno de nuestra sociedad, enmarcadas estas en un régimen claramente definido como de explotación.

Los integrantes del taller de Cine Octubre coinciden en la intención de colaborar a la toma de conciencia social, fundamentada en su discurso.

A partir del tipo de cine (documental) realizado por el Grupo Cine Testimonio se define su forma de trabajo en el sentido de acercarse a los grupos abordados en sus películas durante largos periodos, logrando gracias a esa convivencia una retroalimentación de ideas y generalmente modificando su esquema de trabajo preestablecido por la investigación previa.

Este proceso de retroalimentación de mensajes insinuado en Testimonio, resulta más claramente identificable en la forma de trabajo del Taller de Cine Octubre, ilustrado esto con el proceso dado con la película Los Albañiles.

Para nosotros es posible observar que entre los grupos Octubre y Testimonio existen más similitudes que diferencias,

ejemplo de ello, es el que ambos llevaban a exhibir por sí mismos sus cintas, pero una diferencia claramente marcada es que Octubre, como parte de la exhibición, proponía debates con su público después de cada función.

Todo lo anterior nos lleva a preguntarnos, cuál podría ser la razón, si es que existe sólo una, de que Testimonio aún se encuentre activo y Octubre haya dejado de existir.

Pensamos que el punto nodal se encuentra en el fundamento ideológico que los nutre, consideramos es el marxismo en ambos, aunque asumido de distinta manera, Octubre en su forma más radical, manifestado de continuo en sus mensajes; y Testimonio con una amplia capacidad de adaptación a los cambios presentados en la realidad.

Al taller de Cine Octubre en esa postura radical le fue imposible desarrollar un proyecto de tipo económico que le permitiera subsistir, si bien es cierto que ya habían existido algunos intentos a partir de otros grupos y estos fracasaron, a Octubre la historia le concede el beneficio de la duda. También resulta comprensible la extinción del grupo, luego de que a nivel general se da un retraimiento de la ideología marxista que culmina con la desaparición del bloque de los países socialistas, lo que los puso "fuera de moda".

Aunado a ello, en el país se vive durante la década de los ochentas una importante crisis económica (marcada por una devaluación constante) que incide particularmente en los costos de la producción cinematográfica; y prácticamente imposibilita la

producción independiente, afectando directamente a Octubre, que para entonces dejaba de integrar en su base, la plantilla estudiantil del CUEC, y se mantenía al margen de otros canales. Mientras Testimonio seguía una política de producción que le permitió sortear de mejor manera la crisis.

La aparición del video y la fuerza que cada vez fue cobrando éste, es otro factor de incidencia en el camino a seguir por los grupos.

Debido a la reticencia de Octubre para utilizar el video como un medio alternativo, la continuación del trabajo con su planteamiento sociopolítico de origen utilizando este medio, se vio truncado.

Testimonio por su lado, ha logrado adaptar su planteamiento cinematográfico a la realización en video, lo que le ha permitido mantenerse trabajando hasta la actualidad.

Lo dicho en particular para los grupos muestra, resulta de aplicación al cine independiente en general, que por otro lado deja enseñanzas de tipo social, no solamente loables, sino necesarias en la resolución de las contradicciones sociales que se presentan en la nuestra.

Consideramos necesario un rescate del Cine Independiente Mexicano, que si bien es cierto para la mayor parte de sus integrantes ha muerto, eso no lo elimina como un proceso que por si sólo puede resultar valioso y propositivo al estudio; generador e inspirador de nuevas formas en el campo de la comunicación alternativa.

Otras apreciaciones

Consideramos cumplidos los objetivos de esta investigación, pero ahora sabemos que el tema es muy amplio y prácticamente obliga a analizarlo desde varias perspectivas, que no atañen a este trabajo, por lo que se hacen necesarios nuevos estudios.

El cine independiente mexicano no se desarrolló por no contar con el apoyo de los organismos sociales contestatarios al sistema (sindicatos, partidos políticos, etc) porque estos, entre otras cosas, no tenían, y posiblemente no tienen, una idea de la eficacia de los medios audiovisuales y por lo tanto de lo importante que resulta su utilización.

No podemos soslayar que nuestra sociedad presenta aún serias contradicciones y que en algún momento se presentarán coyunturas sociales que involucrarán a los medios, refiriéndonos al cine independiente, este deberá tener la capacidad para incorporarse al discurso del momento.

Dado que la industria sólo en ocasiones y a partir de sus intereses permite o cierra el ingreso a los nuevos cineastas. Resulta de vital importancia que el Cine independiente pueda plantearse un proyecto económico de tipo colectivo que lo coloque en circunstancia de competencia con la industria existente. Sabemos de los intentos realizados a partir de algunas organizaciones (AMECINE, Fundación Mexicana de Cineastas, Cooperativas, etc.), pero suponemos que su interés primordial no se encuentre ligado a este fin.

Aunado a la exigencia sobre el cumplimiento de la Ley Cinematográfica que algunos cineastas hacen, también resulta necesario que el organismo del Estado que regule la producción cinematográfica, sea un organismo más ligado a la cultura, como la Secretaría de Educación Pública.

Si bien es cierto que en el periodo de Echeverría se dio una absorción de algunos elementos del cine independiente, no podemos negar la influencia que estos han tenido en el llamado "nuevo cine mexicano" en su intención de elaborar un cine de mejor calidad.

De darse otra coyuntura que haga confluir a un proceso social con el cine, el video, o incluso la televisión y que puedan jugar un papel alternativo, esto sólo será posible de la mano del interés de las nuevas generaciones de cineastas, que en este momento parece dirigirse más al desarrollo individual, de artista, que hacia una preocupación de tipo social.

"... el cineasta no quiere estar agrupado en nada y a la vez se siente parte de toda la sociedad y no tiene que depender ni de unos ni de otros, realmente el cineasta independiente es independiente, es muy cierto eso, es una figura rara, es una figura fuerte, una figura pensante, una figura política y es una figura contestataria y es un artista, unos hacen cine documental, otros hacen cine de ficción pero todos tienen esta posición de rechazo de los esquemas tradicionales porque tienen una percepción que va más allá de lo que está establecido, no son muchos de todos modos, algunos están derrotados, algunos están retirados".

Eduardo Maldonado.

Bibliografía

ALMOINA, Elena. "Bibliografía del cine mexicano",
Filmoteca de la UNAM, México, 1985, 75pp.

ANDUIZA Valdemar, Virgilio. "Legislación cinematográfica mexicana", Filmoteca de la UNAM, México, 1983, 358pp.

AYALA Blanco, Jorge. "La búsqueda del cine mexicano",
Editorial Posada, México, 1986, 559pp.

AYALA Blanco, Jorge. "La condición del cine mexicano",
Editorial, Posada, México, 663pp.

BALAM, Gilberto. "Tlatelolco", Talleres Lenasa, México,
1969, 118pp.

BERLO, David K. "El proceso de la comunicación",
Editorial El Ateneo, México, 1984, 239pp.

- BERTETTO, Paolo. "Cine, fábrica y vanguardia", Editorial Gustavo Gili, Barcelona, España, 1977, 148pp.
- BETTETINI, Gianfranco. "Cine: lengua y escritura", Fondo de Cultura Económica, México, 1975, 303pp.
- BUNGE, Mario. "La ciencia". Editorial Logos, Colombia, 110pp.
- BURTON, Julianne. "Cine y cambio social en América Latina", Diana, México, 1991, 374pp.
- CARDERO, Ana María. "Diccionario de términos cinematográficos". UNAM, México, 1989, 139pp.
- CASTELLOTE, Miguel. "El cine: ¿cultura o negocio?", Castellote Editor, Madrid, España, 1977, 162pp.
- DORFFMAN, Ariel, et al. "Imperialismo y medios de comunicación", Editorial Quinto sol, México, 299pp.
- FERNANDEZ Christlieb, Fátima. "Los medios de difusión masiva en México", Juan Pablos Editor, México, 1985, 330pp.

FREIRE, Paulo. "La educación como práctica de la libertad", Editorial Siglo XXI, México, 1986, 151pp.

GARCIA Riera Emilio. "El cine es mejor que la vida", Editorial Cal y Arena, México, 1990, 175pp.

GARCIA Riera, Emilio. "La historia del cine mexicano", SEP, México, 1986, 336pp.

GETINO, Octavio. "Cine latinoamericano", Trillas, México, 1990, 244pp.

GONZALEZ Alonso, Carlos. "Principios básicos de comunicación", Trillas, México, 1990, 96pp.

HAQUETTE, Julio. "Tecnología del cine", Filmoteca de la UNAM, México, 1987, 179pp.

JARVIE, I.C. "El cine como crítica social", Prisma Editora, México, 1985, 257pp.

KEDROV, M.B. y SPIRKIN, A. "La ciencia", Grijalbo, México, 1968, 157pp.

LEON Frias, Isaac. "Los años de la conexión", UNAM, México, 1979, 293pp.

LOPEZ Cano, José Luis. "Método e hipótesis científicos", Trillas, México, 1982, 111pp.

MATTELART, Armand. "La comunicación masiva en el proceso de liberación", Editorial Siglo XXI, 1988, 263pp.

McLUHAN, Marshall. "La comprensión de los medios", Diana, México, 1989, 443pp.

MOSCOVICI, Serge. "La era de las multitudes". Fondo de Cultura Económica, México, 1985, 479pp.

MARX, Carlos y ENGELS, Federico. "La ideología alemana". Editorial Colofón, México, 192pp.

PALACIOS More, Rene y PIRES Mateus, Daniel. "El cine latinoamericano", Sedmay Ediciones, Madrid, España, 1976, 191pp.

PAOLI, José Antonio. "Comunicación e información", Trillas, México, 1989, 138pp.

PAUL, Alan. "El sitio de Macondo y el eje Toronto Buenos Aires". Fondo de Cultura Económica, México, 1982, 174pp.

PECORI, Franco. "Cine, forma y método". Editorial Gustavo Gili, Barcelona, España, 1977, 143pp.

POLOMIATO, Alicia. "Cine y comunicación". Trillas, México, 1986, 66pp.

POSADA V., Pablo Humberto. "Apreciación de cine". Editorial Alhambra, México, 1984, 110pp.

PRIETO Castillo, Daniel. "Discurso autoritario y comunicación alternativa", Premia Editora, México, 1986, 181pp.

PRIETO Castillo, Daniel. "Retórica y manipulación de masas", Premia Editora, México, 1986, 131pp.

PRIETO, Francisco. "Cultura y comunicación". Premia Editora, México, 1984, 91pp.

REGALADO, María Eugenia y NIETO, Rosa María. "Comunicación de masas", Cambio Editorial, México, 1985. 319pp.

REVUELTAS, José. "El conocimiento cinematográfico y sus problemas", Ediciones Era, México, 1984, 175pp.

REYES, Aurelio De Los. "Cine y sociedad en México", UNAM, México, 1983, 271pp.

REYES, Aurelio De Los. "Los orígenes del cine en México", Fondo de Cultura Económica, México, 1984, 248pp.

ROJAS Soriano, Raúl. "Guía para realizar investigaciones sociales", UNAM, México, 1981, 247pp.

ROSZAK, Theodore. "El culto a la información", Grijalbo, México, 1990, 274pp.

RUIZ Ochoa, José Antonio. "El cine militante de Carlos Mendoza como un proceso de comunicación alternativa". Tesis, UNAM México, 1988.

SCHENEIDER, Michael. "Neurosis y lucha de clases". Editorial Siglo XXI, España, 1979, 380pp.

SIMPSON Grinberg, Máximo, et al. "Comunicación alternativa y cambio social", Premia Editora, México, 1983, 373pp.

SORLIN, Pierre. "Sociología del cine", Fondo de Cultura Económica, México, 1985, 264pp.

TAUFFIC, Camilo. "Periodismo y lucha de clases", Editorial Nueva Imagen, México, 1985, 213pp.

TOUSSAINT, Florence. "Crítica de la información de masas", Trillas, México, 1986, 94pp.

VARIOS AUTORES. "El cine, arte e industria", Salvat Editores, Barcelona, España, 1974, 144pp.

VARIOS AUTORES. "El nuevo cine latinoamericano en el mundo de hoy", UNAM, México, 1988, 143pp.

VARIOS AUTORES. "Hojas de cine". Vol. I, SEP/UAM/Fundación Mexicana de Cineastas, México, 1988, 586pp.

VARIOS AUTORES. "Hojas de cine". Vol. II, SEP/UAM/Fundación Mexicana de Cineastas, México, 1988, 291pp.

VARIOS AUTORES. "Hojas de cine". Vol. III, SEP/UAM/Fundación Mexicana de Cineastas, México, 1988, 595pp.

VARIOS AUTORES. "Pensar el 68", Editorial Cal y Arena, México, 1988, 273pp.

Hemerografía

"Artes. Sociedad e ideología". Bak Geller, Béla J. Bimestral, México, DF, Número 1, junio-julio 1977.

"Cine". Dugal Nicole; Mensual, México DF, Volumen I, Números 2, 5, 6, 8, 12, y 19. 1978-79.

"Cine Artes". Mallorga Oscar, Trimestral, México, DF. Número 13. 1990

"Píciné". García Riera Emilio, Bimestral, México, Números 22, 24, 25, 26, 27, 28 y 32. 1987-90.

"Octubre". Taller de Cine Octubre, periodicidad variable, México, DF, Números 1, 2, 3, 4, 5, 6 y 7. 1974-80.

"Otrociné". Jaime Augusto Shelley, Fondo de Cultura Económica, Trimestral, México, DF, Números 5 y 6. 1976.

"Pantalla". UNAM, Coordinador de Difusión Cultural, Trimestral, México, DF, Números 5, 6, 7, 9, 11, 12 y 13. 1986-91.

"Revista de la Universidad de México". Diego Valadés, Dirección General de Difusión Cultural, México, DF, Número 12. agosto de 1976.

A N E X O S

Debido a la amplitud de la información vertida en las conversaciones con los cineastas consultados y una vez cubierto el objetivo de nuestra investigación, hemos querido anexar a este trabajo las entrevistas completas, con el fin de que el lector pueda formarse una idea más completa acerca de los grupos investigados y asimismo puedan ser útiles como material de consulta a quien resulte interesado en el tema.

Entrevista con Trinidad Langarica
Taller de Cine Octubre
Realizada por Rosario Pérez Lara y Gerardo Pífa Rivera
15 de mayo de 1993
México, D.F.

En los documentos sobre cine en los que se menciona al taller de Cine Octubre, a diferencia de otros grupos independientes, por lo general no se menciona a sus integrantes. ¿por qué ocurre esto, quiénes integraban el taller y cuáles eran sus principales preocupaciones individuales?

- No se hablaba de los integrantes porque era toda una ideología de la época, el trabajo colectivo, el inscribir al individuo dentro de una corriente, como que las personas pasaban a segundo término, eso puede ser juzgado como ustedes quieran, pero así era. Como resultado de un proceso, la revista nuestra también era resultado de una revista anterior que se llamó hacia un tercer cine, muy interesante, de donde nosotros nos nutrimos para construir la nuestra y construir nuestro grupo, lo que en esa época se estilaba, era que los individuos estaban inscritos dentro de una sociedad y uno era producto de ella y por tanto no eran importantes los nombres ni destacar individualmente. En el caso del taller de Cine Octubre habíamos gente de diversas corrientes, estaba por ejemplo: José Woldenberg Karakovskí, que después de la revista, después del taller ha tenido un desarrollo político interesante, pero desde entonces, aunque era el más joven del grupo él ya pertenecía a un grupo político... él entró a la carrera de cine, estudió los cinco años, fue una gente brillante dentro de la escuela pero terminó la carrera y dijo adiós, o sea, pasó como las aves que pasan el pantano sin mancharse, porque bueno, su interés era eminentemente político, militaba en un grupo donde tenían una determinada concepción de como modificar o como influir para modificar a la sociedad, después de que él terminó su trabajo dentro del grupo se constituyó el grupo de los "mapaches" el MAP con Cordera y otros...; otro participante era Alfonso Graff, el mayor del grupo, de origen burgués y todo pero él tenía ideas socialistas, bueno tenía ideas políticas, él era trabajador de petróleo Mexicano el fue de los formadores del grupo de Técnicos disidentes de PEMEX, era una persona eminentemente política o sea activa; otras gentes... Armando Iazo, y una servidora, que también participaban en un grupo político muy de la época, radical, muy clandestino, pero bueno, nosotros pensábamos que por medio de el cine íbamos a colaborar a modificar la sociedad... Estaba Jaime Tello que también venía de las juventudes comunistas. Nos encontramos por un interés común de querer participar en el cine políticamente, para hacer una especie de cine militante, con lo que no contábamos es que ni los partidos ni los grupos políticos tenían una visión de como usar el material audiovisual para el trabajo político, es era una idea nuestra y precisamente por la juventud nuestra (en el sentido político) no tuvimos la capacidad de influirlos suficientemente y también las condiciones generales, había un atraso ideológico grande en el país, de los grupos políticos, peleaban todo, menos el poder, las discusiones y las luchas eran casi siempre a nivel interno, cosa que nosotros nos salimos de ello, el Taller de Cine Octubre durante unos seis años funcionó bien, realmente haciendo trabajo colectivo, realmente fue un avance, creo que llevamos a cabo cosas que a nivel teórico se habían desarrollado pero no en la práctica.

porque por ejemplo: Jorge Sanjinés en Bolivia, se decía que tenía un grupo y todo pero él era la cabeza, el personaje destacado, buen cineasta, pero era un cineasta único con un equipo de colaboradores que incluso cambiaban. Nosotros nos mantuvimos durante digamos de 1974 a 1977 como grupo unificado, donde nunca hubo escisiones o broncas al interior, o sea, como trabajo colectivo funcionó y también se hicieron cuatro películas como trabajo colectivo: "Explotados y explotadores", después "Los albañiles", luego "Chihuahua, un pueblo en lucha", se comenzó el trabajo de investigación de "Mujer, así es la vida" que fue un trabajo verdaderamente colectivo, donde incluso los miembros fuimos cambiando nuestras concepciones a través del estudio, ese fue un trabajo muy bonito, en un principio, por ejemplo: José Woldenberg estaba en contra de esas cosas de las mujeres, cuando planteamos la temática Lourdes Gómez y yo de que había que hacer una película sobre la mujer, pues no se usaba, esos temas eran como distractores de la lucha política, tuvimos muchos ataques, pero...

¿o sea que la lucha de la mujer no estaba contemplada dentro de la lucha del grupo?

- No, participábamos dos mujeres en una situación más o menos subordinada, no estaba contemplada como parte de la concepción, éramos unos miembros totalmente anónimos, no importaba el sexo, ni el nombre, ni la capacitación diferenciada...

¿no importaba entonces el reconocimiento?

- No, esa es una situación importante, que a través de los años, por lo menos yo me he cuestionado. Digo lo he entendido, aunque no me parece es motivo de esta conversación...

Una de las intenciones que nosotros tenemos al revisar la historia del taller, es tratar de llegar a conclusiones del ¿por qué dejaron de funcionar? es posible que esta sea una de ellas...

- Bueno, creo que es motivo de análisis este asunto, tendría que revisarse para entender qué es lo que sucedía, porque era algo, por lo menos en el grupo nuestro bastante exagerado, el de perdernos en la masa o sea perdernos en la masa general del movimiento social-político y dentro del grupo también, aun cuando éramos doce en sus inicios, como que no existíamos como personas, y de esa manera Lourdes y yo éramos dos miembros más... digamos que los roles que se dan en la sociedad influyen en todos los niveles, y nuestro trabajo era subordinado, como el de las mujeres, invisibles, subordinado pero no por los compañeros, subordinado por nosotras y desconocido por nosotras mismas, éramos las que "marchareábamos" y sin embargo no aparecíamos públicamente...

Pero aparecen posteriormente con "Mujer, así es la vida" ¿cierto?

- Pero nosotras no aparecimos como las directoras, el director era Armando Lazo, Lourdes fue la asistente de dirección, precisamente comentaba hace ocho días con Lourdes, de que cuando ella ve el crédito en la película se sorprendió muchísimo, -¿qué es esto? a mí nunca me dijeron que yo era

asistente de dirección... lo hubiera asumido con más... lo que pasa es que tampoco se me dio el crédito en ese momento-, fue hasta diez años después cuando se le dio reconocimiento, que ya no era reconocimiento ya no estábamos juntos... la película de "La mujer" se inició en 75 y se terminó hasta 1980 cinco años después, y a pesar de que es el ejemplo más claro de trabajo colectivo algo pasaba, se perdió la dirección... también se perdió el interés primordial que podíamos tener Lourdes y yo... fue muy difícil convencer a todos de que ese era un tema muy importante, cada uno propuso un tema, de entre doce temas se eligió el de "La mujer", hubo muchos ataques, hubo muchas cosas, entonces tuvimos que estudiar, la verdad es que Armando Lazo estuvo siempre con nosotras, era la figura importante, era como que necesitábamos la protección de un hombre para poder ganar nuestros argumentos, sin embargo ganamos, como la gente era seria y militante, pues todos estudiaron, como que de a fuerzas y se fueron convenciendo de la importancia y utilidad del tema...continuamos con la investigación, en todo éramos colectivos, la fotografía era colectiva, la producción también, sólo la dirección era única, de Armando Lazo, desde entonces entendíamos la necesidad de que hubiera una cabeza a la hora del rodaje, a la hora del montaje, aunque cada cosa que se hacía se discutía y aunque esto hacía que el proceso se hiciera más largo, más pesado y todo, pero, no me parece que haya sido algo negativo... es una experiencia jamás vivida por otro grupo, se hizo bien, pero esto también produjo resentimientos, si bien en ese momento la idea era colectivizar todo, la formación personal de cada miembro era otra...

¿la independencia propia de los artistas?

-Pues en aquel entonces tampoco nos pensamos como artistas, era un trabajo no asumido y precisamente por eso con mayores contradicciones...de cualquier manera había los resentimientos, las inconformidades, de que fuera el más capaz el que dirigiera, es decir, si uno no tiene los argumentos para convencer de algo el otro lo convence a uno o se hace una votación, éramos muy democráticos, pero había quienes no tenían los argumentos, no tenían las posibilidades de convencer a nadie pero que no estaban de acuerdo, todo esto resultó años después, en aquel momento era todo euforia, todos queríamos trabajar así, así lo hicimos...

¿era un grupo muy heterogéneo?

- Había un grupo que éramos provincianos, José Rodríguez, Javier Téllez, provincianos no burgueses, había gente burguesa, como Woldemberg y Graff...

¿quién o quiénes son los primeros en irse?

- Woldemberg y Graff, pero no porque se fueran a disfrutar de su bienes, sino a la lucha política directa, a Graff lo empezó a absorber mucho la sección de Técnicos de PEMEX y se fue. Armando Lazo y yo nos mantuvimos porque en los grupos políticos en que participábamos, supuestamente había un interés de manejar los medios audiovisuales, para proselitizar y esas cosas, ese era el objetivo del grupo, hacer películas que explicaran la realidad mexicana a los trabajadores...

¿nunca hubo entonces problemas respecto a la forma de tratar algún tema

y que esto fuera a la postre un a causa de ruptura?

- No, fue un proceso muy interesante se dio de una manera muy natural, realmente nadie estábamos muy conscientes de que éramos de diversos grupos, aunque se vivía, fue algo muy armónico. Curiosamente nosotros siempre propusimos temas muy generales, por ejemplo: "Explotados y explotadores" era una manera de explicar la sociedad en términos muy generales que lo mismo explican lo maofistas, que los marxistas, que los leninistas, eran cosas generales; en el caso de "Los albañiles" explicábamos la situación de los albañiles, cómo viven, en qué condiciones, que no tienen seguro o servicios, etc, eran temas generales, no tuvimos conflicto en la interpretación, en lo de la mujer mucho menos...

¿existió el cuestionamiento respecto a la trascendencia individual del trabajo de artista?

Ni siquiera lo discutimos nunca, siempre era ¿quién hace fotografía? ¿quién hace guión? ¿quién hace producción? de lo que hacíamos mas o menos bien cada cosa... había una serie de características personales que favorecieron este tipo de trabajo colectivo... una especie de negación personal, que a los años uno lo resiente, yo resiento personalmente no aparecer en ningún estudio de cine de nada, ni de fotógrafa, ni de productora, ni de directora... y participe tanto como los que sí aparecen...

¿este sentimiento crees que fue único en ti o también se presentó en otros integrantes del grupo?

- Creo que sí... pero en ese tiempo no lo vimos...

¿la trascendencia del taller estaba contemplada, es decir, pensaron en que Octubre dejara escuela, que formara a otros cineastas con una visión similar a la de ustedes?

- Mira, en esto... era resultado también de toda una concepción de las cosas, nosotros éramos herederos de la ideología de los cineastas rusos, sin embargo de Eisenstein se sabe, de Budokin y de todos ellos, nosotros no sé en que canal estábamos que no lo considerábamos, pensábamos que la escuela estaba asegurada con que Armando se quedara en el CUEC, a dar clases e inclusive a influir, pero lo primero que veo cuando regreso de Rumania y Armando dando clases, veo los trabajos de lo alumnos y eran totalmente otra cosa, ni trabajo colectivo ni nada, eran artistas individuales y nada que tuviera que ver con temas sociales, yo me quedé muy sorprendida y aun cuando se lo reclamé, no era una cuestión personal, era una cuestión social, hubo un reflujó del movimiento popular y obrero...

¿de qué año estamos hablando?

-En 1974 con el Encuentro de Cine-Latinoamericano que se hizo en la Sala Carlos Lazo, organizado por el Maestro González Casanova, fue donde nos constituimos públicamente, aunque ya teníamos tiempo trabajando, ahí presentamos el primer número de la revista, yo me voy a Rumania en 1976, ya teníamos la revista establecida, teníamos una escuela pero no éramos los

únicos, estaba el grupo Canario Rojo, había otras gentes que hacían cine independiente, había un alemán por ahí que se llama Leo Gabriel y los latinoamericanos, no sentíamos que la escuela era una cosa que nada más teníamos que hacer nosotros, eran las ideas que ya se estaban diseminando. La revista era parte de esta estrategia de crear escuela, era la difusión de las ideas, cineastas militantes. Pero curiosamente esto no influyó, cambiaron las condiciones sociales, hubo una gran escisión de los grupos políticos y bueno ya no tenía función, creo que la gente más realista se dedicaba a crearse su propia imagen como artista del cine, nosotros continuamos así, yo sigo pensando a estas alturas que no estuvo mal, que estuvo bien, que se cumplió una función pero éramos muy inflexibles...

...aunque hubo este reflujó, sí hubo movimiento importante de chavitos que tenían cineclubes en las universidades de provincia, hubo todo un proceso de difusión de los materiales: tanto latinoamericanos, como los pocos que se hicieron en México, que era importante en ese momento y hasta aproximadamente 1984 en que todavía había una posibilidad y una necesidad de este tipo de material. De hecho ZAFRA se constituyó con las tres primeras películas del Taller de Cine Octubre, lo negaran, lo aceptaran, lo que sea, pero con ese material se constituyeron...

...ahora me encuentro gentes que conocí en el movimiento de hace muchos años y me dicen -no van a hacer otra distribuidora, se necesita material en este momento de reflujó, de dispersión ideológica-, el reflujó es a nivel internacional donde los obreros están totalmente inermes y tienen necesidad de asirse a algo, pero ya no hay la distribuidora, ya no se hace un cine militante...

¿en este proceso de reflujó a nivel general se diluye Octubre?

- A mi regreso de Rumania, se integran nuevos elementos al Grupo, Rubén Rincón, Sergio Moreno, Alfonso Pérez Grovas, Pedro Raygadas, algunos pasaron de largo, ya antes se habían ido Graff y Woldenberg, habíamos terminado la película de "La mujer" y yo hice otra que se llamó "Brevisima historia de la Revolución Mexicana", en 1980 Octubre se disolvió totalmente, se fue un grupo a integrar ZAFRA, se fueron Jorge Sánchez, José Rodríguez y Carlos Julio Romero, otros como Javier Téllez y José Luis Mariño se diluyeron en la vida, les cambiaron los intereses, se casaron y cosas así, se dedicaron a trabajar por su cuenta, quedamos Armando Lazo, Jaime Tello y Yo que seguimos integrando gentes al taller, pero lo que hacíamos eran como talleres teóricos, teníamos un seminario sobre teoría del cine, seminario sobre Bertol Brecht que nos parecía una concepción importante del cine militante, sobre todo talleres de economía. Si integramos gente, pero como el proceso de hacer cine sin dinero es tan pesado, eso de hacer el cine de esa manera tan poco gratificante incluso ahora me espanta, cualquier película que presentan ahora el realizador hace una fiesta, invita a todo mundo, se da a conocer, le dan una trascendencia que...lo amerita este tipo de trabajo hacer cine es muy costoso en términos de esfuerzo y en términos económicos y nosotros dejamos pasar todo de noche, nosotros nos enorgullecíamos y sigo orgullosa de haber presentado "Explotados y explotadores" allá en un rancho perdido de Veracruz, en la sierra de Chihuahua, etc, pero esto en la sociedad no tiene valor, la de los periódicos y del mundillo del cine...el resultado de esto es que no existimos...

¿cuál consideras entonces la razón para que Octubre deje de funcionar?

- La razón es que era un organismo inadecuado para la sociedad en que estaba, si había un reflujó en el movimiento obrero, estudiantil etc, entonces ¿a dónde iba nuestro cine que estaba planeado, dirigido para sectores de ese tipo?.

¿es decir que su cine obedecía a coyunturas sociales y al desaparecer éstas, tendría que desaparecer?

- No se si tendría, el hecho es que desapareció...No sé que hubiera sido teóricamente lo correcto, lo conveniente, lo deseable, pero el hecho es que la gente se fue interesando en otras cosas, cuando terminamos la película del petróleo casi todos los integrantes del taller pertenecíamos a un grupo político determinado, esa película que fue la última del taller se hizo en un proceso muy penoso, entre dividir nuestra militancia política, que además aquí cabe decirlo, los grupos políticos, en concreto el grupo en que participamos tenían una obstrucción en el cerebro acerca del uso de los materiales audiovisuales, tenían sobre todo mucho miedo, se veía el poder de la imagen para convencer a la gente, los grupos políticos no querían el poder general, como que les interesaba estar siempre en la oposición pero no ganar el poder, ciertamente con una película no lo vas a ganar, pero ellos tenían que con ese tipo de películas se agudizaran las contradicciones y hubiera mayor represión para los obreros y mayor represión para el grupo político y casi nos prohibieron pasarla...y nosotros como grupo de cine nos paralizamos...

¿crees que otros grupos pasaron situaciones similares?

- No, eran diferentes, por ejemplo Canario Rojo desde mi punto de vista, se disolvieron porque empezaron a tener más intereses profesionales y económicos que los políticos, que de alguna manera son políticos...

¿consideras que el cine inscrito dentro de un proceso social y al lado de una organización política, llámese partido, sindicato, etc, está destinado a no tener éxito?

- Hay un caso exitoso en el uso de los materiales audiovisuales con fines partidistas, el caso de Carlos Mendoza, pero el que aparece es una persona, siempre tenía uno o dos colaboradores, pero es él, tiene la fortuna de aparecer casi con el movimiento de lo que ahora es el PRD, fue muy cercano en la forma de presentar sus materiales cercano a un partido político que no era radical, no era clandestino, entonces cayó muy bien su trabajo, se integró, consiguió recursos para difundir sus cosas. Desde mi punto de vista profesionalmente era horroroso el material, pero tuvo la fortuna y certeza de acercarse a un movimiento que estaba naciendo... y de hacer un material no como el de nosotros denso, políticamente pesado, sino ligerón de acuerdo al momento, era actualizado...

¿cuándo desaparece digamos oficialmente Octubre?

- ...en el momento en que nosotros presentamos la película "La quimera del oro negro" al grupo político al que pertenecíamos, con una propuesta de

difusión y que se espantan, simplemente no hubo respuesta, teníamos ya los contactos para exhibirla con petroleros, con sindicatos, con obreros, con los sectores más importantes de los obreros del país, pero creo que la organización no estaba preparada para eso,...fue una película que no se vio, se vio en sectores muy pequeñitos,...incluso hace unos meses con el conflicto Kuwait-Irak, yo la veo y es una película vigente, interesante, primitiva, bastante primitiva a nivel de lenguaje, pero hubiera sido útil y su difusión no se dio, porque había las limitantes personales, había un enorme desaliento, ya no había tal grupo Octubre, la película se terminó a jalones y el grupo se dispersó totalmente, simplemente no nos reunimos más, pero no fue una decisión de decir: ya terminamos. Hubiera sido muy importante hacer un análisis... yo no tuve la capacidad de convocatoria para llamarlos a todos y por parte de ellos tampoco hubo interés...

¿trabajaron al amparo o cobijo de una institución?

- Nosotros trabajamos muy ligados al CUEC, en el sentido de que eran materiales y equipo del CUEC, pero toda la producción la hacíamos nosotros, con nuestros recursos personales, préstamos, salarios nuestros, etc.. Nos han criticado por eso, por no haber tenido un proyecto económico, que creo fue una cosa importante que nosotros no vimos siempre lo hicimos a la medida de nuestras capacidades económicas, nunca pensamos en conseguir recursos ni nada, si estábamos en contra del sistema ¿cómo les íbamos a pedir?...a mi me parece una contradicción insalvable...y una cierta inflexibilidad de nuestra parte, una incapacidad de adaptarse a la realidad, eso por una parte por otra yo considero sano tener principios.

¿cómo preveía Octubre la recuperación económica?

- Como antes habíamos platicado la producción la financiábamos nosotros con el producto de nuestro trabajo, lo demás lo daba el CUEC. Para 1979 ya no éramos estudiantes, entonces se planteaba la necesidad de recuperación económica, aparte de la separación de ZAFRA que también nos mostró nuestra deficiencia a nivel económico, que no teníamos un proyecto en ese sentido, entonces pensamos que la posibilidad de seguir manteniendo una producción regular era que los propios trabajadores se hicieran cargo de sus materiales, que produjeran, hicimos varios intentos hablamos con grupos, mineros, obreros, no recuerdo exactamente con cuáles, y aunque dijeron de nuestros materiales interesantes y su necesidad nunca hubo un apoyo económico concreto, por lo que seguimos produciendo con nuestros propios recursos, de hecho la película de "La mujer" se terminó ya sin el CUEC, pero no había un proyecto plenamente definido. También pensábamos que con lo que se recogiera en las exhibiciones resultaría un buen apoyo económico, pero tampoco resultó tal, eran muy aclamadas las películas pero las aportaciones eran mínimas, otra posibilidad que nosotros vimos era acercarse con otros grupos que también hicieran cine en una línea más o menos similar a la nuestra, por ejemplo Cine Marginal que para entonces ya era "Canario Rojo" que habían hecho algunas cosas bastante interesantes con los trabajadores electricistas y ellos sí habían conseguido financiamiento, tuvimos un acercamiento para intercambiar experiencias, para ver nuestros materiales, pero en la primera exhibición no hubo ya mucho acuerdo, ellos nos mostraron un material suyo sobre unos trabajadores agrícolas en Durango, sobre las cooperativas, nosotros le sentimos un cierto

sentido oficialista, lo comentamos y eso parece que impidió el siguiente paso de acercamiento, aunque se dijo que nos reuniríamos hubo un alejamiento en la práctica, el hecho concreto es que ellos estaban trabajando para Echeverría, esa película era la necesidad de implementar una película acerca de las cooperativas por parte del régimen de entonces, y esa forma de producción ligada al estado nos alejó, claro que de esto nosotros nos enteramos hasta años después...

...Un proyecto económico, según el señalamiento de algunos excompañeros del taller, debería haber sido como una empresa, una empresa redituable, en un principio lo pensamos, antes de que yo fuera a Rumania, hablamos bastante acerca de una distribuidora establecida, donde el material tuviera un movimiento autónomo, que no fuéramos nosotros mismos los exhibidores, que hubiera una cuota por cada material, pensábamos (yo principalmente, era un proyecto mio) que podía ser redituable. Cuando yo regreso de Rumania, para sorpresa mía el proyecto había sido llevado a cabo, pero sólo por un sector del taller que luego fue ZAFRA CINE y que comenzó con las tres películas que tenía el taller, sin embargo Octubre no mantuvo una buena relación con ZAFRA, y aun cuando las películas se exhibieron pues es lo que nos interesaba, por diez años aproximadamente, Octubre recibió de ZAFRA sólo 14 mil pesos.

¿esto último fue importante para el desarrollo posterior del grupo?

- Creo que no solamente para el grupo, son dos concepciones importantes, la dominante, exitosa y lo que fue luego el cine, en qué derivó el cine. Taller de Cine Octubre se extinguió por eso, por no tener que lo sostuviera, si todo el tiempo había que hacer un enorme esfuerzo para producir, para exhibir y aparte trabajar para vivir, eso hacía que las fuerzas se minaran, porque la gente tenía que trabajar y los que eran menos idealistas tenían que mantener una familia, no quedaba tiempo ni dinero para hacer la actividad de Octubre. Y digo que no sólo es una situación de Octubre, sino una concepción decadente del idealismo a ultranza y la creación de bastantes grupos como empresas, que supuestamente tenían una parte recuperación económica realizando trabajos por encargo, y otra que realizaría funciones sociales, la verdad es que se volvieron empresas de sector público o en algunos casos para la iniciativa privada y el proyecto artístico y cultural fue también decayendo, esto es lo que subsiste.

En el número 6 de su revista, publican un artículo respecto a la necesaria recuperación económica del cine (firmado por A. Lazo), otros grupos estaban intentando manejarse como empresa y sustentar un proyecto cultural, político, etc. ¿ustedes no quisieron subirse en ese camión?

- No quisimos entrar en ese camión, en perspectiva digo que fue una negación de la realidad, porque lo pospusimos, no queremos hacer empresa, no queremos olvidarnos de lo social, vamos a insistir y a tratar de continuar este trabajo político, consideramos aun con todo el reflujó de los movimientos sociales que era muy necesario en ese momento más necesario un reforzamiento ideológico, para que realmente cumpliera su objetivo histórico en la toma del poder, yo ahora sigo pensando que así es, pero lo cierto es que la realidad no correspondía a esto...Hicimos el intento de mantener primordialmente nuestro trabajo político de cine, y pensamos que ahí podríamos organizar para conseguir recursos, que podríamos tener el sustento ideológico-político y

...ese fue nuestro esfuerzo...un esfuerzo muy idealista, pero que no es un asunto de voluntades, sino una cuestión histórica y ésta no estuvo a nuestro favor, de nuestros ideales.

A nivel general parece haber una falta de visión respecto a lo poderoso que es el cine como instrumento ideológico, bastaría echar una mirada a la historia del cine independiente mexicano para constatarlo, esto no parece ser contemplado por quienes dirigen los movimientos políticos, sociales, etc. ¿a que lo atribuyes?

...la sencilla explicación de que los grupos políticos no tuvieran una idea de como usar los medios audiovisuales, o del poder que los medios audiovisuales tienen, nos lleva a una cosa muy compleja y muy importante: La clase dominante tiene conciencia de clase y la clase dominada no tiene conciencia de clase, o sea de los recursos que pueden avenirse para modificar su situación. En aquella época había la idea de hacer la revolución, una cosa un poco "locochona", es una cosa muy compleja de cambiar la sociedad, pero lo que sí es una cosa muy sencilla y fácil de entender es como la clase si tiene conciencia y sabe como mantener el poder, aunque sean gente tan ignorante a veces, los miembros de la clase dominante tienen claro que los medios audiovisuales son poderosísimos y por eso los mantienen, hasta Televisa que ahí está estupidizando a la gente y como no permiten ni un rescio de otro nivel de conciencia, una ideología que al menos cuestione todo ese poder. Curiosamente los grupos políticos que se supone sean la conciencia de la clase pues no tenían claro, si se explica, porque hay pocas publicaciones y todo eso, pero lo más claro es la falta de conciencia, no es que no lo quisieran, simplemente no se lo planteaban como necesidad. Esto es sólo una expresión social de las limitaciones que en determinado momento vive la sociedad, es una explicación poco cinematográfica pero así es.

En la idea de que las necesidades obligan. ¿crees que podría haber un resurgimiento de este cine?

- Existen situaciones diferentes, por ejemplo el cine de Carlos Mendoza que a través de los años se ha mantenido por lo menos en este sexenio, pese a que ya no había expresiones de cine político, el trabajo de Carlos Mendoza nos demuestra que es una necesidad social todavía, que hay una posibilidad de expresión...

¿tu piensas que así como hay un reflujó en el movimiento social, de haber un proceso social álgido inmediatamente habría una respuesta cinematográfica?

- Claro que sí. precisamente ayer estuve en una reunión con cineastas chicanos, son un grupo social en los Estados Unidos que poco a poco han ido tomando conciencia de sus intereses, no digamos revolucionarios sino intereses como sector de la sociedad y ellos vienen a México para ver la posibilidad de hacer sus proyectos personales por los menores costos que existen aquí para hacer cine, mientras a ellos les cuesta una película 4 millones de dólares aquí les viene costando como la tercera parte, por el costo de mano de obra, son empresarios, son cineastas que están en aquella otra línea que nos señalaban a nosotros, pero al empezar a tener conciencia de sus intereses los

planteamientos son bastante interesantes, lo que ellos tratan de hacer es una expresión de su sociedad. Para responder a tu pregunta, yo creo que es una necesidad no es ni de que quieran... en México se da un proceso y lástima, muy alejado de la realidad, curiosamente los que hacemos cine venimos de una clase media burguesa y ni tan acomodada, nos pasamos una gran parte de tiempo en el desempleo, pero con una aspiración pequeño burguesa acomodada muy grande, entonces como que no queremos ni ver lo que sucede y siempre hablamos de los conflictos íntimos del corazón, como en algún momento lo señala Armando Lazo, como en los rollos de la chava de si se empieza a liberar, pero no están insertos en el contexto social, yo creo porque no nos hemos visto obligados, como todo está tan aletargado como que verdaderamente nuestra aspiración de cineastas de querer ascender en la escala social que tratamos de no ver porque sabemos que son temas que le molestan al estado y si tratamos algo realmente "realista" en la manera de B.Brecht el sólo hecho de tratarlo es molesto, por ejemplo: en la entrega de los arleles se premio la película la "Invencción de cronos", pero había otras dos películas muy interesantes "Lolo" y "El ángel de fuego" que trata la historia de una muchacha tragafuegos que es parte de nuestra realidad, que nos golpea, que todos los días está ahí, y "Lolo" es de un chavo medio lumpen, que son temas que molestan y tan molestan que no les dieron ni un premio cuando mucha gente del medio dice que eran las más interesantes a nivel formal. Curiosamente, como lo tratamos bastante en la revista de Octubre, aquellas materiales cinematográficos que más se apegan a la realidad son los más innovadores, porque la realidad misma te va obligando a crear formas diferentes a las anquilosadas...

... ¿Si hubiera la posibilidad de un Taller como Octubre o como los grupos que hicieron un trabajo ligado a los movimientos sociales?. Lo que pasa es que el idealismo va en paquete, idealismo es también no pegarse a la realidad, tiene dos concepciones, como dicen los clásicos del marxismo: "...en su propia virtud lleva su contradicción y su antagonico..." El idealismo son unas buenas ideas pero también va ligado a la asimilación del cambio. Si hubiera una coyuntura social importante se tendría que incorporar el cine...es muy complejo porque no tiene una sola cara, por ejemplo: hay mucha gente que en otro tiempo llamaríamos oportunista ahora le llamaríamos realista, gente que cuando ve que el viento sopla para un lado se va y lo hace bien, es contradictorio porque se puede decir, es que no son idealistas realmente no creen en el cambio, pues no, pero hacen cosas útiles, por ejemplo , la revista "Hojarasca" de tema antropológico, si uno ve el directorio es puro "niño bien" de Polanco y Las Lomas, San Angel, y es una revista bastante interesante y útil para los intereses de los indígenas y son gente que antes estaba en el cine. Hacer proyecciones es muy difícil lo que podemos aprender de la historia es una riqueza de la que se puede esperar todo.

Los últimos encuentros y foros de cine, por ejemplo los promovidos por la Fundación Mexicana de Cineastas, ¿podrían considerarse parte de esta asimilación?

- Que lástima que la realidad no sea la concreción de nuestras aspiraciones, uno quisiera que así fuera, de hecho así es el intento, la gente que ha participado en estos foros son la gente que ha participado en el cine independiente, lo que ahí era claro es que había un interés de tener una fuerza conjunta de los cineastas ante el poder, ante el estado y ante el poder económico, un poco como "sindicarse" para defendernos conjuntamente, esos eran

los planteamientos nominales, la verdad es que tenemos intereses muy individuales no tenemos siquiera intereses de sector, en cuanto cualquiera consigue una película o la promesa de una se les olvida todo el trabajo colectivo y ya no quieren saber nada, por ejemplo una propuesta importante desde mi punto de vista y de aquellos que venimos de otro tipo de cine, era modificar las condiciones de producción del cine, conseguir la libertad económica para conseguir la libertad en términos ideológicos y artísticos, una de las propuestas importantes era la modificación de la Ley Cinematográfica pero no una modificación para modernizarnos como fue lo que se hizo hace poco, si nosotros conseguimos exhibir nuestro cine podríamos recuperar la inversión, incluso pensando como empresarios, proponíamos la modificación para obligar a los exhibidores a exhibir cortometrajes, documentales o ficción, pero cortometrajes, donde hubiera la posibilidad de que se formaran bien todos los cineastas, ya que nuestro cine tiene un nivel muy bajo, aun el considerado de alta calidad comparado con el de otros países, ya que salimos de la escuela, los que vamos a la escuela, con muy poco oficio, una manera de obtener oficio es haciendo cine y una manera de hacer cine es tener los recursos... pensar el negocio del cine como una industria, pero una industria sana en la que si inviertes 5 obtienes 10 y puedas crecer, tan sencillo como la regla del capitalismo, sin embargo esto no se puede cumplir en la industria cinematográfica por la variedad de intereses y por la estrecha visión capitalista de los inversionistas, todo mundo quiere ganar antes de hacer la película, inflando presupuestos, cuando el Banco Cinematográfico se creó, tronó por esa visión de ganar antes de hacer y entonces ya no importaba que el producto fuera rentable y objeto de mercado ¿para qué? ya habían ganado, entonces tenemos una industria verdaderamente infame con un ejemplo horroroso, nada capitalista. Otra de las cosas que también exigíamos era que se cumpliera la Ley en cuanto a la exhibición de material mexicano y extranjero, porque si nosotros exhibíamos todas nuestras películas cada vez podíamos hacer más y no como sucede en la realidad que cada vez es menos, al exhibir casi puro material extranjero, no nos formamos, no hay crecimiento de capital, va decayendo totalmente la industria. En la Fundación apuntábamos a lo medular, habíamos aprovechado la experiencia anterior apuntando hacia algo totalmente capitalista pero que nos daba libertad y eso también nos daba una apertura importante respecto a muchos grupos que no planteaban nada político pero que nos daban una cierta influencia, credibilidad ante los otros cineastas. Bueno, eso era el interés de un sector de la Fundación, de hecho el sector que más impulsó esta propuesta era del taller documental, propuestas concretas que incluso al principio de este régimen fueron retomadas y reelaboradas para asegurar el mayor control del cine, con nuestros propios aportes.

Continúa entrevista a Trinidad Langarica
15 de mayo de 1993
México, D.F.

- Del primer planteamiento que uno se haga de que lugar quiere ocupar dentro de este universo cinematográfico, pues ha habido resultados, quienes se plantearon en un principio que eran artistas individuales y querían un desarrollo individual, pues lo han logrado, son los individuos, los artistas: Paul Leduc, Jorge Fons, Ripstein, en los antiguos, en la generación siguiente los María Novaro, Joskowicz aunque no es logrado o no "pelado" es más formado por el área académica, Hermsillo, pero ellos se plantearon desde el principio

que eran una persona, un artista individual que quería realizarse y en ese sentido lo lograron, uno puede decir que es mejor o peor en ese sentido lo dice todo mundo, pero que se reconocen nacionalmente son "oscars", Diego López También estuvo en el grupo Canario Rojo. Hay una serie de factores individuales que permitieron que esta gente se desarrollara individualmente, ser sobrino de Diego Rivera no es gratis, digo no es algo que se pueda soslayar. Pero digamos, si hay un planteamiento diferente entre la gente que trabajaba en grupo, por ejemplo: Maldonado es Maldonado, reconocido documentalista, pero su planteamiento era como colectivo, los de Canario Rojo, eran dos principalmente que eran Héctor Cervera y Carrasco Zanini, a ellos no se les oye como cineastas, se les conoce como empresarios, políticos, etc, pero no como los cineastas, artistas individuales, por más que ahora hacen muchos esfuerzos de ser artistas.

¿ crees que a Maldonado le ha interesado dejar escuela en esa forma de trabajar en el cine independiente?

- No, de hecho fue maestro en el CCC, él que se plantó un trabajo colectivo, igual que Armando Lazo, las gentes que han salido de sus aulas han sido individuos, Marisa Sistach, toda la gente que ha salido. Las últimas generaciones de cineastas han salido de estos cineastas que se planteaban cine colectivo, incluso alumnos directos. Por lo menos en Armando Lazo, desde mi punto de vista, como que tenía una gran timidez de hacer el planteamiento real, en el caso de Armando Lazo que fuimos tan estigmatizados en el Taller de Cine Octubre por radicales, estuve en su clase alguna vez, y no se atrevía a mencionar ese tipo de cosas... la escuela que se pudo hacer se hizo en la práctica, con gente que le interesó que le gustó y que bueno que fueron seguidores y que en algún momento serán utilizados en algo colectivo, pero no con un planteamiento claro; en el caso de Maldonado, andaba en una cosa... mística, nada tenía que ver con el cine que hizo y ha hecho, entonces no hubo una escuela, en la escuela de cine, pero es curioso porque me he encontrado a través de los años a muchos jóvenes muy impresionados por el trabajo colectivo, me da mucho gusto que gente jovencita que no se dedican a cine se interese, como que se hizo una especie de escuela pero no se ha pensado en la práctica, no son grupos de cine, son grupos de otra cosa... algo no logrado, lo que pasa es que como hemos dicho mucho, es que el grupo también se dio en ciertas circunstancias muy claras, ahorita incluso me pregunto ¿cómo pueden vivir los jóvenes sin esperanzas?, sin posibilidades prácticas de hacer cosas trascendentes, sin embargo es algo que está ahí.

¿Se podría dar un resurgimiento de este tipo de trabajo con la actual formación de los cineastas jóvenes?

Creo que no, si esta experiencia que se vivió por este tipo de cine, el trabajo colectivo, que bueno, es quieras que no el cine es un trabajo colectivo, creo que no hay una consecución, no hay una experiencia acumulada hoy en ese sentido, porque dentro de las mismas escuelas de cine la enseñanza se va haciendo cada vez, supuestamente más técnica, por lo menos con la intención de que haya un mejor manejo de la técnica y un manejo de las temáticas digamos más interiores, personales, más que se desarrollen como creadores. Como si el poder captar la realidad de una manera sensible no fuera también una forma de desarrollo creativo y parte de un desarrollo individual,

en las escuelas como que se opone, el desarrollo individual y creativo artístico con la posibilidad de captación sensible de la realidad, cada vez hay una inclinación más hacia cineastas individuales y se pone como algo negativo, como algo no deseable la posibilidad del trabajo colectivo, de una concepción del trabajo colectivo, como que se desprecia un poco, por lo tanto las generaciones más nuevas no van por ahí, en lugar de asimilar y trasponer la experiencia pasada, se quedan ahí.

¿Hacer un trabajo colectivo, pero además hacerlo fuera de la industria?

- Bueno, yo no sé si eso sea un planteamiento vigente, como bien discutíamos por ahí de los años setentas, ochentas, si uno quiere hacer cine lo importante, lo interesante sería tomar la industria, no permanecer marginal, porque la única posibilidad real de influencia sobre un público amplio está en la industria, por eso en la Fundación uno de los objetivos era fortalecer a industria, para estar nosotros dentro de ella, o sea, ¿qué ganáramos con ser marginales y que nuestro cine no se vea?, de todas maneras la situación es que el cine casi no se ve, el cine de cineastas mexicanos, se ve Rambo, etc, cine extranjero, pero digamos uno de los objetivos de los cineastas individuales, individualistas, empresarios, revolucionarios, sería tomar la industria, por todos ellos, un objetivo sería estar dentro de la industria, tener una práctica constante, un desarrollo artístico aunado a eso y "una lana" para seguir haciendo.

...Ustedes preguntaron ¿qué si esta concepción del trabajo colectivo había tenido una consecución en la realidad presente?

- Si, si la tuvo, ahora que me acuerdo sí, a partir de la Fundación Mexicana de Cineastas donde ya se dijo en términos generales los objetivos más importantes, por lo menos desde mi punto de vista, dentro de la misma Fundación se creó una cosa que se llamó Taller documental, que era una continuación del trabajo colectivo, desde luego una servidora, Armando Lazo y otras gentes inbuidas del espíritu anterior nos interesamos en continuar con esto, porque del taller de Cine Octubre se ha hablado de las cosas que producimos, que sí la revista, que sí la películas, que sí la distribución, exhibición, pero una cosa importante también era la formación de nosotros, en el Taller de Cine Octubre siempre hubo seminarios, lo que más nos unía eran los seminarios, seminario de ideología, seminario de historia del arte, de la creación artística, de las corrientes artísticas más importantes, un seminario de Bertol Brecht que duró como cuatro o cinco años, o sea que era constante el estudio, y bueno en este Taller documental de la Fundación, lo que nosotros proponíamos precisamente era mantener la formación constante de los cineastas, una formación teórica, porque bueno en nuestra chamba, en nuestras películas que hacemos hay una formación constante de nuestro oficio. Digamos que es importante estar siempre trabajando y estudiando, por eso se creó el taller documental, que tenía esa finalidad principal, discutir nuestros proyectos con mayores puntos de vista, la posibilidad de que otros compañeros opinaran, la posibilidad de colaboración y apoyo entre los proyectos mismos, y luego también la posibilidad de negociar por unas condiciones para la creación de documentales en el país, pensando en los recursos que en este país hay y que nada más se dedican a la ficción, nosotros tenemos derecho a una parte, era la concepción del trabajo colectivo, el de pensar que un ente colectivo tiene una

mayor fuerza en todos los sentidos que un ente individual, entonces sí había una consecución. Pero bueno, por una serie de problemas digamos psicológicos de algunos de los miembros, me atrevo a decirlo con toda seguridad (en aquel entonces apenas lo sentía y lo que pasa es que yo estoy mal, ahora tengo plena seguridad) de que había algunos integrantes que teníamos problemas no resueltos y veníamos a solucionarlos al taller y crean una serie de "grillas" que hicieron que decayera, para ejemplificar digamos: la incapacidad para enfrentar al poder, o la incapacidad de trabajar con el poder y bueno, ver fantasmas al interior, pensar que en el interior había también el poder, o sea la coordinación, en la cual participábamos Armando Lazo, yo, el maestro Roviroza que tenía una función como de patriarca y todo eso, pero de todos maneras el fantasma de Octubre seguía estorbándoles en varios sentidos, como representación del poder y como amenaza ideológica, entonces hubo una serie de grillas, yo personalmente dije: compermiso, no quiero saber más de problemas, me hubiera gustado que continuáramos con los seminarios, que si discutiéramos los proyectos, pero no este tipo de cosas, para mí no tenía cavidad, yo me retiré, pero se continuó una cosa muy importante, ya fuera de la Fundación pero paralelamente se había creado la Federación de Cooperativas de Cine, se crearon cooperativas de esto fue responsable, digamos creador, Sergio Olhovich que con toda su confección individualista, tuvo el acierto de pensar en el trabajo colectivo de una manera más profesional, hacer cooperativas que uniendo los esfuerzos técnicos, de realizadoras, etc, posibilitara la realización de películas. Por ejemplo: había la Cooperativa Conexión, donde eran puros técnicos, iluminadores, eléctricos y había la Cooperativa José Revueltas donde principalmente son realizadores y así ha habido varias cooperativas hay varias cooperativas, entonces, bajo ese espíritu de trabajo colectivo y también de hacer cine de una manera cooperativista, se planteaba un proyecto como de ficción digamos, todo mundo participaba sin cobrar y cuando esa película se vendiera se recuperara, se iban pagando los emolumentos a cada uno, me parece una concepción muy importante, muy interesante, posible, factible, se han hecho muchas películas bajo esta forma de trabajo, exitosas por cierto algunas, y bueno es una consecución del trabajo colectivo, como facilita más el desarrollo. Del Taller Documental de la Fundación Mexicana se constituyó una cooperativa que se llama Salvador Toscano, una cooperativa de documentalistas que desgraciadamente por lo mismo que comenté al principio, no se ha podido desarrollar, en realidad el reflujo social que se ha manifestado, se ha manifestado de una manera individual en los integrantes de la cooperativa, no hay un enfoque suficiente...

¿cómo los integrantes de la Fundación?

Sí, pero digamos, ¿cómo los ficcioneros o la José Revueltas están hace y hace películas? mientras la Cooperativa Salvador Toscano le cuesta como dos años constituirse legalmente cuando debía ser un proceso de tres cuatro meses, yo por eso también me salí, yo cité a las primeras reuniones donde vi que a la cooperativa iban cuatro gentes, me va a tocar el mismo trabajo que en la Fundación, organizar y no se cuanto y además para que no sea reconocido...en fin

¿qué pasó con sus materiales cuando se disuelve el taller, cuando se vuelve humo?

- Armando quedo a cargo de una parte de ellas, no fue nada oficial, sino simplemente como siempre la casa de Armando era el lugar donde se guardaban las películas, así se quedaron. el tiene "Explotados y explotadores", "albañiles", tiene "La mujer", la del petróleo creo que la tengo yo por una casualidad, alguna vez se la pedí para exhibirla, me la prestó y se quedó ahí. No están guardadas en condiciones adecuadas para las películas, las mías "Brevisima historia de la Revolución Mexicana" y la del petróleo están en el sótano, que es un lugar húmedo que posiblemente se van a destruir, pero no hay manera...Las películas que tenía ZAFRA, en el trabajo de distribución fue adquiriendo muchas películas, las nuestras de pronto decían que ya no las pedían, hace unos cuatro años nos regresó las copias deshechas y también quedaron en casa de Armando y ZAFRA ya no las tiene, donde si se tienen todas las películas bien y se pueden conseguir es en la Filmoteca de la UNAM, tienen unas copias pienso que visibles de cada una de las películas.

Considerando que la filmoteca eventualmente exhibe y genera recursos con las películas de Octubre, ¿cómo se resuelve el asunto de los recursos generados por la exhibición de las películas?

- En general no, siempre ha sido como que de la buena onda y hay que favor nos hacen con exhibirlas en un ámbito público...si cuando teníamos un grupo, si cuando teníamos necesidad de recursos para por lo menos mantener y comprar copias nuevas, no cobraban, ahora que el grupo está disuelto y que además tenemos como mucho temor al dinero, ¡que horror! vayan a pensar que yo cobre y me quede con ese dinero pues menos, mejor no se habla del asunto, si tengo la copia y sirve, pues pásala...

¿es una especie de evaluación circunstancia?

- Así es, yo si he cobrado, cuando yo exhibía siempre pedía una colaboración, por ejemplo "La mujer" se exhibió bastante en una escuela de medicina de mujeres, no se porque, gustaba mucho me la pedían muy constantemente, ese dinero se quedó en unas cajitas como de tendero español y como yo no quería tocarlo porque no era mío, pues ahí están los billetes de cien pesos, que en aquel entonces era mucho dinero y ahora es como una monedita de cien pesos...

Entrevista Armando Izzo
Taller de cine Octubre
Realizada por José Gerardo Pifa Rivera
17 de mayo de 1988
UNAM/Azcapotzalco
México, D.F.

Nací en Chihuahua, Chihuahua, viví hasta los veinte años ahí, luego en el Distrito Federal, estudié primero derecho, terminé la carrera pero no me recibí, después estudié cine en el CUEC de la UNAM, al salir empecé a dar clases en el CUEC y soy maestro hasta ahora ahí.

¿en qué año empiezas en el CUEC?

- En 1971

¿y como profesor?

-1976

¿por qué estudiar cine?

- Bueno, porque me gusta el cine, aunque pudiera haber muchas razones teóricas, que si el poder de la imagen, etc, creo que es por un gusto, no es como un comunicólogo que se plantea cuál es el medio más eficaz, creo que es más porque eso me gusta, no creo que sea una razón tan racional, aunque pudiera haberlas, que es el lenguaje más moderno audiovisual, el poder de realidad de la imagen, la capacidad de testimonio que ningún otro medio tiene, captar muy en vivo lo que sucede, etc... creo que esas son elucubraciones posteriores a algo que ya está predeterminado por un gusto.

- El grupo se forma en 1974 por estudiantes de cine del CUEC a raíz de un conflicto interno académico con las autoridades y por otro de una influencia que era fuerte en ese tiempo en México, sobre todo en los setenta de l nuevo cine Latinoamericano y el efecto del 68', los movimientos obreros de electricistas, ferrocarrileros, como que ese era el marco en que surge, pero era un grupo de estudiantes de los cuales, bueno, el grupo después cambio mucho, actualmente y hasta el último momento que el taller funcionó activamente sólo quedamos tres: Trinidad Langarica, Jaime Tello y yo.

...En la primera etapa, en el sentido de experiencias agradables o gratificantes, hubo muchas, porque hubo un contexto en el que ese tipo de planteamiento, es decir el planteamiento de un cine político, que intentaba ligarse a la lucha de los trabajadores, que intentaba ser instrumento de esa lucha, etc, en ese momento, en los setentas tenía un marco favorable, sino de un desarrollo grande por lo menos de ser bien acogido y en ese sentido era muy gratificante la experiencia. Esa primera etapa en el sentido de una experiencia satisfactoria, creo es la más satisfactoria, después cambio mucho la situación del medio cinematográfico, no sólo ideológicamente, por decirlo en una frase: el cine militante pasó de moda, ya no era, ya no es desde hace bastantes años lo que está de moda ni en Latinoamérica y por otro lado la crisis hizo que el costo del cine aun en 16mm y aun en este cine muy pobre,

documental, etc., se volviera excesivo, entonces se limitaron mucho las posibilidades de producir cine que no tenía una recuperación económica, es decir que no tenía salidas comerciales para la recuperación. El planteamiento del Taller que era desde siempre: no buscar esas salidas comerciales, buscar otras formas de recuperación, que eran sobre todo a través de organizaciones políticas y sindicales, de izquierda, tratar de que esos órganos fueran los productores y distribuidores del cine, que por ahí se pudiera recuperar o mantener por lo menos una actividad, yo creo que este planteamiento (digo, puede ser que en el futuro se vuelva a abrir la posibilidad) fracasó, como que ese interés no existía en las organizaciones o las organizaciones no tienen la fuerza suficiente, yo creo que si era posible en términos materiales, nosotros lo dijimos muchas veces, un sindicato como los electricistas o los telefonistas es una red nacional de distribución y como esas hay muchas, pero creo que no hay la conciencia de esa situación y hoy se ha vuelto más difícil por esto que decía de los costos, un cine sin mercado con costos muy altos y por otro lado con la competencia del video actualmente, que tiende a derivar todo este tipo de trabajo documental, testimonio, informativo, que se hacía en el cine de 16mm tiende a derivar hacia el video, que supuestamente es más barato y que supuestamente va a tener más posibilidades de difusión, yo creo que actualmente no es así todavía. o sea, no es real que el video tenga mayores posibilidades y esos menores costos, pero pudiera ser que si llegara a serlo en el futuro y que efectivamente el video abriera una posibilidad mayor en ese sentido, aunque menor también quizá por un tiempo en cuanto a la calidad del registro por un lado y en cuanto a la durabilidad del registro por otro lado, que en un cine como este, testimonial, documental, pues la durabilidad del registro es muy importante, es decir si un video en quince años ya no existe pues no tendríamos ahora el material que tenemos de la Revolución, del 68', de una serie de cosas, pero la tendencia es hacia que ese trabajo se vaya al video, esto ha limitado mucho, creo que en ese sentido la parte final aunque no es algo cerrado hasta hoy, pero el hecho de que el taller este en inactividad por lo menos, responde a toda esta situación de los costos, del video, de un cambio en la cultura, más orientada, más alejada del planteamiento de un cine militante, político, incluso a un hecho muy evidente, que es el que al salir nosotros de la escuela, y todavía durante algunos años mantuvimos cierto espíritu estudiantil pero con los años definitivamente te enfrentas a un problema del medio, de una profesionalidad, etc., que vuelve muy difícil mantener una alternativa así, pero mantenerla solos, es decir, si el proyecto tal como era originalmente esa vinculación con las organizaciones, etc., se hubiera dado, bueno eso sería posible, es decir se podría seguir produciendo, difundiendo, etc., pero solos como un núcleo de cinco o diez gentes no es posible que te plantees un cine que es crítico, que por lo tanto el sistema no le va a dar canales de difusión, que nadie lo va querer producir porque no va a ganar ni un cinco con eso, o sea que no tiene posibilidades, si no es en ese planteamiento más organizativo político de la izquierda, un cine como este no puede existir y creo que esa es la situación hoy y del taller...

... Otros grupos han existido y han desaparecido, por ejemplo el grupo Canario Rojo, que en un tiempo hicieron un cierto documental de testimonio, lucha social, etc., y que ya no existe como tal Canario Rojo, aunque los individuos siguen existiendo pero haciendo otro tipo de trabajo. El Colectivo Cine Mujer existió digamos dos o tres años, algo así realmente nunca se consolidó como un grupo, incluso el grupo de Eduardo Maldonado el Grupo Cine Testimonio, realmente no es un grupo, es él como un director que tiene gente

con la que trabajaba constantemente y que incluso últimamente ya no, como Bojórquez y un sonidista, pero no era propiamente un grupo, era el trabajo de él como documentalista, posteriormente, en el sentido de un cine como el nuestro, digamos más político, quizá lo más interesante es el trabajo de Carlos Mendoza, que ha hecho cinco o seis trabajos en esa línea documental, crítica, política, etc. El de Salvador Díaz, que es otro egresado del CUEC, al igual que Carlos Mendoza, que también tiene dos o tres películas en ese sentido y en un sentido más cercano al del taller, no recuerdo más, aunque hay cineastas que tienen alguna película importante en ese sentido, como Paul Leduc u otros, pero que no es un trabajo constante en esa línea. Oscar Menéndez sería otro que tiene un trabajo incluso más largo que nosotros en un mismo sentido y en otro sentido si hay un trabajo importante en el cine documental, digamos el trabajo de Nicolás Echevarría, de todo lo que se ha hecho en el INI, que es un trabajo documental importante, y en otro sentido más amplio, tampoco son grupos pero si hay realizadores que tienen toda una línea de trabajo no político sino más bien en la búsqueda de un cine digno, que tenga una propuesta digamos menos envilecedora que el normal y en algunos casos con una búsqueda importante, Paul Leduc, Ariel Zúñiga u otros cineastas, pero prácticamente grupos no existen, hoy existe una situación diferente por este cambio que te decía, que pasó de moda digamos eso de la militancia, lo que existen son empresas, o sea la gente del cine independiente ha formado empresas en las cuales por un lado hacen cierto trabajo comercial o un cine que más o menos trate de conquistar el mercado, como que ahora hay una situación más orientada de la gente del cine independiente hacia lograr un espacio en la industria, que esto además es cíclico, cada vez que ha habido un movimiento de cine independiente importante termina cayendo en la industria o buscando su espacio en la industria, lo cual no está mal, el problema es que un cine como el que se plantea en el taller pues nunca se podrá hacer en la industria, digo es importante que en la industria se hagan cosas mejores, pero algo así nunca se podrá hacer, digo mientras exista este sistema, etc.

-Está planteada la perspectiva, pero quizás un poco sombría, por otros lado, hay, sobre todo, a partir del año pasado, un intento que tampoco es el primero, pero un intento de organización de gente del, no sólo del cine independiente sino también de la industria, digamos de la gente más decente del cine, que le interesa el cine un poco más, que es el proyecto de la Fundación Mexicana de Cineastas, en ésta se está dando una discusión, precisamente para buscar perspectivas, tanto dentro de la industria como fuera de ella, es decir, está desde la gente que efectivamente lo que más le interesa y que quizás sea la mayoría, es el ingreso a la industria, hasta otros sectores, yo y otros, que nos interesa que también se busquen alternativas para mantener este espacio del cine testimonial, del cine documental y del cine experimental, o sea un cine que es difícil que tenga mercado porque está tratando de buscar formas nuevas... es una amenaza fuerte respecto a este tipo de cine que por lo general se hace en 16mm por los bajos costos, además de todas las amenazas que hay, como los altos costos, el que no tiene circuitos de recuperación, etc, ahora ya existe hasta la tecnológica, existe el rumor cada vez más fuerte de que el los 16 desaparecen, como que se ha creado un abismo, en el cual por un lado el cine va a ser cada vez, cada vez va a tener que ser un espectáculo visual impresionante, para que pueda realmente ser algo diferente a la tele, o sea como si las películas lo único que hacen es contar una historia bien contada, eso lo hace cualquier serie de

la televisión, entonces el cine está requiriendo algo mucho más grandioso y mucho más rico y por lo tanto más caro, que no necesariamente, pero por lo general está ligado, que tiende a que eso se haga ahí y que todas las otras funciones del 16 van al video y creo que ahí la perspectiva, por lo menos de un sector, dentro de la Fundación es que si se mantenga un espacio al cine 16, por lo menos mientras exista, y si no después buscar que sea en 35, pero un espacio al testimonio y al cortometraje, que tampoco tiene exhibición; lo que digo que es alentador es que hay un intento que ya lleva un tiempo que ya ha llevado muchas discusiones, afortunadamente sin pleito, o sea se ha logrado de mantener unidad, pese a que hay intereses diferentes y puntos de vista diferentes y que se está tratando de hacer un planteamiento común sobre el cine mexicano, no solo sobre la industria... que si los independientes dice que los de la industria son vendidos y lo de la industria que losa independientes son aficionados.. sino que hay, por lo menos a diferencia de otros años una situación más conciente, creo que por la crisis de que tiene que ser en conjunto y que tiene que unitario buscar una alternativa, además más amplia, en esto que todavía no se puede asegurar nada pero es alentador que por lo menos haya esa búsqueda de perspectivas, porque en los últimos años el cine independiente estaba quedando prácticamente reducido a las escuelas de cine... sobre este concepto de cine independiente hay mucha confusión, mucho de lo que se ha englobado por todos nosotros por cine independiente, muchas veces es cine producido por el Estado o sea por el Centro de Producción de Cortometraje en el sexenio de Echeverría o Cine Difusión SEP y mucho del trabajo que se rehibindica como del cine independiente, cosas de Maldonado como "Jornaleros" o "Mezquital" de Paul Leduc, y muchos más, que son películas que realmente no eran independientes, porque una producción independiente, independiente, es mínima, ni la nuestra, la nuestra es una producción de la Universidad que también es parte del Estado, o sea que muy poco, quizás los trabajos de Ariel Zuñiga, de Oscar Menéndez y alguna que otra cosa, y lo demás es el cine universitario o el cine de las escuelas, tanto del CUEC como del CCC o el cine de órganos del Estado en los que hay una cobertura un poco mayor y el cine de Universidades de provincia, como fue el caso de la de Veracruz, creo que este cine independiente se ha reducido muchísimo porque muchos de esos organismos o cerraron, o existe sólo fantasmalmente como cortometraje, realmente ya no hay una producción, el que más o menos mantiene un poco es el INI y eso mucho más bajo que antes, son de documentales, antropológicos, entonces ha bajado muchísimo y hay como una necesidad para los que nos interesa que esto se mantenga, d buscar pero en conjunto dentro de la Fundación, un espacio para que sobreviva este cine independiente, pues por decirle de algún modo, de hecho lo llamamos el cine no industrial, no es independiente; entonces no puedo decir que haya una perspectiva, pero quizás lo que hay es que si se está buscando y quizás en mejores condiciones y más colectivamente y con más madurez que antes, sin tanto arrebató y acelere.

Entrevista a Armando Lazo Valenzuela
Taller de Cine Octubre
Realizada por Rosario Pérez Lara y Gerardo Piña Rivera
Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la
UNAM.
26 de mayo de 1993

En los documentos sobre cine en los que se menciona al Taller de Cine Octubre, a diferencia de otros grupos independientes, por lo general no se menciona a sus integrantes. ¿Por qué ocurre esto, quiénes integraban el Taller individuales?

- No se mencionan, quizás porque en la mayoría de los grupos latinoamericanos o mexicanos que hubo era un director y gente que ayudaba, como el grupo Ukamau, que es Jorge Sanjinés, o el grupo de los argentinos, que eran Solanas y Getino dos que dirigían juntos, aquí, Canal 6 de julio es Carlos Mendoza, aunque es un trabajo colectivo él es el director, y en Octubre no era así, era una dirección más colectiva. Yo creo que había la intención de una dirección más colectiva, ahora pienso que era medio romántico, que el cine exige una división del trabajo, sobre todo en el rodaje definitiva, o sea, tiene que haber un director, un productor, un director de fotografía, un sonidista y que cada quien tenga su función, eso no lo entendemos hasta ahora, desde los últimos años que trabajamos como taller ya lo entendíamos, en las primeras películas, por ejemplo, no aparecen créditos por especialidades, nada más aparecen los nombres de todos, realización y toda una lista, después ya no, yo creo que así tiene que ser, así es, lo otro es un poco como una mentira, puede ser colectiva la concepción y hasta cierto punto, después es un trabajo por especialidades, yo creo que es por eso que no se menciona, es toda una concepción que venía del cine latinoamericano, un cine colectivo donde uno desaparece como estrella...

¿Era muy heterogéneo el grupo?

... era un grupo de estudiantes del CUEC, básicamente una generación que no era la mía, era una generación anterior y Trinidad que era de dos anteriores, Trinidad y yo no éramos de esa generación, el resto todos eran de la misma generación, que por ciertas circunstancias de conflictos digamos estudiantiles hasta la llegada de algunos cineastas latinoamericanos como Carlos Alvarez, Miguel Littín, se aglutinó en un taller, a partir de la escuela y tuvo después una repercusión mayor, yo creo que en gran medida, pese a ser trabajos estudiantiles y en gran medida limitados en ese sentido, pero tuvo una repercusión mayor porque había todo un movimiento que requería de ese tipo de cine, que cuestionara, así fue, básicamente estudiantes hasta el final...

¿Qué pasa con Octubre cuando sus integrantes se enfrentan a sus distintas concepciones políticas?

... en un primer momento no se notaba mucho porque no había diferentes concepciones políticas en términos antagonísticos o contrapuestas totalmente, digamos que todo mundo era de izquierda, había diferencias que después se

hicieron más claras, pero más claras cuando ya no trabajábamos juntos, yo ahora podría decir que había diferencias entre Woldenberg y yo, pero esas diferencias mientras trabajamos no se sintieron mucho, lo puedo advertir ahora pero muchos años después, aun ahora digo son diferencias no contraposiciones, creo que era un grupo que precisamente eso era lo que lo agrupaba, el tener una concepción de izquierda, creo que en ese sentido no había diferencias que afectaran el trabajo o que crearan una división...

¿Quiénes son los primeros en irse? ¿por qué?

... ya no recuerdo, pienso que quizás Woldenberg, Alfonso Graff, no recuerdo exactamente, lo que sí es que empezaron a irse, viéndolo a distancia, porque no era el cine lo que les interesaba más, la mayoría fue que se empezaron a ligar a trabajo sindical o político y por eso se fueron, por ejemplo Woldenberg en el Sindicato de la UNAM, Graff en el Sindicato de Técnicos de PEMEX, empezaron a ligarse, eso fueron las primeras divisiones, ya después fue un grupo que quería dedicarse más a la distribución, que fueron los que formaron ZAFRA y otro que queríamos seguir haciendo cine y quizás era muy difícil ligar las cosas, todas estas cosas no se veían muy claramente en el momento, incluso en el momento podía haber de por medio hasta conflictos personales o lo que sea, pero sí lo ves a distancia es real, hacer un proyecto como el de ZAFRA era dedicarse totalmente a eso, esa fue una segunda división y después... ¿preguntaste cómo se acabó, o por qué?...

¿es esto una razón para que Octubre deje de funcionar?

... el porque todavía no lo sé, pienso que no es algo explicable a partir del propio taller sino socialmente, como que era una propuesta que ya no era sostenible en términos sociales, por la situación general, por un lado porque (tiene que ver porque se acaba el cine independiente) los costos del cine a partir de la crisis fuerte de 1982, con devaluaciones, inflación galopante, se volvieron imposibles, aun en 16 mm, así que pensar en hacer una película independiente, sólo que fueras de padres millonarios pero millonarios de los nuevos pesos, no de los anteriores... yo creo que ese fue un factor muy importante y por otro lado pienso que también políticamente se empezó a cambiar, en Octubre aunque nunca estuvimos ligados orgánicamente a algún grupo, aunque sí teníamos vínculos con grupos políticos, pues nos tocó la etapa muy radical-marginal de una izquierda que tenía poca influencia de masa a nivel muy grande y que era un discurso muy radical, poco después de que se acaba el taller es todo este cambio, sobre todo a partir de 88, es un discurso menos radical, un discurso más democrático no tan socialista digamos y más masivo, en ese sentido tendría que haber un cambio que quizá ya no estábamos en condiciones de dar como grupo...

¿nunca hubo problemas respecto a la forma de tratar algún proceso en que participaran, y que a la postre fuera esto una causa de ruptura?

...había discusiones, pero no propiamente problemas, se proponían los temas y se escogía alguno, básicamente a partir de la discusión... los normales... incumplimientos, reclamaciones, cosas de este tipo sí, muchos, había problemas como en cualquier grupo, pero no creo que haya sido determinante, sobre todo, porque no había diferencias de concepción, incluso

las que pudo haber, como se dividía el taller, la gente que quedaba seguía más o menos coincidiendo, no había grandes diferencias, que eso sí pudo haber sido algo de romper a partir de una película, de decir aquí pensamos diferente sobre el petróleo, pero eso no se daba, se podían dar muchos pleitos por incumplimiento, pero no creo que fueran muy significativos, no creo que sean las causas de la terminación...

El individualismo, ese querer sobresalir de un grupo social aún en un trabajo colectivo eso que parece naturaleza propia de los artistas. ¿te ocurrió a ti, ocurría en Octubre?

...Creo que sí, existe en todos lados, creo que en nadie algo así, exacerbado, digamos frente a la mayoría de los cineastas éramos mucho menos individualistas, y frente a los independientes menos, ese afán de protagonismo individual, pero claro que sí existe... Creo que eso sí pudo influir, por una cierta lucha de personalidades... No creo que solamente del artista, ahí había un problema profesional, es muy difícil que alguien, un fotógrafo de cine se haga seis películas y no tenga un crédito que diga que hizo la foto de todas esas películas, y un sonidista igual y un editor igual, había una concepción errada, el cine es un trabajo profesional y de especialistas, mantener esa posición era negar la realidad e incluso en algunos casos cometer injusticias, porque no tiene el mismo peso en una película un asistente de sonido que un fotógrafo, o un director, entonces esos son niveles que si pones todos los nombres como hicimos en las primeras, pues es falso, negando trabajo a uno e inflando a otros, quizá no teníamos una convicción clara del cine como el trabajo profesional que es, independientemente del arte, como cualquier trabajo profesional.

¿pero no era importante?

...No, creo que sí era, incluso más o menos vimos que sí era, porque incluso al principio hasta pensábamos mucho, en hasta que era colectiva la realización, eso sí a las primeras veces que sales a filmar te das cuenta que es imposibles, que lo que provocas es un desorden, es decir, son tales los factores que deben coincidir en el cine en un instante para hacer una toma, que si no hay una clara división del trabajo, lo único que produces es que el trabajo sea más lento, más confuso, pienso que en esto se tiende a confundir por esa ideología que ya está medio en desaparición del autor o del director, pero no es problema del autor, director, artista, sino de la división del trabajo, es decir requieres una serie de elementos, una serie de conocimientos especializados que tienen que aplicarse al mismo tiempo y en un momento y eso tiene que estar bien coordinado y cada quien debe tener claramente su tarea... es un problema de productividad... la pérdida del tiempo en el cine es fatal, como en cualquier trabajo... Eso era algo que quizás en ese momento no lo entendíamos claramente que es un trabajo profesional...

...Lo del cine colectivo era un poco ilusorio, en esos términos, podemos hacer un cine colectivo en la concepción, pero no en el trabajo, no en eliminar las especialidades, no se puede...

¿cómo se resolvía el problema económico de la producción?

La mayoría del trabajo del taller fue en el CUEC, fue un trabajo

estudiantil, en su mayoría, y aunque había, como sigue siendo en el CUEC que los estudiantes tiene que poner una buena parte para hacer una película, una buena parte de gastos de producción, y en ese sentido, nosotros que hacíamos muchas cosas fuera teníamos que pagarlo, pero básicamente era un trabajo en el CUEC y después con la universidad de todas formas, que creo era el único ámbito donde se podía hacer un trabajo así, aun con dificultades, pero en otro lado era imposible pensar hacer un cine como el que hacíamos, solo en la universidad... eso sí creo que es una de las causas fundamentales de disolución de Octubre porque ese salto nunca lo pudimos dar, el pasar a un cine profesional, que no se todavía como se pueda resolver, es decir cómo hacer un cine así de crítico y quién te lo va a producir, nosotros en el planteamiento teórico y que creo que era correcto era que fuera producido por partidos, sindicatos, pero eso nunca se pudo dar y no había una comprensión, ni creo que la haya todavía, de los partidos y los sindicatos de lo que significan los medios de comunicación audiovisuales, no solo del cine, hasta hoy creo que no lo existe, aún teniendo tiempos de televisión los partidos, el PRD, por ejemplo, no se entiende qué es la televisión y cómo se puede usar, entonces en ese momento nuestro pues mucho menos, te acercabas a un partido, un grupo y lo primero que querían es que te volvieras militante o que te fueras a volantear a un a fábrica, cuando lo que les estábamos ofreciendo era hacer cine, hacer este instrumento, entonces rompes, no había una comprensión; y lo otro, como un cine para el mercado, lo veo muy difícil, que un cine así pueda venderse, recuperarse por la exhibición, había también la intención, Zafra estuvo muy ligado a eso, de crear una red de distribución en 16 mm que pudiera permitir la recuperación, pero eso tampoco funcionó, por lo mismo quizá del alza en los costos del cine, cuando se podía pensar de acuerdo a lo que costaba que se podía crear una red para recuperar ya los costos se dispararon a tal grado que ya era imposible recuperar ya no digamos la película ni las copias! con esa red,...digamos si el cine industrial no se recupera, ahorita todavía, el que entra a las salas comerciales no se recupera porque los costos son muy altos, quizá hubiera sido posible (una red) si se hubiera hecho en los sesentas y setentas, pero ya después de ochenta, con la inflación se volvió imposible, era muy difícil mantener un proyecto así o lo volvías un producto de un partido financiado o tenías que cambiar el discurso para hacer un cine que tuviera acceso comercial y que de esta forma pudiera recuperarse, pero ya no era el proyecto del taller, siento que de algún modo se volvió imposible.

La trascendencia del taller estaba contemplada, es decir, pensaron en que el taller dejara escuela, que formara a otros cineastas con una visión similar a la de ustedes?

...La trascendencia, aunque es una ilusión existe también.. la intención de los trabajos de octubre no era de información inmediata o de un efecto político inmediato, sino que siempre se planteó como algo que tuviera una vigencia más larga, a diferencia por ejemplo de lo de Mendoza, hacer algo que incida en ese momento; nosotros siempre nos planteábamos (estará bien o mal) algo que tuviera un análisis más de fondo con mucha información y que tuviera una vigencia mayor, y creo que en algunos, sobre todo en la película del petróleo es algo logrado, un análisis que no se agota, va mucho más haya porque hay todo un recuento histórico, nacional y mundial... esa era la intención, se buscaba un trabajo menos inmediato, aunque teóricamente, sobre

todo por los planteamientos de García Espinosa sobre el cine imperfecto que es eso, como un cine urgente, inmediato, nosotros decíamos eso, lo compartíamos y lo defendíamos, pero si uno ve las películas realmente no era así porque nos metíamos en más investigaciones en tratar de poner ahí, no lo urgente sino toda la historia, había una tendencia a hacer algo que tuviera una visión más de largo plazo.

¿se pensó en que Octubre dejara escuela?

...en un tiempo si tratamos y de hecho hubo una influencia, aun sin proponérselo, intentamos con algunas gentes, incluso en la última época del taller había gente mucho más joven como Pedro Raygadas, que era cinco o seis generaciones atrás de nosotros, eso era muy notorio en el trabajo del CUEC, como que Octubre fue la punta de lanza de todo un trabajo documental que hizo mucha más gente.

¿esta idea de formar cineastas como Octubre estaba basada en un plan o proyecto?

...no, realmente había una intención de influir, pero no de formar gente, de incorporar gente al taller si...

¿esta situación que presenta el cine independiente de ser coyuntural, y que una vez desaparecida la coyuntura social también desaparece el cine independiente es normal?

...algo hay de eso, la trascendencia del cine es muy relativa, salvo algunas películas a nivel mundial que son contadas con los dedos de las manos, las demás películas están ligadas a su época y las ves como una curiosidad...

pero la forma de trabajo de Octubre...

...nosotros decíamos que sí, teóricamente está ligado a un momento, pero viendo las películas creo que no, que hacíamos cosas que duraran más, que tanto no se puede saber, si eran coyunturales...pero no tan coyunturales, nosotros no queríamos algo tan inmediato como un reportaje que se ve he incide sobre el momento...

¿ante la contracción social donde los movimientos parecen diluirse, así también se diluye Octubre?

...no, creo que lo fundamental es la imposibilidad de un salto a un cine profesional, fuera como fuera financiado, ese fuera como fuera, nunca lo logramos resolver, no podíamos seguir ligados al CUEC, no podíamos hacer eso, era imposible... en esto confluyen muchas cosas, pero esa incapacidad de pasar a una etapa profesional en el sentido de poder generar tu propia producción y que tu propia producción genere la siguiente, eso no se pudo.

Hubo otros grupos que se plantearon ser empresa. ¿ustedes lo pensaron?

...no se a que empresas te refieras, pero que hayan mantenido un cine así, no existen, hasta ahora el único caso que conozco y es posterior es el de Carlos Mendoza, Canal 6 de Julio, se autoproduce, ahí mismo se generan los

recursos para producir. Aquí otra causa de la desaparición de Octubre y del cine independiente, es que a nosotros nunca se nos ocurrió plantearnos el video, por una actitud generacional ligada al cine, incluso a todos los "Octubres" ahora no nos gusta el video, es como una resistencia, sin embargo creo que ahí sí pudimos haber hecho algo en ese sentido, si nosotros hubiéramos invertido en equipo de video lo que invertimos en 16mm, hubiéramos producido en video y después buscar los canales de difusión, hubiéramos quizá sobrevivido, creo que es una causa objetiva, la otra es que al interior ya no daba mucho que pudiéramos seguir trabajando, esto es muy difícil de decir, como que había un desgaste...

¿El cine inscrito dentro de un proceso social y al lado de una organización política está destinado a no tener éxito?

...Según lo que se entienda por tener éxito, éxito comercial pues la verdad es muy difícil, éxito en su labor política si puede tenerlo, si está bien ligada y el movimiento crece, pues tiene muchas posibilidades de éxito, pero es un sentido diferente, en lograr lo que se propone, creo que si tiene éxito, al contrario creo que es la única posibilidad, con cierta independencia, por lo menos por lo que son los partidos, pero esto les tendría que hablar Mendoza, una ventaja de Mendoza es que ha mantenido su independencia del partido, es decir, Canal 6 de Julio es autónomo, no depende de los organismos del partido, ni que le den directrices sobre qué debe hacer y que no, nada, hace lo que quiere, pero está ligado política e ideológicamente a ese movimiento, pero no orgánicamente porque eso es bien peligroso, porque te topas en los partidos de izquierda a la burocracia que no entienden de cine ni de video pero si quieren decir que se debe hacer y eso pues puede limitar mucho, ahí está la Unión Soviética, como un caso, una vez que el gobierno empezó a controlar estatalmente a través del partido al cine, acabaron con los valores de ese cine, y es natural porque así sea un cine totalmente informativo es una expresión que tiene algo de arte o bastante de arte, así sea lo más informativo que te imagines y pues es muy difícil que eso se dicte desde organismos políticos...

¿Tuvo Octubre alguna propuesta respecto a la legislación?

Durante el tiempo que duró Octubre no, individualmente después los que fuimos miembros pues si hemos participado en grupos de cineastas en los que hay propuestas de legislación, lo que pasa es que Octubre siempre nos lo planteamos como independiente, nunca nos planteamos como entrar a las salas y la legislación a lo que se refiere principalmente es al cine es al cine que va a las salas a los sindicatos o sea a lo que es la industria propiamente, nosotros teníamos planteado un trabajo fuera de la industria.

Consideras que los cineastas independientes, específicamente los de Octubre, pudieran haber asimilado la experiencia, en una revisión, podría ser diferente?

Ahorita, pues tendría que ser totalmente diferente porque hay un cambio, para bien o para mal, para lo que sea, el nuestro era un discurso, aunque no tuviera los términos, marxista, eso ahorita es difícil que hagas un discurso, aunque lo seas, tienes que buscar un discurso de otro tipo, por lo que es la

coyuntura política, si ves ahora lo que son los discursos políticos en el país, se habla muy poco de clases sociales, ahorita es democracia, respeto al voto y democracia, y esa es la coyuntura que vive el país, esa es la posibilidad de avanzar hacia otro lado, entonces un discurso como el de Octubre sonaría muy ligado a cosas que ahora no son muy defendibles por lo menos en lo inmediato, mientras vemos que pasa en la historia, defender el proceso al comunismo ahora que se derrumba, está difícil, aunque tu lo creas o yo crea que esa es una posibilidad de solución a una serie de problemas de la humanidad, que después del derrumbe de la URSS y toda Europa del Este, si hicieras una película así, en lo que explicas que tu a la vez lo crees en eso pues ya se te fue la película, lo que tienes que hacer es otro discurso que no sería ya el de Octubre...

Podría haber un resurgimiento de este tipo de cine?

Con otro discurso... pienso que sí podría haber un resurgimiento de un trabajo vinculado a un proceso político y social de avance en el sentido de las mayorías, con los pies más puestos en la tierra o sea más que Octubre, creo que en Octubre aunque estuviéramos conscientes de algún modo de eso, caímos en lo que cayó la izquierda, Octubre está muy ligado a la izquierda en ese momento y tanto nosotros, como el taller, como la izquierda en ese momento uno tiene la impresión de que era un discurso político que te satisfacía a ti, porque era muy radical y no cedía en nada, pero no era tanto, qué es el impacto real que tiene en la población sino que era un discurso muy hacia ti mismo y creo que era de toda la izquierda, riguroso y muy radical y no sirve de nada, pero claro que puede haber un (resurgimiento) aunque pienso que quizá sea más por el video, por lo menos en una primera etapa, si puede haber un trabajo así, incluso creo que al revés, hoy hay más posibilidades, digamos hay un público más amplio al que puedes llegar, pero con otro discurso y con una comprensión más clara, o sea cuando uno está muy joven si uno piensa que esto lo veo negro y debe de ser blanco y si es blanco, negro, entiendes que si es así para que cambie son procesos lentísimos y larguísimos y que no cambian y si uno no entiende en que medida se inserta en ese proceso como que no nada más está tu discurso, lo que tu crees sino está como se inserta en la realidad ese discurso y pienso que nosotros aunque lo decíamos así no lo hacíamos mucho, como que era muy de autoconsumo, estoy exagerando, nunca fue autoconsumo, y se exhibió mucho, y tuvo influencia...

Los últimos encuentro de cine podrían considerarse parte de la asimilación de experiencias de los propios cineastas?

Lo que pasa es que, por ejemplo, la Fundación que es el más interesante intento último de organización, ya que hubo antes otras, son organizaciones muy amplias, es decir que el 90 por ciento de la gente que estaba ahí nunca se planteó hacer un cine político, de izquierda, ni nada de eso, se metió a hacer cine y ya, entonces no había una recuperación, de esta experiencia digamos como la de Octubre, no...

Pero había una preocupación por el cine independiente?

Creo que cada vez menos, había una preocupación por hacer cine en la industria, no fuera, en la Fundación por lo menos era claramente hacer cine

en la industria, es decir, cine industrial, buscar ante mecanismos muy cerrados de producción dentro de la industria, buscar alternativas para producir cine industrial, en la Fundación eso era fundamental; había un núcleo pequeño que le interesaba el documental y otras cosas, pero era un núcleo pequeño...

El cine independiente mexicano tiene más funciones que las que tendría en otro país, que sería la de experimentar, aquí tiene que desarrollarlo y aparte experimentar y es la gente preocupada por esto la que está en la Fundación?

Sí, básicamente como una renovación del cine mexicano, pero claramente un cine industrial, incluso aún gente de la Fundación que había hecho un cine más de autor, en el sentido de más hermético, menos comercial, en la fundación se plantearon cómo hacer un cine si comercial, o sea que si les gusta que lo vea la gente, que tenga taquilla, en la Fundación era muy claro eso era lo principal...

¿Cuándo desaparece oficialmente el Taller de Cine Octubre?

Pues no hay acta de defunción pero en términos cinematográficos pues debe ser en 1984, con la última película

¿Qué destino tuvieron sus materiales?

Pues se exhiben de vez en cuando, pues más o menos, lo mismo de todo el cine independiente, sobre todo documental, porque un factor muy importante es que lo de Octubre era documental, se exhibía de milagro...

Pero ¿cómo se manejaron?, porque a fin de cuentas son un producto...

Pero son de la UNAM, las primeras son del CUEC y las últimas de la Dirección de Actividades Cinematográficas de la UNAM, se exhiben en El Chopo y en Minería, o sea son películas de la UNAM y la UNAM tiene una distribuidora, y se distribuyen poco porque son documentales que eso ya de entrada te quita el 90 por ciento de las posibilidades de distribución en cine... y el documental básicamente donde tiene salida es en televisión, pero estos documentales en la televisión mexicana pues es imposible, ni estos ni otros, mundialmente el documental sale de la televisión, incluso se produce ya para televisión, aunque se filme en cine, pero toda la postproducción es en video y es para televisión, en tiempos de televisión...

Después de Octubre te dedicaste a la docencia y en cine has realizado solamente una película o ¿tienes otro proyecto...?

Película no, una nada más un corto, El Abismo, lo hice en video y así cosas de chamba pero nada que me guste mucho...

Pero a la docencia me dedicaba desde antes, no fue posterior

¿Algún proyecto?

Proyectos hay una cantidad, mientras no sea real, lo que pasa es que

también después 84, ya no con Octubre, pero algunos, sobre todo Trinidad y yo seguimos filmando cosas, que es un material creo que valioso, que no están editados, pero bueno en documental no es sólo editar, filmar es lo principal, es decir que haya un registro de hechos, eso por lo menos como hasta 90 estuvimos filmando, poco porque era pagando los rollos y todo, pero estuvimos filmando, quizá el proyecto que más me interesa sería poder editar eso, desde luego filmando mucho más... y lo otro es quizás ver en el video, como posibilidad de algo más inmediato... por lo menos ahorita, si el país pudiera avanzar hacia una situación más democrática, pudiera ser en cine, incluso en 35 para las salas, debiera ser, pero ahorita lo veo muy difícil, muy difícil, por lo costos, quién te lo va a producir, pero si hubiera un cambio en el país, si pudiera haber posibilidades mucho mayores, pero ahorita si creo que es por el video...

La infraestructura de exhibición en 16 que había, como en pocos países en el mundo, en México, está en gran medida desmantelada, en cambio ahorita las videocaseteras, en dondequiera, haciendo copias en VHS y BETA, por ejemplo yo respecto al documental, si yo pudiera haría en cine la filmación y lo terminaría en video, porque el video no dura y si quieres un registro que dure para la historia pues hay que hacerlo en cine, pero la postproducción, las salidas digamos, en video, porque el 16, aunque tengas la posibilidad de hacer la película, no hay salas ya de 16, antes todas las escuelas tenían su proyector de 16, y desde que hay video caseteras, esos proyectores están o descompuestos o ya los mandaron a la bodega y todo es video, entonces la difusión, por lo menos, aunque filmes en cine, tiene que ser en video...

¿Conoces de algunos otros intentos posteriores a Octubre con esta idea de hacer cine colectivo, un cine crítico?

Pues sí hubo, sobre todo aquí en el CUEC hubo varios...

Y ¿aún subsisten?

Pues el último importante fue una película sobre el sismo de 85, que se terminó hace como tres años, que se hizo primero como una especie de brigada de la escuela, luego lo empezaron a editar tres alumnos, pero terminó acabándola uno, pero de algún modo el proceso fue... antes uno del CEU lo hizo el mismo estudiante que hizo el del sismo... después no... ahorita hay algo, pero no es lo mismo, y eso ya tendría que ver con lo del CUEC, ahorita en el CUEC a diferencia de antes el documental es obligatorio, en segundo año hay reportajes en video con Mendoza y en tercero documentales en cine conmigo y son colectivos, pero a fuerza, es obligatorio...

¿No es una idea individual que se manifieste en lo colectivo?

- Si se da, pero no se da por una elección de una auto-organización, sino porque así es, claro que de algún modo se integran los que se llevan, que la idea les gusta más o menos a todos, esto es interesante porque antes no había esto, como arte del programa se hace el documental, era por interés personal, en cambio ahora es obligatorio, tienen que pasar documental.

En sus orígenes el CUEC se planteó el objetivo de vincular a los futuros cineastas con la realidad, así como fomentar el trabajo colectivo. ¿Esta idea

se sigue manteniendo en la actualidad para impartir la educación cinematográfica del CUEC?

- Sí, pero no con la concepción de que estamos hablando, porque incluso vincular a la sociedad está igual en el objetivo del CUEC, aunque depende que entienda cada quien por vincular a la sociedad. No sólo dice vincular, promover el cambio etc, y lo colectivo, lo que pasa es que el cine es un trabajo colectivo, aun el cineasta más individualista del mundo implica un trabajo colectivo, no sólo por necesidad de trabajo sino por proceso de creación, es una creación colectiva, ¿cuánto tiene el fotógrafo en una película? muchísimo, ¿cuánto tiene el actor? en la construcción de esa obra, es algo que no se puede eliminar, en ese sentido se dice en el CUEC, no en el sentido que hablábamos de un trabajo colectivo por un ideal común, político, no es así. Y se dice porque muchas veces los estudiantes entran con una idea muy de artistas pre-cinematográficos que van a hacer "su obra" y aun más individualistas los directores, el producto no es de él nada más, puede ser que sea el elemento principal, pero intervienen varios, en una producción grande el director artístico es el que pone vestuarios, color de las paredes, etc, es una producción pero finísima, ya no digamos el fotógrafo, es determinante, los actores, el productor no es un simple seguidor de cosas, en manera que tiene idea de qué consigue y para qué está creando también el resultado, el editor, todos...

¿Cuáles son los objetivos concretos en la actualidad de la enseñanza cinematográfica en el Centro?

- Básicamente formar profesionales dentro del cine y ojalá pronto en video y televisión, pienso que ha habido un cambio, aunque los documentos digan otra cosa, el momento que yo viví en le CUEC era un momento muy cerrado de la industria, hubo un movimiento de cine independiente en los 60's ahí surgen Hermsillo, Cazals, Jaskowicz, Fons, Leduc, mucha gente que con el sexenio de Echeverría entran a la industria, después vienen dos sexenios que desgraciadamente tocaron a mi generación, en que nadie entra a la industria, que no se vuelve a dar un movimiento fuerte de cine independiente porque no hay posibilidad de entrar y que se abre de nuevo un poco ahora, en ambos casos se abre selectivamente, cuando Echeverría y cuando Salinas. En estos momentos como muy cerrados es que se da una propuesta del cine independiente y que el CUEC está muy ligado a la concepción de hacer cine independiente, como que en la escuela hay un rechazo generalizado de la industria, eso no solo de nosotros que éramos "izquierdosos" sino que era una opinión más o menos general, que la industria del cine es mala, chafa, etc..

...De eso hace ya algunos años, pero creo que cada vez es más claro, lo cual para mí es correcto, independiente de que coincida con mi visión del cine o no, que el CUEC tiene que ser una escuela que como cualquier otra cree profesionales para la industria, entendiendo a la industria en el sentido amplio, no sólo los largometrajes de 35mm de Churubusco, si realmente llegara a ser lo que quisiéramos, la televisión, el video, el cine documental, pero crear profesionales para eso. Creo que no sólo el CUEC, hay otras escuelas que también vivieron esa especie de ilusión de la marginalidad, pero ha desaparecido, una facultad de ingeniería no se puede plantear que no vamos trabajar en las industrias porque son burguesas y explotadoras, ni en el estado,

eso lo puede plantear alguien como individuo, decir: yo lo que quiero es construir casas en la colonia tal y voy a trabajar gratis, pero no una escuela de la Universidad, no puede ser el proyecto de una Universidad y es igual en el CUEC, plantearse si surge gente que quiera hacer un trabajo como el que hizo Octubre o como el que hace Canal 6 de Julio Ique bueno!, pero ese no puede ser el proyecto de la escuela, la escuela debe crear profesionales para que trabajen en donde puedan y que estén capacitados para trabajar, en ese sentido aunque en los documentos haya o no haya cambio, sí existe un cambio y hay una intención muy clara y creo que compartida por todos, desde el director hasta yo o Mendoza, de que así debe ser.

...y que lo otro, pienso que está ligado a procesos (esto quisiera que lo quitaran de la entrevista) como lo de la Universidad de Puebla o Guerrero, están fuera de la realidad, tu no puedes volver una Universidad un proyecto político, se puede hacer política y tratar de influir pero no volverlo así como...sucede en Sinaloa, te desvirtuas totalmente de la Universidad y sacas generaciones que..., si nosotros mantuviéramos un proyecto así, ¿qué lograríamos? que aun así sucede, que los egresados de la Ibero, que no tienen ni idea del cine, que salen de comunicación son los que consiguen trabajo, o que la gente del CCC es la que haga todo, entonces ni logras que se dé otro tipo de cine y sacas desempleados a pasto, gente que no puede filmar, entonces creo que en eso sí hay un cambio. Ahora es muy claro crear gente que se plantea, que de preferencia pueda entrar a la industria de 35, largometraje de preferencia, ya si no pueden bueno que puedan entrar a la televisión, o a una compañía de video, bueno trabajar en el medio y tratando de que la educación no sea como en los Estados Unidos, de que luego las empresas son las que hacen los programas para las escuelas, no en ese sentido, que haya una conciencia en el estudiante que permita que insertándose ahí cambien un poco las formas de hacer y lo que hacen.

¿existe una tendencia a preferir la ficción sobre el documental?

- Siempre ha existido, aun en la época de auge del documental, que es Octubre y los años posteriores nunca fue mayor que la ficción y ahora es apabullante, es definitivo.

A lo largo de su historia el CUEC ha apoyado la realización de películas que abordan problemáticas sociales, como El Grito, Los Albañiles y Los Encontraremos, entre muchas otras producciones del Cine Independiente. ¿Recientemente se ha continuado con ese apoyo a las películas independientes?

-Cuando se dan en la escuela pues sí, cuando hay alguien que tiene un proyecto si, pero depende de que exista entre los estudiantes, alguien que le interese, y si se da, si lo puede hacer, incluso hay la idea de plantear por Mendoza, Rovirosa y yo, una especie de diplomado en documental, para hacer proyectos más largo con más tiempo y sobre algún proyecto importante, precisamente para mantener esta tradición que había y es una idea en la que Jaskowicz está de acuerdo, lo que pasa es que hay que organizarlo, que hay recursos... pero sería abrir un proceso que sería en dos, tres, semestres, en que egresados o gente fuera, se . selecciones un proyecto y se haga un documental, no se, de 50 minutos o algo así, sobre algún problema importante y que no este ligado a los tiempos de la escuela, tanto en pantalla como tiempo de realización... y esto es pensando en eso de mantener una posibilidad de que

siga, porque si no se hacen aquí, dónde se van a hacer, en cine sobretodo, en ningún otro lado.

¿Qué relación existe entre las agrupaciones, como la Fundación Mexicana de Cineastas, preocupadas por el desarrollo de cine como una industria y el CUEC?

- La Fundación ya no existe, pero orgánica no existió ninguna entre la Fundación y el CUEC, muchos profesores del CUEC estábamos en la Fundación, eso sí, desde el director Joskowicz para abajo, pero orgánica no existió mucha, lo otro era más como una situación gremial de cineastas para incidir y defender los proyectos y condicionar el trabajo, eso que no prosperó mucho, pero esa era la idea... en relación a la pregunta anterior sobre el apoyo del CUEC al cine independiente, creo que el cine independiente en gran parte es el cine de las escuelas de cine, es que el cine independiente nunca ha sido independiente, digamos en la época de mucha producción que se llama independiente como "Jornaleros" era cine del Estado, era el cine del Centro de Producción de Cortometrajes, cine de la SEP y el cine de las universidades que también son del Estado, entonces independientes, independientes, te diría que Oscar Menéndez que ha hecho algunas cosas, Ariel Zúñiga, ellos auto producen, era muy poco, lo que pasa se decía independiente porque no era el largometraje comercial 35 de la industria, era como una confrontación ante la industria.. pero realmente no era independiente, en ese sentido lo más independiente pues era lo de las escuelas de cine, porque aunque la UNAM es estatal hay autonomía y una serie de cosas y me imaginó que en el CCC también, pero por lo menos en el CUEC sí existe bastante libertad de expresión para hacer cosas hasta inexhibibles, hay cosas que son tan libres que nadie las aguanta, en ese sentido, no sólo documental político... uno que otro ha hecho independiente... es muy caro el cine... ahora existe otra posibilidad, porque sorprende, por ejemplo, en la Bial de Video la cantidad de videos independientes que llegaron y como ahí sí hay condiciones, sobre todo si trabajas en formatos subprofesionales, pues si se puede hacer con muy bajo costo... pueden producir un documental, había cosas incluso bastante buenas; o independientemente de eso, de departamentos de universidades de provincia que antes en cine era impensable que pudieran producir, la Universidad de Tamaulipas, de Tabasco, en cine no podían producir, en cambio con el video se estaba dando esa posibilidad y pienso que se va a dar más, no sólo en un sentido político o social, sino en un sentido, muchas veces sólo de libre expresión, digamos que alguien que quiere hacer una película que no es comercial, es viable pensarlo en video, si no le gusta a nadie, pues ni modo...

¿Conocer algún tipo de proyecto en relación a esta libre expresión?

- Pero me refiero a la libre expresión de lo que a cada quien se le ocurra, no tanto de libertad expresión social... sí existen. actualmente estoy en una cooperativa y estamos pensando incluso si juntamos dinero para comprar una High 8 y hacer lo que nos de la gana... Porque el problema del cine de largometraje, que no digo que haya que descartarlo, es que tienes que pensarse en un mercado, no puedes pensar que una película que mínimo va a costar mil millones de pesos, que digamos que si nadie paga el boleto, me vale, no puedes, porque no es correcto, porque en un país donde hay tanta miseria dices, me gasto mil millones para mi libre expresión y lo quiero hacer y si la

gente no va, pues allá la gente, ahí no se puede, entonces te tienes que plantear: cómo ajusto algo que quiero expresar a una posibilidad de mercado... y eso es algo que la gente tiene muy claro, porque es una inversión muy grande, te cuesta lo que construir un edificio, y no puedes decir voy a hacer un edificio en el que nadie pueda vivir, pero porque a mí así me gusta, entonces nadie lo va a comprar, pero a mí me gusta que sea así... no... pero si haces uno para venderlo, y alguien invierte para que lo hagas pues tiene que servir, tiene que tener un contacto con el mercado, si no se puede, y en donde creo que se puede es en mercado, porque no es tan grande, te gastarás un dinero, pero no tiene relación con los costos del cine... claro no es lo mismo pero qué haces... creo que esa franja que había de 16mm es la que desapareció, entonces te queda o hacer un proyecto para la industria, con esto de pensar en mercado o hacer video; y si quieres hacer video que entre al mercado, necesitas invertir más y si pensar en mercado también, a quién se lo vas a vender y distribuir; o hacer algo totalmente independiente como lo de Canal 6 de Julio, que bueno tiene sus propios mecanismos, con los que está creando, de recuperación por medio de la venta directa del cassette, cosa que no puedes hacer en cine, no puedes vender copias de 16 mm, en cambio un cassette tiene esa posibilidad.

¿Se distribuye rápidamente?

- No tan rápidamente para distribuirlo nacionalmente, lo que pasa es que si te ligas, como canal 6 de Julio, al movimiento de 88 y posterior, pues existen contactos en muchos lugares del país, para distribuir los cassettes, y si es algo como San Luis, y sale más o menos rápido en un momento en que interesa a San Luis tiene una demanda por información, una información que la televisión está negando, entonces existe esa posibilidad, y aunque ese trabajo es muy importante, la izquierda tiene que plantearse la televisión, o sea para realmente incidir tiene que ser la televisión, porque nunca le vas a ganar, pero el esfuerzo que significa tener un impacto como el que puede tener Canal 6 de Julio a una emisión nacional, que en 15 minutos lo ven los millones que a ti, aún en video, te puede llevar medio año, ya en cine te llevaría 15 años llegar por vías independientes, hasta por salas... sabemos que ese es el nudo principal del sistema pero se tiene que hacer un esfuerzo por ahí, de abrir espacios en la televisión, si no está muy difícil, por eso cuando se hablaba de un resurgimiento de Octubre, pienso que en esos términos no, precisamente porque cuando hacíamos lo de Octubre y toda la izquierda cuando decía su discurso en ese momento, nunca pensamos realmente en la posibilidad del poder... después de 88 eso se planteo realmente, no el poder de los obreros y el socialismo, pero desbancar al PRI ya como una posibilidad, y creo que a partir de entonces todo se plantea diferente, porque es real, porque ahorita sí existe una posibilidad real, tal vez no una posibilidad de ganar, pero de que existe una disputa real del poder, eso lo sabe desde el Presidente hasta nosotros, ya no es con grupos de revoltosos que podían reprimirse o tolerarse, sino que existe una disputa real, creo que todo se debe plantear en otros términos, no tan marginales.

En aquel tiempo en que Octubre pensaba estar en la militancia, la izquierda no peleaba por el poder, no era claro?

- Se decía pero como una frase casi como religiosa, que el poder para lo

obreros, pero no como algo real, posible, no como algo alcanzable...

Y por lo tanto no había una estrategia

- Si, incluso, de todo quién podría ser el presidente, nadie, creo que los mismos altos militantes de la izquierda, ni se les ocurría llegar a sentarse en la silla Presidencial, aunque se hablara del poder, y creo que Cuauhtémoc Cárdenas, desde luego que se le ocurre sentarse en la silla, es decir, se le nota que perfectamente se sentaría...

Es una formación de clase?

- Si, formación de clase política digamos... en este caso si es alguien que sí se lo plantea, lo ves y dice: carajo, que sería perfectamente presidente, en cambio a Heberto no me lo imagino sentado en la Presidencia, por decir el que más, porque los otros líderes de la izquierda anterior, nunca, no se, como que más fácil se sentirían en la cárcel que en la silla Presidencial... y creo que eso cambió mucho...

¿Quisieras agregar algo, sobre distribuidoras, productoras, cooperativas que tengan posibilidades?

- Existen una Confederación de Cooperativas, que están aquí, y en Guadalajara a partir de la escuela que formaron Hermosillo y García Riera; empezó a haber producción, que bueno ahorita está "La Invención de Cronos"... el último intento de agrupamiento que hubo de la gente de cine "independiente", fue porque se empezaron a formar uniones de crédito para la industria cinematográfica, parece ser que Camacho Solís o alguien, hizo un llamado, entonces la intención era que 20 empresas formaran uniones, empresas o cooperativas, o personas que tuvieran actividad empresarial en cine, formaran uniones de crédito que entonces Nacional Financiera daba un crédito a la Unión y esta a los miembros, y era todo un mecanismo para impulsar la producción desde luego pensando en 35 para las salas, rompiendo hasta cierto punto los mecanismos tradicionales, digamos los productores privados o Televisión, Televisa y abriendo posibilidades de financiamiento para otro tipo de empresas, entonces creo que se hicieron (no tengo la información exacta) tres intentos, una en la que estaba la cooperativa en la que estoy, que fue el proceso del que estuve más cerca, estaban Diego López, Fons, entre otros; otra que eran Jorge Sánchez, Leduc, Bertha Navarro, y otra que parece que era Arau y que había logrado involucrar a Kodak, laboratorio Temex Color... y de pronto después de meses que tuvimos que dar dinero y proyectos y una serie de cosas, porque te la necesita aprobar la Comisión Bancaria, le dieron la autorización a la unión de crédito de los productores privados, de la Cámara, de los de cine, entonces fue una frustración, porque además la Ley dice que en cualquier rama económica, si formas una unión de crédito no se puede formar otra si significa competencia con la creada, entonces el mecanismo que existe es que si la que está creada acepta que existan otras se forman las uniones y si no la única que queda es afiliarte a esa que ya existe, si te aceptan, entonces esto fue mínimo un año, y valió, porque incluso Salinas fue con los privados y les dieron el crédito de Nacional Financiera, entonces esto no creo que sea por conflictos al interior, esto no nació de los cineastas, sino que Camacho Solís les habló... se empezó todo este proceso y al final se lo dieron

a los de siempre, pensaba que la idea del Estado era dismantlar el cine estatal, como están haciendo con todo lo que es estatal, privatizar, entonces que se acabara lo poco que queda, que es el IMCINE, y el Fondo de Fomento al Cine de Calidad; y decir les damos un crédito para que naden por sí mismos y ya cada empresa pues tendrá que vender sus películas, recuperar y seguir produciendo, pero ni eso se logra... ahí también se bloqueó una posibilidad que se veía como posible, tener un crédito inicial fuerte y que claro dependía de que pagaras, que las películas se recuperaran y fueras pagando.

¿Básicamente tenían el dinero para producir?

- Tenían el dinero para producir y no era sólo para hacer películas, podías invertir ese dinero en equipo, comprar cámara de 35 y decir íbamos a hacer esto para pagarlo, pero valió, fue el último intento que yo conozco. Y las cooperativas existen 6 o 7 agrupadas en una Federación de Cooperativas, la mayoría son medio cooperativas, por ejemplo la de Retes, pues es Retes, nada más que en lugar de empresa tiene una cooperativa... y esto ha sido muy conflictivo, porque no puedes filmar en la industria sin el sindicato, porque el sindicato tiene titularidad de contrato, entonces tiene que ser con el sindicato, entonces una forma de evadir al sindicato, fueron las cooperativas y se dieron unos tremendos pleitos, la última vez que estuve en una reunión de la Federación se estaba llegando a un acuerdo con el sindicato, para que si se pudiera producir a través de cooperativas... muchas de las cooperativas no son reales, sino que se creó la cooperativa para librar al sindicato, otras sí, más o menos producen como cooperativas... esos son los dos intentos de organización más o menos grande colectivamente de tratar de hacer algo: las cooperativas y las uniones de crédito, que parece que ya valieron...

¿pero como el trabajo tan radical que de alguna forma que ustedes hicieron?

- Creo que hay uno, pero no en cine, es hasta cierto punto más radical, lo de Canal 6 de Julio, porque está tocando, digamos que no es más radical en términos de profundidad, de cuestionar a las clases sociales y quienes son los monopolios que dominan al país y eso, pero en el tema de cuestionar al presidente sí...

Pero es Carlos Mendoza y colaboradores, no es un colectivo...

- Si es un colectivo, él dirige, incluso yo creo que es un trabajo bastante colectivo porque Mendoza no está en todos los rodajes, en gran parte no está, los camarógrafos se van y filman, y él edita y claro es el director, pero no en el sentido de que coloca la cámara aquí o acá, muchas veces él no está, es el director de Canal 6 de Julio.

Entrevista a Alfredo Joskowicz
Director del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos
Realizada por María del Rosario Pérez Lara
6 de Julio de 1993
México, D.F.

En sus orígenes el CUEC se planteó el objetivo de vincular a los futuros cineastas con la realidad, así como fomentar el trabajo colectivo.

¿Esta idea se sigue manteniendo en la actualidad para impartir la educación cinematográfica del CUEC?

Desde luego que sí, el objetivo fundamental del CUEC es cada vez más académico, quiere decir que, nacido en 1963, este año cumple 30 años y es la escuela de cine más antigua de América Latina, tiene acumulada desde luego una experiencia docente importante que se ha ido consolidando y que ha dado como propósito actual la formación más que de cineastas integrales, profesionistas de nivel universitario capaces de hacer su profesión con un sentido de calidad y utilidad a la sociedad, que es el propósito de toda la enseñanza universitaria, por lo menos en la UNAM

¿Algún otro objetivo?

Fundamentalmente es ese, la formación de profesionistas universitarios, que sean capaces de ejercer su profesión con conocimiento y con capacidades creativas y al servicio de la sociedad.

El CUEC depende del presupuesto de la UNAM. ¿en la actualidad es suficiente la cantidad asignada al Centro, los alumnos deben hacer aportaciones económicas para sus trabajos escolares, existe algún acuerdo con grupos para financiar los ejercicios escolares?

Sabes muy bien que la colegiatura universitaria de es de 20 centavos actuales, se les solicita a los estudiantes que den una pequeña aportación semestral para comprar algunos materiales el CUEC les proporciona equipo filmico y negativo y servicios, de acuerdo al programa es con lo que pueden cumplir con algunos programas filmicos y básicamente los ejercicios aplicados en el programa de estudios, pero lo que no le da es dinero para producción, pocas escuelas en el mundo le dan negativo y materiales a los estudiantes, proporcionan eventualmente el servicio, pero generalmente las colegiaturas de las escuelas de cine en el mundo son muy altas... hay cuatro escuelas americanas importantes donde se enseña a hacer cine, no solamente análisis: La UCLA que es Universidad de California que es estatal y la Universidad del sur de California que es privada; en la UCLA los estudiantes pagan una colegiatura anual de aproximadamente tres mil dólares, y no tienen materiales, eventualmente algunos y la Universidad del sur de California anda entre nueve y doce mil dólares, y son las baratas. Las caras que son la Universidad de Nueva York y la Columbia University, en la de Nueva York se llegan a pagar por la carrera de cine hasta 17 mil dólares y no se reciben ni materiales, ni equipo, equipo eventualmente.

En 1979 el profesor José Rovirosa menciona que el costo aproximado de la carrera de un alumno es de cien mil pesos, ahora, ¿Cuánto cuesta un alumno al

CUEC anualmente, y a lo largo de la carrera?

El costo promedio, de un estudiante de licenciatura en la UNAM es de alrededor de siete millones de viejos pesos, el costo promedio de un estudiante de cine es de aproximadamente 30 mil nuevos pesos, de manera que la universidad de hecho, cuando pagas 20 centavos anuales te está dando una beca anual de esa cantidad.

¿Se sigue trabajando en super 8 o en 16 mm. o se trabaja algún otro formato?

Super 8 prácticamente desapareció del mercado, toda la infraestructura del CUEC es 16 mm y se ha desarrollado inevitablemente, en apoyo, en video, en 8 mm y se sube a una isla de 3/4 de video, muy poquito equipo de video, pero es algo que se está desarrollando, pero se usa mucho más como un auxiliar pedagógico que como un propósito de cine, nosotros seguimos pensando que la formación básica tiene que seguir siendo artesanal, en el sentido en que tiene que trabajarse por lo menos en tronco común en cine con algunos ejercicios de video para reportaje, y documental ya se hace también el 16 mm todos los ejercicios de cine de año, son de cine.

¿Cuántos trabajos realizan actualmente los alumnos del CUEC y de qué tipo (documental, ficción...)?

El CUEC recibe un promedio de 20 estudiantes al año, por el costo, por la infraestructura, no da para más... porque los materiales cinematográficos no están en la canasta básica y suben más del 11% por ciento que nos asigna?... siempre estamos en el límite, pero se está aplicando un nuevo plan de estudios de cuatro años, los cinco primeros semestres para las dos últimas generaciones es el tronco común, entonces generalmente se hace un ejercicio en video, hay muchos ejercicios, lo que pasa es que la gente no entiende que esto como una carrera tiene once materias en el primer año, catorce en el segundo y ocho en los años superiores, no solamente el trabajo de cine es el único que cuenta, hay puestas en escena, hay videos, fotosecuencias, el trabajo es muy complejo, pero la medida te la puedo dar rápidamente, qué se hacía hasta hace un año y tercero y cuarto año están haciendo: un trabajo de tres a cinco minutos en 16 mm (son puros trabajos finales), al final del primer año, un trabajo de 10 minutos en 16 mm al final del segundo año, unos de 20 minutos al final de tercero y uno de cuarenta al final de cuarto, para la especialidad de realización, pero en tronco común todos tienen que trabajar lo mismo, después ya no necesariamente, alguien puede trabajar como fotógrafo en un trabajo de 40 minutos o de 20 minutos... pero hay ahora una modificación en los programas de estudio para aumentar la calidad en pantalla en función de en estas cantidades que te digo: en negativo es tres a uno, la cantidad de filmación y lo estamos elevando a 4.5 pero disminuyendo el número de trabajos para elevar la calidad en pantalla... en el aspecto del cine documental se hacen tres ejercicios de reportaje de video 8 en primer año y en tercer año, tres trabajos colectivos de 15 minutos en 16 mm documental, y que quiere realizar en lugar de ficción documental en unos 20 o cuarenta minutos puede hacerlo en 10 minutos, puede hacerlo.

Como director primero del CCC y después del CUEC conoce el trabajo de

Las dos escuelas de cine, ¿considera que tienen objetivos similares en cuanto a la formación de cineastas?

Digamos como propósito final si, es decir, en términos muy generales, por fortuna el Estado mexicano, ya sea a través de IMCINE, el CCC o la Universidad Nacional, ha desarrollado un financiamiento de la educación cinematográfica durante los últimos 30 años, te digo el CUEC tiene 30 y el CCC, nació en 75, tiene 18 años, el propósito final... te tendría que contestar Gustavo Montiel cuál es el propósito actual, pero en el fondo creo que el propósito es defender la identidad del cine mexicano, en decir, que haya un cine mexicano de calidad, con profesionales formados conscientes a nivel universitario, y no solamente con trabajadores que pueden ser y son excelentes trabajadores del cine mexicano, pero no tiene ellos el control de la identidad del cine, si las dos escuelas de cine no hubieran funcionado estos años el cine mexicano se hubiera convertido, primero en un producto estrictamente comercial y por otro lado, los trabajadores del cine mexicano serían simplemente maquiladores de producto extranjero, porque guión, dirección, edición, fotografía, producción, básicamente que son las ramas centrales, sonido, desde luego, es que son las ramas centrales donde están las ideas y la identidad cultural del cine, no habría sido alcanzado por los trabajadores técnicos y manuales, no hubiera sido posible, entonces creo que han servido de manera irregular, pero por las crisis del país que siempre están atrás del financiamiento de las escuelas y del cine mismo, pero han servido determinadamente para que se sostenga la conciencia de un cine de calidad nacional con identidad cultural.

¿Tienen algún tipo de relación? (intercambios, coproducciones, etc)

Cada quien tiene su presupuesto, no se si para fortuna o infortunio mío y del CCC, yo sigo siendo maestro del CCC, la única materia que doy es la de Lenguaje y estructuración cinematográfica, creo que es la primera clase que imparto aquí en primer años que se ha desarrollado por diversas maneras; bueno hay relaciones en torno a que, digamos, pertenecemos a la misma familia, en términos de propósito, lo que ha sucedido en el CCC es que hay una tendencia mucho mayor, porque depende directamente de IMCINE, hacia la producción; y nosotros hemos hecho un esfuerzo por refortalecer y revisar la parte académica, y paralelamente ir desarrollando más la calidad en pantalla y en el CCC como tiene acceso a recursos mayores, debido a que depende al Instituto Mexicano de Cinematografía y está al lado de Churubusco y ha tenido presupuestos mayores para producir, de ahí que hay muchos trabajos recientes del CCC que están en 35 mm, infraestructura que esta escuela no tiene; y si tienes una relación en costos de materiales, 16, 35, puede valer tres o cuatro a uno la relación, trabajar en 35 mm es muchísimo más costoso y no tenemos infraestructura para eso en la Universidad, entonces sólo hemos hecho coproducciones eventuales, pero no con el CCC, sino a través de IMCINE, con el apoyo de IMCINE que es una instancia nacional, el CCC es una escuela e IMCINE que está arriba es instancia nacional, federal, y hemos conseguido firmar algunos contratos-convenios de coproducción con IMCINE, a través de cortometraje o a través directamente de la Dirección de Producción, que son eventuales.

¿Cuáles serían las diferencias básicas, en caso de que las hubiera?

Nosotros hemos hecho un énfasis fundamental en perfeccionar la herramienta académica, y que a través del perfeccionamiento de la herramienta también, aún con la limitación de recursos, podamos conseguir elevar la calidad de profesionista que salga al mercado de trabajo, obviamente que esto tiene que reflejarse de alguna manera en la pantalla, pero no hay que perder de vista, y eso con frecuencia la gente no lo entiende, que es un proceso de enseñanza en donde la asimilación del conocimiento, obviamente no es igual en 15 personas, nadie le pide a la Facultad de Medicina que los 15 o 10 graduados de medicina todos sean cirujanos brillantes de primer nivel... ¿si esto lo trasladamos a las actividades artísticas obviamente los resultados son irregulares en pantalla cuando hay calidad, que la hay, pues es bien recibida, quiere decir que ha habido suficiente buena asimilación, depende mucho, la calidad de pantalla depende mucho de los recursos materiales, son una limitante para darle a un guión una buena terminación, no siempre pero si dependen en buena parte de los recursos materiales, con los que últimamente el CCC ha contado con más apoyo, ha llegado a producir en 35 mm, ha abierto un programa de opera prima que permite lanzar a los egresados por concurso y ha desarrollado un programa bastante más intensivo de producción...

¿Existe algún nuevo proyecto educativo para el CUEC?

Está en proceso, los proyectos educativos no pueden ser sacados de la manga, cuando yo ingresé aquí, alrededor de 1989, la enseñanza se impartía de 6 a 10 de la noche y se hacía sin corte, debido a la poca cantidad de alumnos y a las condiciones, cambiamos, por supuesto con autorización del Consejo, la enseñanza a la mañana y redujimos el número de áreas para hacer más eficiente la enseñanza en general, es decir, ahora se imparte de 9 de la mañana a tres de la tarde las clases formales y en la tarde se hacen los ejercicios y trabajos adicionales, no nos conviene tener una carrera de tiempo completo que no era una carrera, era segunda carrera o carrera de gente que ha trabajado todo el día y venía a ver si podía hacer cine con las condiciones histórico-política que tenía, entonces trabajamos con ese programa de cuatro años, revisamos y reestructuramos todos los programas área por área, y ahora estamos haciendo una readecuación definitiva por semestres, porque el congreso universitario celebrado hace dos años le recomendó al consejo universitario que le diera finalmente el reconocimiento a nivel profesional, que le dieras título, después de treinta años yo creo que valdría la pena ¿no?, se pide por supuesto bachillerato no indirecto, de manera que tiene un nivel licenciatura, pero hay que adecuarla a los programas semestrales, estábamos calificando por áreas, hay que hacerlo por semestre, estamos revisando los programas para hacer la última readecuación para presentarla al consejo cultural y al consejo universitario el programa definitivo de estudios, va a tomar un tiempo, no mucho, ya hemos aplicado tres años, este es el cuarto año del programa anterior y hemos visto resultados que hay que corregir, o sea que la generación que entró con el nuevo plan de estudios en 89 está próxima a egresar, lo que pasa es que los resultados pedagógicos son lentos de apreciar, lo que sí considero que ha sucedido es que se restableció un espíritu mucho más organizado y ordenado de la enseñanza, que es un poco producto de la experiencia de muchos años de saber que no hacer en la enseñanza cinematográfica fundamentalmente, esto no está manejado como un taller de cine

que es lo que la gente piensa, que se compone simplemente de si te sale bien o no un corto, pero si existe metodología como ahora, digamos producción tecnológica, si no hay aplicación bastante profunda de enseñanza metodológica de conocimientos no todo depende del talento, que es lo que la gente cree, que como se trata de una disciplina tan antigua, a ver si tocas el violín mientras estudias cine, pero a veces eso no funciona muy bien... actualmente hay una exigencia de hacer cátedra de tiempo completo, no el tiempo que te quede libre... hay que dedicarle ahora por el grado de exigencias y alta competitividad que hay en el mercado de trabajo...

La mayor parte de los cineastas independientes, a nivel grupal o individual han tenido su formación en el CUEC. ¿Qué piensa sobre la relación entre el CUEC y el Cine Independiente Mexicano?

Fundamentalmente y sin que directamente lo haya inducido, pero es en gran parte responsable de ese movimiento del cine independiente, lo que pasa es que hay que conocer la historia histórico-política del cine mexicano, en 1966 cuando nació la industria cinematográfica estaba cerrada, no había ingreso la habían cerrado los sindicatos y en parte los patronos, pero fundamentalmente los sindicatos, es toda una historia muy compleja pero era evidente que la gente que venía con ideas de hacer cine, ya entre 63 y 60 el cine industrial mexicano estaba en la peor de las crisis no sólo económica, estaba en la peor de las crisis artísticas porque se había cerrado treinta años, de manera que no había posibilidades de ingreso abierto a la milicia, estaba cerrado literalmente, entonces, quien venía de estudiar del extranjero, de las escuelas francesas y rusas sobre todo, de la francesa Paul Leduc, Rafael Castaneda, Tomás Pérez Turrent, Alexis Grivas, Felipe Cazals, venían de estudiar cine fuerte, de la rusa Olhovich y Gonzalo Martínez, entre otros. Y los que estudiamos aquí teníamos absoluta conciencia, por lo menos durante esa etapa, que no había manera de ingresar al cine comercial, entonces el desarrollo en ese momento solo era posible en cine de 16 mm fundamentalmente, eventualmente en cine de 35 mm, fuera de la industria, y a eso se le llamaba cine militante, pero era accesible tener un material completamente diferente al de la industria, de ahí se derivó, obviamente el CUEC que en ese momento no tenía una estructura económica demasiado sólida fue facilitando poco a poco con materiales y equipo, para modernizar todo esto, se hacía con tres con cinco con seis personas y la producción escolar era parte de eso que se llamaba cine independiente, en gran medida. Aparte de los que digamos: Paul Leduc hizo 'Reed México insurgente' o Cazals hizo en 35 'La manzana de la discordia', este había gente que ya tenía una iniciativa propia de los que venían de fuera, pero de los que pasaron por el CUEC pues tratábamos de usar el cine como una forma de expresión, estábamos en ese momento muy determinados por el cine de autor francés, pero en general en contra del cine industrial norteamericano y de ahí se deriva una lista larga de cineastas que pasaron por aquí, que formamos en un momento determinado tanto con el apoyo de la universidad como es mi caso o de los bolsillos de los familiares que se dejaron, para hacer un filme que tenía voluntad de sostener el cine como una forma de expresión artística y hasta política si quieres, pero en una forma expresiva.

¿Qué opinión tiene sobre el trabajo del Taller de Cine Octubre?

Fueron mis estudiantes, creo que sobrevivió en un momento determinado "Explotados y explotadores", es un corto que les dio dirección y cohesión y después... tendría que revisar a la distancia, con detalle el resultado de los cortos y de los largos siguientes, porque se perdió mucha calidad artesanal, es decir, a condición de que estuvieran alineados políticamente hablando no importaba si se veía bien o estaba bien expuesto, o si se oía bien o mal, y eso creo que no ayudó digamos a la calidad cinematográfica, el discurso político pues, ahí está y habría que revisar...

- el trabajo del Grupo Cine Testimonio

Testimonio es un poco más vigente porque es Eduardo Maldonado a quien realmente derivaron, además del trabajo de Octubre y Cine Testimonio, eran sobre trabajos de cine documental, fundamentalmente, que dominó muchos años la tendencia de ese cine en México, por la politización de la universidad Nacional en principio. Cine Testimonio, no se en que punto diferenciar al grupo Cine Testimonio de Eduardo Maldonado, yo creo que él ha hecho varios de los grandes documentales que tenemos en México, por ejemplo: "Jornaleros", por ejemplo; "Laguna de dos tiempos" que yo considero es uno de los trabajos de más profundidad documental que se han hecho en México, y "Xochimilco" y la última no la conozco, pero creo que es un buen documentalista, es más serio, firmemente es un buen documentalista.

- Grupo Cine Marginal o Canario Rojo

En verdad lo conozco muy poco mucho menos que los otros grupos, honestamente.

- Carlos Mendoza

Carlos Mendoza, bueno, es maestro de esta escuela es uno de los responsables de cine documental, yo considero que el se ha desarrollado mucho a nivel de artesanía, de discurso documental, pero el reconoce abiertamente que hace un cine político alineado, tiene una identidad específica, lo cual me parece legítimo y honesto, porque lo hace abiertamente, hace un cine documental con fines muy específicos en el que asume su identidad política, lo cual es legítimo y honesto.

¿Ha surgido entre las nuevas generaciones de cineastas egresados del CUEC la idea de crear grupos de trabajo como los antes mencionados?

Yo creo que no son las mismas condiciones, no va ha suceder exactamente lo mismo, el contexto ha cambiado muchísimo y lo que ha sucedido en la realidad es que las producciones de largometraje que han impulsado al cine, se han mezclado ya los egresados de las dos escuelas, y eso es un condicionamiento que esta dando la realidad, no ya en función de una ambición de orden político, sino más bien de una meta de orden propositivo, de buscar algo en común con un grupo de gentes y sobre todo que avoca, pero lo que si es importante es que muchos de los egresados de cine están sustituyendo, ya han penetrado a los sindicatos, que francamente resistieron durante casi veinte

años a los egresados de las escuelas de cine, la situación histórico-política cambió de tal manera que hay ya una franca penetración de los egresados de las escuelas de cine y eso va a condicionar la situación, ya está sucediendo, no se van a formar grupos independientes que estaban sobre todo unidos por factores o de motivación francamente artística o francamente política, ahora la situación ya no es igual, lo que va a suceder es una mezcla que la condición de mercado va un poco y de ambición por entrar, uno de los problemas que no permitió el desarrollo del cine independiente fue la falta sistemática de distribución y recuperación de la inversión y el costo de las películas, entonces no se pueden hacer cinco largometrajes invirtiendo en uno solo, arruinando a toda la familia, o los amigos y parientes y a todos los empresarios que tengas si no hay recuperación del dinero, ahora la situación ha cambiado y lo que están haciendo las nuevas generaciones, es cine industrial, cine que entre a taquilla comercial, tiene obviamente otras dimensiones, que bueno no hay que perder la voluntad de expresión, pero tiene otras exigencias y en función de eso el estilo con que los egresados se relacionan va a ser, ya es absolutamente diferente, porque la condición es distinta, la condición del cine.

Hemos observado que el trabajo del cine independiente ha tenido un carácter coyuntural, cree que en caso de presentarse una situación de coyuntura en la realidad social de país, cabría la posibilidad de un resurgimiento del cine independiente, particularmente de tipo colectivo?

Desafortunadamente no, podría haber video independiente, de hecho lo hay, hay mucho video independiente por el costo y el acceso a las posibilidades, los costos de los materiales cinematográficos han subido de tal manera, de los veinte años transcurridos entre los sesentas y los noventas que hace prácticamente no financiable el desarrollo de una película...es muy difícil producir ahora un documental, digamos de cine en 16 mm te puede costar 70 u 80 millones de pesos, ¿los tienes? un grupo de 10 personas tienen que poner 7 u 8 millones de pesos a nivel individual, para no encontrar salida por ningún lado, porque además los negativos en 16 mm, los productores de 16 mm empiezan a desaparecer prácticamente de todos lados, lo que está apareciendo es el video, lo que se puede hacer es filmar el negativo de cine, que es lo que generalmente se hace, vaciar a video, que los costos del vaciado son caros y terminar en video y eso es lo que está haciendo Carlos Mendoza, si no, directamente trabajar en video super 8, que eso es lo que se hace, o en cualquier formato de video mas o menos sostenible para después poder multiplicar el video, no va a ser igual, el cine político, yo digo que: formalmente, como se hacía antes no tiene posibilidades de financiamiento como las tuvo antes, bastante baratas, ahora es el video, tiene además mucho más penetración ya que todo mundo tiene una videocasetera en su casa y no todo mundo tiene un proyector de 16 mm, antes no había esa facilidad, es decir, ha habido una revolución en casa, antes para ver cine independiente necesitabas ir a cualquiera de las salitas universitarias, ahora Carlos Mendoza te puede vender un video de Canal 6 de Julio, por unos pesos te lo llevas a tu casa y si no lo tienes tu lo tiene tu vecino o tu amigo y te lo echas, y si eventualmente, es muy difícil que una televisión o un video extremadamente politizado entre a los canales de exhibición comercial ya que ahí esta todo el aparato de censura establecido, de las mismas televisoras que no quieren confrontar políticamente al gobierno y las culturales que no quieren luchar

contra eso, de la misma dirección de RTC, ese el límite. De manera que la condición no va a ser la misma.

A lo largo de su historia el CUEC ha apoyado la realización de películas que abordan problemáticas sociales, como El Grito, Los Albañiles y Los Encontraremos, entre muchas otras producciones del Cine Independiente, conformándose como una especie de bastión. ¿sigue siendo así?, ¿no?

Mira el lema absolutamente defendido y defendible para el resto, porque se trata de la Universidad Nacional y bajo el escudo de la Universidad Nacional es posible es que: aquí hay y sigue habiendo absoluta libertad de expresión, la diferencia es que ha cambiado el interés de las nuevas generaciones y eso es lo que hay que entender, las nuevas generaciones están muchísimo menos interesados en la política, no como nosotros seguimos interesados, mi generación, la siguiente se involucró en un problema generacional con la política, pero las nuevas generaciones no. Aunque haya absoluta libertad, absoluta.

El CUEC es un centro autónomo al pertenecer a la UNAM, pero depende del presupuesto gubernamental, es claro que los costos de la educación en general se han incrementado, el cine es especialmente caro. ¿se ha incrementado la partida de la Universidad para el CUEC, el centro ha planteado alguna solución alternativa en este sentido, cuáles han sido los planteamientos de ambas partes?

A todas las dependencias de la UNAM no solamente al CUEC, anualmente se les sube 11.5%, este año fue 11.89% al presupuesto operativo, como los materiales cinematográficos han aumentado del 20 al 30 % anual, ponle el 20, la diferencia se ha ido agrandando, el CUEC ha hecho un esfuerzo grande por buscar recursos ingresos extraordinarios, ¿cómo? vendiendo los libros que edita, que subieron digamos, había un ingreso por doce millones y pico anuales en 88-89 y subimos hasta veintitantos casi duplicamos el ingreso extraordinario y al Canal 22 que ahora estará al aire, conseguimos que por un convenio nos diera 60 millones de viejos pesos para poder apoyar la adquisición de equipo no tanto de producción, sino de los equipos obsoletos. Estamos abriendo varias vías en busca de recursos extraordinarios, pero nunca serán suficientes porque esto no puede ser manejado como una empresa, si no, tendríamos que cobrar la colegiatura al costo real, es decir 30 millones de viejos pesos, si quisiéramos hacerlo absolutamente eficiente, ¿tu crees que sería posible?

¿Desde la perspectiva de ausencia de apoyo (como el del CUEC) al cine independiente, este está enterrado para siempre?

El CUEC no le dio apoyo al cine independiente como un movimiento, del CUEC salieron películas que después fueron calificadas como cine independiente. Es decir no vino el cine independiente a pedirle apoyo al CUEC, sino el CUEC generó películas que fueron clasificadas por los críticos como del cine independiente porque no estaba en el cine industrial... esa pregunta es un poco redundante... te explico que han cambiado, todo el contexto socio-histórico-económico-político del país en estos veinte años ha cambiado radicalmente, ahora si analizas con detalle la temática del cine

independiente, no todo el cine independiente era político, había una multiplicidad de tendencias, entonces quién recibió financiamiento para hacer qué tipos de cine, no todo era producido en la universidad, Ariel Zúñiga tenía su propia forma de producción, distintas gentes tenían diversos medios de financiamiento no salieron únicamente de la Universidad Nacional, la UAM lo intentó y no se desarrolló, creo que el problema si quieres ir más a fondo es particularizar, si sigues las películas de cada uno de los cineastas que en este momento, durante y por lo menos, entre 70 entre 68 digamos y 78, 80 si quieres, porque hasta ahí hicieron, hasta ahí terminó el movimiento, si sigues individualmente a las películas y a los directores y buscas que temática tienen, verás que el movimiento era diverso, tenía una connotación más de tendencia política pero no hay suficiente claridad, si lo ves generalmente no hay claridad, hay que hacerlo particularmente y vas a encontrar temática diversa, incluso financiamientos diversos y complejos, nada sencillos.

Entrevista a Jaime Tello Cadenas.

Taller de cine Octubre

Realizada por Rosario Pérez Lara y Gerardo Piña Rivera

29 de junio de 1993

México, D.F.

En los documentos sobre cine en los que se menciona al Taller de Cine Octubre, a diferencia de otros grupos independientes, por lo general no se menciona a sus integrantes. ¿Porqué ocurre esto, quiénes integraban el Taller de Cine Octubre y cuáles eran sus principales preocupaciones individuales?

- El Taller de Cine Octubre surge en la Universidad, en la escuela de cine, por una serie de circunstancias, algunas hasta fortuitas, puede decirse, por ciertos azares, coincidimos un grupo de alumnos de nuevo ingreso que empezamos a tener una relación con gente como Armando y Trinidad que estaban en años posteriores a nosotros y creo que donde se fue dando la posibilidad de la conformación del Taller fue en los ejercicios filmicos que hicimos porque en el CUEC se trabajaba en colectivo, sobre películas individuales, todos ayudábamos a alguien a que hiciera su película, se formaban equipos de filmación; durante esto, en primer año de fue dando una identificación de la gente del Taller, después vino una actitud media incomprensible, que podría decirse hasta represiva de las autoridades de la escuela, nosotros no entendimos bien el porqué, cuando nosotros empezamos a tratar de hacer cambios en la administración de la escuela, ya nos conocíamos por haber sido alumnos del primer grado y por haber estado trabajando en nuestros ejercicios, y una parte grande de ese primer año se identificó y trabajamos ya un poco en colectivo sin ser un taller de cine, ni nada; cuando vino está agresión de las autoridades que consistía en que nos reprobaban a varios del taller, cuando habíamos entregado nuestros trabajos, por lo cual no había causa, pensamos que era una actitud política de las autoridades más que otra cosa, y se da una unidad mayor del grupo y ya pasada esa coyuntura, en segundo año, empezamos a tener una relación más estrecha con Armando y Trinidad, ya a discutir cuestiones de cómo hacer cine en México, coincidíamos

ideológicamente, sin ser una cuestión totalmente homogénea, si había bastante coincidencia en cuanto a lo que queríamos hacer con el cine, entonces nuestro planteamiento era un poco el tratar de hacer un cine que reflejara las condiciones del país y distribuirlo entre la gente que estaba en ese momento luchando o entre organizaciones políticas y sindicales, o bien en barrios populares donde se pudiera exhibir, esto no era totalmente nuevo en México, ya había gente que lo estaban haciendo, la Cooperativa de Cine Marginal, por ejemplo; y algunas otras experiencias individuales, como la gente de Maldonado de Cine Testimonio que también ya hacían cosas; pero a nosotros nos unificó mucho el empezar a discutir qué íbamos a hacer, qué cine íbamos a hacer, cómo se podría este cine exhibir, a quién debía llegarle, etc. Entonces nos juntamos un grupo de gente... y en segundo año del CUEC ya emprendimos películas colectivas, donde Trinidad y Armando que estaban en otro grupo, también ya trabajaron con nosotros, ya como parte del Taller de Cine Octubre, entonces se va dando realmente, en el trabajo en principio y en la discusión después... Estaba José Luis Mariño, Abel Hurtado, Abel Sánchez, Alfonso Graf, Woldenberg, Armando, Trinidad, el Rolo, Javier Téllez, etc

En su Revista Octubre también aparecen algunas gentes como Carlos Mendoza, ¿cómo era su colaboración?

- Bueno con Carlos creo que también se dio una colaboración por compartir intereses en cuanto al cine que se estaba haciendo... buscar cómo un objetivo a difundir de x tipo, Carlos tenía su propio proyecto de cómo abordar el cine, era diferente lo que hacía Carlos a lo que hacíamos nosotros y que bueno que hubieran muchas formas de hacer esto, pero Carlos no fue parte del Taller, que yo recuerde nunca estubo en el Taller, pero sí teníamos una relación con él, amistosa y cercana, la tenemos todavía...

Pero aparece como colaborador en la Revista

- Sí, creo que aparece en el último número de la revista, hubo varias gentes, y también se buscaba gente que colaborara con la revista que era un rollo hacerla.

¿Era muy heterogéneo el grupo?

Creo que era bastante homogéneo en cuanto a la concepción de los que queríamos hacer, de ahí a que dentro de la izquierda cada quien, dónde andaba o qué hacía, o que particular corriente de la izquierda le simpatizaba, eso lo discutíamos pero no era lo más importante, no fue algo como sucedía en muchos grupos de que eres troskista, o maoísta, etc, y no podemos trabajar, como sucedía en la izquierda, no, aquí no, aquí era mucho en función de los objetivos del cine, además como siempre había cosas que hacer y se discutía mucho políticamente pero sobre proyectos, y a veces también sobre la realidad nacional, teníamos seminarios para discutir cine, la realidad nacional, había muchas discrepancias de nosotros sobre gustos de películas... no había un acuerdo total de partido político, eso no existía en Octubre, nunca existió, y que bueno, que bueno que nunca existió porque éramos un grupo de cine, no éramos un partido político, y cuando menos lo que recuerdo, había gente de diferentes tendencias dentro de la izquierda en Octubre, había gente que llegó a Octubre y tenía muy buenos sentimientos y muy buenas opiniones y se puso a

estudiar marxismo por primera vez cuando llegó al taller de cine, se puso a estudiar a Brecht, lo cual era muy formativo para todos, era muy homogéneo en cuanto a lo que queríamos hacer de cine, pero era heterogéneo en cuanto a la concepción ideológica de cada uno, aunque sí había un predominio casi absoluta de gente de izquierda en el taller.

¿Quiénes son los primeros en irse? ¿por qué?

-...Hay gente que sale, por ejemplo Trinidad y Javier se van a Rumania, cuando regresa Javier ya no participa en el taller, o participa muy poco y luego se va y él plantea que tiene otras inquietudes, lo cual era muy válido y él se va... otras gentes como Alfonso Graf que era un hombre muy importante en el taller, porque era como el coordinador de producción del Taller, era una gente mucho muy importante, que animaba en cuanto a proyectos, él se va por trabajo, por cuestiones profesionales, él era arquitecto y se va por cuestiones profesionales, Woldenberg se va por cuestiones políticas, obviamente él va a participar en otras cuestiones que le parecen más trascendentes, los cuales son muy válidos, y así empiezan a salir gentes, creo también que hay cierto desencanto de algunas gentes, posiblemente, sobre el trabajo del taller... yo estoy metido en el sindicalismo universitario un buen tiempo y no estoy directamente ligado al taller, voy a algunas reuniones, mantengo el contacto, pero casi no trabajo en el taller, aunque mantenía una relación cercana a los compañeros que estaban en el taller, hay discrepancias de lo que se debe hacer, de cómo debe hacerse, supongo que en este inter en que no estoy, Javier plantea que va a hacer otras cosas, que el taller no le convence, se va a hacer otras cosas individuales, Jorge Sánchez también está un tiempo y plantean hacer su distribuidora, Zafra, la distribuidora Zafra empieza a discutir en el taller de cine Octubre y Jorge plantea los de la distribuidora y ahí hay una discrepancia en cuanto a que algunas gentes planteaban que el dinero que debía invertirse sería en equipo para filmar y para producir, en moviolas, en cámaras, etc; y por otro lado Jorge está impulsando un proyecto de distribuidora, hoy lo podemos ver como que era una cosa que podía ser compatible, pero en ese momento se dio como una discrepancia y como una discusión que llevo un buen tiempo además, de por dónde debía de caminar el taller, si se debía plantear invertir en la distribuidora o invertir en el equipo y total, lo que sucede en que se crea la distribuidora Zafra, por un lado, Jorge y Rolo no abandonan el grupo de inmediato, ellos tienen Zafra y siguen en el taller y luego ya dejan el taller por dedicarse completamente a Zafra, pero Zafra se hace aislado totalmente del taller, y esto es un acuerdo que se tiene en el taller además, porque se planteaba en ese tiempo, Lazo y Trinidad y algunos otros queríamos invertir y comprar equipo, y entonces era invertir en un lado o en otro; y total se invirtieron en los dos lados pero separadamente, el Taller Octubre compró equipo de cine y Jorge y Rolo forman la distribuidora, asociados con otras gentes con ...?. y hasta Carlos Julio Romero, que también está el Taller participa en Zafra, y está un buen tiempo ahí, bastantes años, entonces ahí se van dando las salidas del grupo que tampoco fueron salidas de rompimientos tan fuertes ideológicos o políticos, algunas discusiones sí se dieron muy duro; recuerdo con Mariño que se va a Puebla a trabajar también, y se mantiene como miembro del taller, pero va a Puebla un buen tiempo y viene de vez en cuando, con él se da una discusión política, ideológica y hasta cinematográfica, fuerte, hay que recordar que en ese tiempo, en los setentas, está muy

politicado el ambiente universitario, el ambiente del cine, hasta en el cine industrial se supone que se está haciendo un nuevo cine de expectativas políticas, que eso ya se ha revisado por varios críticos sobre qué sucedió con ese cine, tuvieron cosas interesantes, tuvieron otras no tanto, pero el ambiente es además de surgimiento de movimientos de masas importantes, la tendencia democrática, los sindicatos universitarios, todo esto en lo que el taller de cine Octubre trataba de incidir en esos movimientos con sus películas, o cuando menos caminar junto con esta gente que está luchando, entonces sí repercutían al interior del taller las discusiones, más que al principio, al principio no se daban tanto, aunque había mucha discusión, no repercutía tanto el entorno exterior hacia el interior del taller, después se fue dando más, porque mucha gente se fue comprometiendo con otros proyectos políticos y bueno se fue a trabajar en ellos; y supongo, no recuerdo bien, que las discusiones con Mariño eran por cuestiones de concepción.

¿hubo diferencias en la selección de los temas a trabajar, cómo se resolvía esto?

En cuanto a las películas, creo que en las primeras que hicimos fue bastante libre, se hicieron grupos y cada quien planteó hacer un proyecto, de ahí salió Explotados y Explotadores, Los Albañiles, Chihuahua un Pueblo en Lucha, cada quien planteó su proyecto y se hicieron con la colaboración de todo el taller, con grupos específicos responsables, pero se hicieron con la colaboración de todo el Taller, luego empezamos a hacer cosas más grandes como Mujer así es la vida, donde se dio una discusión larga para llegar al tema, y fue ponerse a estudiar todo lo que había sobre la liberación femenina; en la historia de México, qué había pasado con las mujeres, sus momentos importantes en la lucha política; fue un aprendizaje muy importante, y no habían grandes discrepancias, recuerdo que el taller de realización que teníamos en la escuela de cine y también fuera de ella, se plantearon propuestas sobre qué hacer, cuando se hizo "Mujer así es la vida" y después de un largo debate y de muchas sesiones se optó por hacer esa película, por sobre otros temas. Después de eso me acuerdo que igual pasó con otras cosas posteriores, de las cuales salió San Ignacio río Muerto, que es una película muy fallida por cierto, se filmó lo de Nayarit en las elecciones, pero eran temas que discutía el grupo; se proponían cosas que hacer y de ahí se tomaba uno; y no era por mayoría de votos que se daban los acuerdos más que nada era por convencimiento, creo que por eso nos tardábamos más de la cuenta en acordar a veces los temas... algunas vez se dio votar, pero después de buscar mucho el consenso de la gente... se exponían los argumentos, eso era bonito, cuando ibas a hacer algo ya tenías un camino adelantado, con las mujeres ya tenían los contactos con la gente de Rivetex, de Medalla, con gente feminista, con mujeres que trabajaban en sindicatos, entonces ya se hacía una propuesta más coherente...eran pocas mujeres en el taller, pues eran Trinidad y Patricia Peña...

Alejandra Islas...?

- No ella no estuvo con nosotros, lo que pasa es que yo hablé de la primera etapa del taller, después cuando ya en el taller quedan Armando, Trinidad, Sergio Moreno, entra Pedro Raygadas, como 5 o 6, empiezan a llegar una serie de compañeros al taller a trabajar con nosotros en revisión de materiales, teóricos, sobre el cine, discusión sobre sus películas y las nuestras, hacer una autocrítica y una evaluación del trabajo, ahí se empiezan

a integrar algunas gentes, pero no hay una duración de ellos en el taller, hay como un acercamiento y no se no se concreta, recuerdo que paso por ahí Alejandra, pasó Raúl Kamffer, Pérez Grovas... pero nunca se concretó el trabajo con ellos, se habló bastante, se discutió, vimos las películas, tuvimos unos seminarios; para esos momentos ya en los años ochentas, también había como un desgaste del taller, porque un taller de cine, si no hace cine no tiene mucha posibilidad de sobrevivir o si no hace una revista, y la revista ya la habíamos parado... creo que ahí hubo un desgaste del taller, no había continuidad en el trabajo, se empezaron a hacer proyectos, sí, Pedro llevó algunos proyectos, de él, del CUEC y los trabajamos en conjunto, pero Trinidad hizo otra cosa, sobre Los de Abajo, (Brevisima historia de la Revolución), pero creo que ahí faltaba como cohesión del taller y bueno los que quedamos Armando, Pedro, Trinidad, Sergio, básicamente los cinco seguimos trabajando, tratando de echar adelante las películas que teníamos, lo de Trinidad y Pedro, luego vino un esfuerzo por hacer un taller en el Ajusto, pero creo que ya cada quien andaba pensando en proyectos individuales, también las cosas habían cambiado políticamente en México, se hacía muy poco cine documental, eso es una cosa muy importante, como hoy que no se hace nada de cine documental en México, recuerdo que cuando los famosos Arleles que se daban para el cine documental habían 30 películas compitiendo, ahora han de competir seis, lo cual es nada y películas que obedecen a planteamientos de alguna empresa o de alguna institución, en ese tiempo era más fuerte la cuestión de cine independiente, entonces se producía, el cine subió mucho en costos, llegó el video, entonces los proyectos que se hacían en cine, muchos se empezaron a hacer en video, por ejemplo Carlos Mendoza está haciendo video para el Canal 6 de Julio, lo cual es importante y que bueno, él tiene una formación de cineasta y está haciendo sus cosas, pero sí hubo una caída en cuanto a la producción general de cine, recuerden que con López Portillo y con De la Madrid fueron doce años perdidos totalmente para el cine mexicano, hoy se ha recuperado un poco cuando menos en el cine industrial, gracias a los cineastas y gracias a que algunos cineastas tienen dinero para producir, por eso se está haciendo cine en la industria, generalmente la gente que produce está exponiendo su dinero, antes con Echeverría había oportunidad de que alguien colara algún proyecto o debutaron cuando menos un grupo de cineastas que tuvieron un apoyo estatal para producir, entonces hubo 12 años perdidos para el cine, que sin duda afectaron el taller, no se produjo lo que debía haberse producido, creo que habíamos evolucionado todos o nos habíamos deteriorado, pienso que ya no había un gran compromiso por el trabajo y realmente ahí truena el taller.

El individualismo, ese querer sobresalir de un grupo social aun en un trabajo colectivo eso que parece naturaleza propia de los artistas, ¿le ocurrió a ti, ocurría en Octubre?

- En algunos casos sí puede ser que mucha gente tenía, en esto del cine, muchos sueños, hay proyectos y sueños, y sin duda algunos compañeros les peso el trabajo que se hacía por consenso, porque no había ninguna coerción, era como un acuerdo, no había una paga, no había un horario que cumplir por obligación, sino que todo era voluntario, era algo acordado entre todos y que todos con ganas queríamos impulsar, pero supongo que sí que al paso del tiempo, hay compañeros que quieren hacer sus propios proyectos, ya no sólo en cuanto a realización de cine, por ejemplo lo de Zafra en un proyecto muy

interesante, importante en México, que lo hacen compañeros del taller porque piensan que eso es lo importante a hacer, que bueno que lo hicieron, aunque no lo hayan hecho dentro del Taller, que bueno que se hizo, Zafra fue una distribuidora que dio la esperanza a muchos cineastas para la distribución de sus materiales, ya quedará hacer después la evaluación sobre Zafra, ellos ya lo habrán, hecho. El Rolo y Jorge, pero fue muy importante su aparición, ese es un proyecto de compañeros que a nivel individual hacen una cosa. Javier me acuerdo que se va y filma algo en Michoacán, lo deje de ver muchos años, filma algo sobre la contaminación de una laguna o algo así, es un proyecto individual, él lo dirige, él es fotógrafo, a lo mejor eso lo llenaba más que los proyectos de grupo, puedo pensar que así fue, entonces... si, si hay esta cuestión, tal vez algunos pecaron de querer siempre sacar adelante el taller y eso se les revirtió en un momento dado, invirtieron muchos años, mucho tiempo, no hicieron sus proyectos personales, creo que también aunque algunos no hayan salido del grupo a lo mejor les pesó también el taller, eso habría que platicarlo con los compañeros, no hemos platicado, quedamos una vez de hablar esto y no lo hablamos, yo tuve una separación, primero por lo del sindicalismo, estuve muy metido, luego me reincorpore al taller, pero ya eran otras condiciones diferentes, cuando ya casi no se hacía cine, ya no hacíamos la revista, ya era difícil hacer la revista entre los que estábamos, todos teníamos un trabajo profesional el cual cumplir, no es fácil, creo que uno de los problemas grandes de este país es que mucha gente hace un trabajo profesional por un lado, aun ligado al cine o a la enseñanza del cine pero que le ocupa mucho tiempo, y luego en sus ratos libres va a hacer cine o que se yo, es un problema real, pienso que la gente que esta metida en el cine debe dedicarse siempre a eso, al video igual, debe ser su profesión, debe de poder vivir de eso y vivir decorosamente de su profesión, eso lo ha hecho mucha gente en México y que bueno, pero pienso que en el taller también había ese problema, la gente tenía otros trabajos profesionales y el demás tiempo se lo daba al taller, no siempre era tan compatible, conforme avanza el tiempo se presentan nuevas condiciones para el taller, se vuelve más flexible, mucho más tranquilo... las películas se exhibieron en todos lados porque nosotros las llevábamos o contactábamos quien las llevara, pero se tenía que tener alguien responsable del material como una pequeña distribuidora, aunque ZAFRA las tenía y las exhibía siempre llegaba la gente, no siempre era fácil que nosotros manejáramos el material porque prestar el material implica tener un seguimiento de el para que te regresen y cómo te regresan las películas, todo esto empezó a ser muy caro, el manejo de copias, el tiraje de la reproducción de las películas, creo que esos elementos también influyen bastante en que el taller se empiece a diluir, porque nunca llegamos a hacer una discusión, lo planteamos, invitar a todos los que estuvimos en el taller y hacer una evaluación, hicimos una pequeña evaluación sobre el taller, pero no completa. Era la idea, sobre todo de Armando, discutir a fondo y hasta escribir algo como experiencia, pero no lo logramos hacer, se diluyó, cada quien empezó a trabajar en sus cosas y se diluyó... En mi caso por ejemplo: empecé a trabajar en la Filmoteca más tiempo, mañanas y tardes, ya no tenía muchas posibilidades y no había dinero para producir, esa era otra bronca, había cambiado la situación política del país, ya era otra cuestión...

¿cómo se resolvía el problema económico de la producción?

- Muchas de las películas de Octubre tuvieron financiamiento de la

Universidad, como parte de trabajos escolares, eso fue importante para mantener el trabajo continuo, como parte de nuestros trabajos escolares nos planteábamos hacer películas terminadas, completas, de media hora o alguna vez largometraje juntando el material de todos, la Universidad ponía el material y el equipo, cuando nosotros teníamos nuestro equipo lo poníamos, pero la producción corría por cuenta del taller, nosotros lo solventábamos, y en la producción de una película se gasta mucho dinero, a veces se gasta más en la producción que en el puro material y laboratorios, que ya son carísimos, pero lo otro también, viajar a Chihuahua, como fueron Trinidad, Armando, Madrigal y Abel, creo que fueron cuatro o cinco gentes, ir a Chihuahua cinco gentes y estar ahí bueno, sólo porque Armando y ellos se las agenciaron bien se pudo producir el proyecto, porque estuvieron ahí como un mes, eso es dinero en producción, por eso cuando tu vas a producir una película el productor lo primero que hace es incluir, hoteles, comidas, transporte, y eso son cantidades grandes de dinero, sobre todo si tienes un staff grande como sucede en las películas de ficción, los actores y toda la producción, son muchísimo más dinero que lo que cuesta el material para filmar. Nosotros tentamos el dinero de la Universidad porque éramos alumnos de ahí, cinco años estuvimos en la Universidad como alumnos y de ahí el material que nos daban para hacer los ejercicios escolares, nosotros lo usábamos para cumplir con lo escolar y a la vez hacer una obra terminada que pudiera exhibirse, eso fue lo que hicimos...

¿Existió algún otro tipo de apoyo?

- No, creo que todo se hizo dentro de la Universidad, hasta "Mujer, así es la vida" se acabó con el Departamento de Cine de la UNAM, que era el departamento que producía el material por fuera de la escuela, digamos el material profesional de la UNAM, con ellos acabamos "Mujer..." película que implicó muchos gastos para nosotros, muchísimos gastos, fue muy cara, viéndola como inversión en dinero es muy cara, nos costó quizá menos de lo que aparece en la película por los contactos que teníamos y que podíamos conseguir alojamiento en algún lado, uno prestaba su coche, etc, pero es una película cara, un largometraje con bastantes locaciones, pero creo que todo se hizo con la Universidad.

¿La trascendencia del taller estaba contemplada, es decir, pensaron en que el taller dejara escuela, que formara a otros cineastas con una visión similar a la de ustedes?

- Creo que hay dos momentos, el primero cuando nos conformamos y que empezamos a difundir dentro del mismo CUEC, teníamos hasta un periódico mural y todas esas cosas, donde nos planteábamos nuevas propuestas, nuevas alternativas por el cine en México, o que la gente se interesara por hacer un cine más apegado a lo que estaba sucediendo en la realidad, no lo que se hacía generalmente en la industria, que salvo Alejandro Galindo, Buñuel y algunos por ahí, la mayoría hizo un cine que no tiene ni pies ni cabeza en nuestro país, no hay empatía con este país, aunque si lo hay, si lo vemos en profundidad en cuanto a reflejar las condiciones de este país no existía, es decir, en el cine industrial. Nosotros al ver toda la experiencia en el cine latinoamericano, en el cine cubano, lo que hacen Solanas y Getino en Argentina, Sanjines en Bolivia, todas estas cosas tienen una influencia grande en nosotros, pues nos

dedicamos a difundir estos planteamientos de toda esta gente y algunos nuestros (al principio no había muchos) que se fueron construyendo en base al trabajo, tratábamos de tener una influencia sobre la gente de cine, sobre la gente que se estaba educando en la escuela, tratábamos de plantear que se hiciera cine documental, que era importante hacer cine documental en México, claro estábamos peleando contra algo que era muy difícil de tirar, no estabas peleando con el cine de ficción, sino que pensábamos que había que hacer cine documental también, pero si el cine de ficción tenía opciones de producirse y el cine documental no, es obvio que mucha gente optara por el cine que es puede producir, además que la gente llega a la escuela casi siempre con la concepción de hacer cine de ficción, porque es el cine que está acostumbrado a ver, con el que se ha educado, entonces no es fácil cambiarle la visión a mucha gente y plantearle otra alternativa, sin embargo, hubieron gentes importantes que hicieron documental en el CUEC, yo no me atrevería a decir que Octubre los influyó, tal vez sería muy pretencioso, pero Octubre era un ejemplo mal o bien de que el cine documental podía producirse y difundirse y que a través de él podían tratarse problemas interesantes o importantes o destacados de México, si fuimos no los primeros, pero si como grupo de los primeros, antes había estado "El grito" que fue la coyuntura especial, porque fue el '68

Tenemos entendido que el CUEC apoyo sus producciones. ¿qué importancia tuvo y tiene el CUEC en el desarrollo del cine independiente, tanto a nivel grupos como individual?

- Muchísima, creo que para el desarrollo del cine independiente y también del cine industrial, el CUEC tuvo una importancia particular, como también el CCC en los últimos tiempos para el desarrollo del cine industrial también para una serie de películas interesantísimas de cine documental, lo que hizo Dana Rothberg sobre Elvira Luz Cruz es muy interesante, por ejemplo, una gente del CCC que luego está haciendo cine de ficción, que por cierto no he visto de tal forma que no podría decir como son, pero el documental es interesante, creo que es mejor que la película de ficción de Cazals, por lo menos a mí me gusta más, creo que el CUEC fue una piedra muy importante en ese edificio que es el cine mexicano, que es como muy heterogéneo como deben ser todas las corrientes cinematográficas, pero el CUEC tuvo tal importancia que si nos ponemos a ver los nombres, Hermosillo es gente del CUEC, Fons, Bojórquez, Jaskowicz, Marcela Fernández, no sé... es en cuanto a gente que ha hecho cine de ficción y que también ha hecho documental, han hecho cine independiente y han hecho cine en la industria y que supongo que sus esquemas de producción y su concepción del cine está muy basado en lo que fue el cine independiente, que se concebía como un cine con más libertad, no sólo para los temas tratados, en la forma también, que en el arte la forma es definitiva, es totalmente definitiva ahí forma y contenido se van y no pueden destrabarse. Creo que ellos son gente que, le guste a mucha gente o no, es gente que trata de hacer un cine diferente y son gente que se formo en el cine independiente y son gente que tiene esa visión de hacer cosas que no sean la fórmula comercial cotidiana que el cine mexicano aborda, creo que el CUEC formó a mucha gente que esta en la industria, que estuvo en el cine independiente, que parece que ya no existe hoy o cuando menos no se produce casi nada por fuera de la industria, sin embargo si se produce video independiente, que creo que ahí también hay gente del CUEC, creo que fue importantísimo para formar cineastas

con una visión diferente a la de la industria del cine, cineastas que buscaran una nueva posibilidad ya sea en lo político, o en lo formal, nuevos planteamientos estéticos, qué se yo... algunas pueden ser fallidas o muy importantes, por ahí se puede encontrar una que no se valoró justo lo que debía valorarse en su momento y hoy puede parecer muy interesante, a lo mejor otras parecen muy viejas, a mí me gustaría ver lo del taller, ya tiene mil años que no lo veo me gustaría ver qué ondas con eso, no? si es un cine que todavía tiene vigencia o no, que también el cine como lo veíamos al principio no era un cine para que durara toda la vida era un cine de coyuntura, atacar un problema y que un problema político se desdobra luego en mil formas, puede acabar al revés de como pensaste que debía acabar, ahí está la cortina de hierro, que se cayó, que más bien era de papel, entonces no puedes jugar a decir yo tengo la verdad, aunque muchas veces creo que cometimos ese error de asumírnos como poseedores de la verdad, quisiera volver a ver las películas, no las tengo claras, pero... creo que sí fue muy importante el CUEC sus maestros, la gente que te daba clase ahí, Ayaía Blanco es un cuate que te movía y te planteaba cosa nuevas en cuanto a cómo concebir el cine y te peleabas con él, pero tenía una opinión diferente a otras gentes que por ahí escribían también en los periódicos, pero que no tenían esa concepción tan importante como la tenía Jorge, que era un hombre que sabía y sabe muchísimo de cine, estaba Roviroso que formaba a la gente en cine documental, por ahí pasó Miguel Littín, Gonzalo Martínez, Olhovich, un montón de gentes que eran los nuevos cineastas que en ese momento estaban accediendo a la industria y que también estaban dando clases en la escuela, la gente que estaba en el CUEC permitía producir las películas con libertad dentro de la Universidad, que siempre ha dado un espacio mayor que afuera, creo que también en esto fue importante, y para el video hoy, y para la televisión hoy, yo estoy viendo cosas que parecen que no tienen que ver con esto pero ... en el programa de Héctor Suárez están gente del CUEC, uno que es fotógrafo, uno que es guionista, otro director de escena, están en un programa cómico de televisión que es el más interesante en este momento, cuando menos en su facturación, es gente de cine, del CUEC, hoy ante la escasez de posibilidades para hacer cine mucha gente se ha ido a la televisión y al video y seguramente ahí va aportar cosas, porque tienen una visión de cineastas que da para hacer muchas cosas en la televisión, aunque choques a veces con las formas de hacer televisión igual se pueden hacer, el documental en video es sensorial, claro, a mí me gustaría seguir haciendo documental en cine pero no se puede, no hay opciones, hay chance de hacerlos en video y los tomo y me planteo un reto hacerlos y los hago...

De repente parece haber una especie de contracción de los movimientos sociales, la desaparición del bloque socialista recientemente parece ser un punto nodal de la historia en este sentido. ¿en este proceso de cambio general se diluye Octubre?

- Antes de que el socialismo cayera, Octubre ya se había diluido, aunque creo que en el Tercer mundo, influye mucho la caída del socialismo, pero en el Tercer Mundo siguen habiendo muchos pobres, entonces creo que va a seguir habiendo una lucha muy larga por buscar alternativas para que esa gente pobre deje de serlo, entonces creo que la caída del socialismo influye pero se dan nuevas opciones de lucha social y política, y pienso que influye más en los partidos tradicionales la caída del socialismo, aunque pienso que la gente que

creo en el socialismo sigue luchando por ello, con otras tácticas, otras estrategias, que bueno además que se cambie la concepción y se sea más abierto para poder trabajar con otras gentes que tengan hasta otras concepciones políticas, que el sectarismo se acabe, que padre, eso al parecer aunque nos duela mucho que se haya caído el socialismo, buenos por otra parte es importante que el sectarismo se haya terminado en muchos lugares, eso es muy bueno, que a la gente se le haya abierto un horizonte diferente y ver que cada país tiene su camino, como Cuba tiene el suyo, México tiene el suyo, no es homogénea la realidad en ningún lugar, entonces no son homogéneos los proyectos a desarrollar, pero Octubre había tronado ya antes de esto, antes de la caída del muro.

¿Es coyuntural el cine, habrá que esperar otro momento álgido en la historia para que vuelva a aparecer un movimiento importante en el cine?

- No, creo que fue fundamental el entorno en que nos desarrollamos, muchos habíamos vivido, otros visto, lo que fue el 68, muchos estábamos atentos a lo que pasaba en México y eso influyó en definitiva, otros eran gente cercana a organizaciones políticas, ese entorno es muy importante, a principios de los sesentas también para que el grupo se consolide como grupo, porque obviamente en la visión que traíamos y lo que compartíamos era algo que habíamos aprendido fuera de la escuela, en la realidad, pero eso hace que se desarrolle el cine independiente, es cierto, el 68 da un vuelco a este país, a nivel de conciencia sobretodo, y principalmente de gente que había estado en la Universidad o estaba estudiando, o hacía un trabajo intelectual o escribía o hacía cine, y el cine era muy atractivo además en ese momento porque se podía hacer, entonces es una coyuntura importante para que ese movimiento se dé indudablemente, ese momento de la historia de México, los años sesentas son fundamentales para que se diera ese movimiento porque antes se habían existido como obras aisladas más que otra cosa o el cine independiente del STPC había sido una convocatoria específica para hacer cine y entrar a la industria, pero este no tuvo otras connotaciones, más un entorno social, político.

Creo que si se volviera a gestar otro movimiento importante de cine en México no sería igual, sería diferente, creo que además con el video muchas cosas que se hacían o que se querían hacer algunas y no se hicieron por caras en cine, el video te da chance de hacerlas, entonces el video es un elemento muy importante a toma en cuenta para un movimiento cultural de este tipo, se están haciendo cosas en video, en la Bienal de Video vi cosas interesantes de gentes que están distanciándose del video tradicional, de la imagen audiovisual tradicional, hasta de la del cine, el video les da para experimentar, también les da para recoger testimonios de la realidad en extenso, lo cual el cine no te permitía siempre, porque era muy caro, hoy tu ves que recogen testimonios en video de dos horas corridas y que bueno. Creo que en una coyuntura política favorable lo que habría que buscar no es tanto hacer un cine independiente, estoy como pensando en voz alta, creo que lo que habría que hacer es buscar opciones de producción que perduren, tanto en cine como en video, tanto en cine de ficción como en documental, como ensayo, como lo que quieran, opciones que perduren, quizá no para nosotros, sino para la gente que viene atrás, por ejemplo, a mí me encantaría que la gente que esta haciendo hoy cine en la industria comparta yo o no sus películas, que esa gente tuviera continuidad, porque ese fue un problema grave del cine independiente mexicano, no hubo

continuidad, y no la hubo porque no había dinero para hacer una película a cada rato, cuando la gente salía de la UNAM, ¿con qué dinero hacías otra cosa? a lo mejor buscabas un productor y hacías una pero te tardabas dos o tres años en hacer otra, o vendías el coche o la casa o que se yo para poder editar un proyecto de ficción, como que lo que habría que buscar más que nada, con coyuntura favorable o no favorable, es lograr que se cree una estructura cinematográfica y de video, donde la gente pueda expresarse y se puedan expresar todo tipo de ideas. Por ejemplo, a mí me da pena la televisión mexicana, ¿quién entra ahí? es una opción, ¿por qué no?, es un medio de difundir cosas, para hacer cosas interesantes, está totalmente cerrada, haber si ahora que dicen que van a privatizar una parte habrá competencia y habrá producción, pero hasta donde he visto, en el tercer mundo en casi todos los países del tercero y cuarto mundo, la mayoría de las horas de televisión no son producidas en esos países y México es parte de ello, Televisa produce telenovelas, noticieros y se acabó, bueno transmite deportes, pero no hay una producción de otro tipo, más interesante, como sucede en otros países donde hay series, teletatros, documentales, donde hay muchas cosas, si ustedes ven el cable, los canales norteamericanos tienen una variedad inmensa de cosas producidas allá o compradas fuera, pero la mayor parte son producidas allá, claro se puede decir que no hay tanto dinero en México para producir así, sería una cosa a discutir, pero lo importante sería que se abrieran esas opciones, yo entiendo la salida de Canal 22 con poca producción propia, no tiene dinero, ¿de dónde va a agarrar el 22 para meter producciones propias? o darle dinero a la gente para que produzca cuestiones exclusivas para ellos, no hay dinero y tienen que producir una programación, que bueno que salieron al aire cinco horas al día y no todo el día como salen todas ¿qué harían, rellenar?. Creo que a largo plazo lo que se debe buscar es que los medios se abran, ya no pensar en el cine solo, creo que pensar en el cine solo es un error, a mucha gente el video lo agarró en "out side", llegó el video y... "pinche video", yo que voy a hacer video, video es televisión, no sé que, y ahora ven que el video es una opción de hacer cosas y hay que hacerlas con tanto rigor como se hacía el cine, lo que pasa es que muchas veces en video te dicen: esto es para hacerlo en tres días. Y el cine te daban chance de hacerlo en dos meses, ahí cambia la cosa, pero aun así hay que ver que los medios hoy están integradísimos, la televisión por cable, la televisión abierta, el video, el cine, todo, ustedes ven que hay mucha gente que está haciendo video y los vende ya no le importa que pasen en televisión abierta o en cable, hay muchas compañías, lo de Carrasco de las ciudades mayas y las ciudades aztecas, bueno, lo está vendiendo sin intermediarios, ¡que buenol, ojalá y se pudieran hacer muchas cosas como esa y venderse, es una forma de llegarle a la gente también, pero es importante que la gente de los medios audiovisuales busque que se abran los medios audiovisuales y que se produzca en México, eso sería sensacional, que el cine que se hace en México, sobre todo el cine de calidad, pase en las televisoras y se le pague lo justo, como se paga a nivel internacional, porque es una forma de recuperar también, no que aquí pasas. te arrodillas si vas a vender tus materiales, ahora con Cablevisión y con Multivisión se abrió un poquito la competencia, sobre todo con Multivisión, y se pudo vender, parece ser, materiales de cine mexicano a Multivisión, ya no solo era Televisa la opción, eso es importante, más que el cine, pensar en todos los medios.

Regresemos un poco a Octubre, en la editorial del primer número de su

revista, dejan en claro su postura respecto al sentido de su trabajo cinematográfico, esto que de acuerdo al devenir histórico parece una quimera, ¿se contraponen a la idea de un manejo empresarial del taller, existió alguna vez el planteamiento de manejar Octubre como una empresa de comunicación, editorial, exhibidora, distribuidora, etc.?

- No, no lo hubo

¿esto fue importante para el desarrollo posterior del grupo?

- Creo que ese fue un problema real, no hubo una estructura que fuera compatible para hacer cine digamos para organizaciones políticas, para la gente que luchaba, y por otro lado una estructura que ordenara al taller para que este pudiera hacer otro tipo de trabajos o comercializar sus productos, no se llegó a eso, no se pensó, la dinámica que se vivía, política, en la realización de los proyectos, en todo, nunca nos permitió sentarnos a hablar de esto, lo hablamos ya muy avanzado el proceso y no se dio, hubiera sido importante en ese momento plantearse: vamos a hacer una especie de compañía que pueda abarcar hacer el cine que queremos hacer y por otro lado hacer otras cosas, pero tampoco era tan fácil. Creo que a mucha de la gente que se aglutinó en torno del taller lo que más le importaba era hacer el cine que hacíamos y plantear hacer otro cine, digamos, comerciales o documentales turísticos o lo que sea, no le hubiera interesado a esa gente, a muchos no le hubiera interesado, no se planteó nunca durante la primera etapa, pero si se hubiera planteado, hubiera sido quizá una opción de rompimiento, o tal vez de unidad, quién sabe, pero nunca se planteó porque la gente estaba entregada a hacer los proyectos que queríamos hacer, estábamos en la escuela de cine, había que hacer proyectos y trabajar dentro de los marcos de la escuela. ZAFRA lo hizo, se hizo como una distribuidora y se planteó ser rentable, si no, no hubiera podido subsistir, es más ZAFRA tronó porque al final ya no era rentable, parece ser, creo que eso le faltó al taller y a algunos otros grupos o gentes que hacíamos cine independiente, algunos otros lo hicieron, por ejemplo Canario Rojo que si se planteó una estructura de este tipo y hacía muchas cosas para la televisión y filmó en muchos lados de centroamérica, etc, recogió materiales muy interesantes y muchos los usaba para sus programas de televisión, pero ellos si tenían esa estructura de hacer sus proyectos y hacer las otras cosas, aunque también dejaron de hacer sus proyectos propios porque la dinámica de trabajo que les daba la televisión y los proyectos por encargo y estas cosas igual les quitaba tiempo y ya no les daba tiempo de hacer el cine que habían estado haciendo al principio, hubiera sido interesante pero no se planteó.

A nivel general parece haber una falta de visión respecto a lo poderoso que es el cine como instrumento ideológico, esto no parece ser contemplado por quienes dirigen los organismos políticos, sociales, etc. ¿a qué lo atribuyes?

- ¿cómo, en cuanto al poder ideológico del cine?

Si, pero contemplado a partir de las dirigencias de los movimientos sociales...

- Ah, ya, ya, mira nosotros, esa fue una opción que si nos planteamos,

una opción que si nos planteamos era trabajar con sindicatos o con organizaciones a las cuales se dirigía nuestro cine y que en un momento dado ellos pudieran aportarnos o apoyarnos para hacer cine, eso no se dio por desgracia, se dio en algunos, casos que algún sindicato apoyó alguna película, no nuestra sino de otras gentes, pero fue excepcional, recuerdo un proyecto muy interesante que quedó guardado, del SUTIN, que pagó una serie de televisión con "La cabeza de la hiedra" de Carlos Fuentes, que dirigió Paul Leduc y se gastó dinero y se hizo la producción, no sé porque cosas la película, la serie nunca se exhibió, pero si recuerdo que el SUTIN apoyó esa opción. En la mayoría de las organizaciones de izquierda no entraba dentro de su programa el cine, la cultura era un pegoste, creo que ese era un problema real de las organizaciones de izquierda, de las sindicales también, la cuestión cultural no la concebían como una parte fundamental de su proyecto de trabajo, hoy se entiende mucho más, la realidad nos ha hecho ver a todos la importancia que tiene la cultura, en ese tiempo era, si tu llevabas una película sobre un pintor te hubieran dicho estás loco, ¿cómo un pintor? hay que hacer la lucha de clases, y seguramente si les decías: pongan dinero para la película, te iban a decir que no tenían, que los recursos de las organizaciones eran pocos, que en realidad también era cierto, pero no hubo nunca un interés, nosotros hablamos con varias organizaciones sindicales y políticas, les enseñamos nuestro material, se los dimos para que lo exhibieran, pero a la hora de concretar un acuerdo para producción nunca se llegó a nada, no lo consideraban prioritario, cuando veían los materiales les parecían a todo dar, que buena onda, muy bien, hay que exhibirlos, hay que difundirlos, pero al momento de entablar una colaboración, además que la colaboración que nosotros planteábamos era: que la izquierda amplia, digamos, pudiera aportar además de canales de exhibición, presupuesto para el cine independiente, no solo el de Octubre, sino de cualquier otra gente, cuando llegamos a ese punto ya se diluía la relación, nunca nos peleamos, pero tampoco hubo un interés real por hacer cosas, se emocionaban los sindicatos cuando filmabas algo sobre ellos, algo que nosotros en un momento pensamos de: la izquierda debe apoyarnos y nosotros apoyarla a ella reciprocamente, no se dio. Muchas veces hasta las direcciones vieron las películas, hay que exhibirlas, hay que contactarse con este tal y no resultaba, entonces tenías tu que dedicarte a exhibir la película, buscar tu los contactos dentro de la misma organización, buscar opciones de exhibición, no se valoraba realmente la importancia cultural, yo diría más cultural que ideológica que el cine tiene, para poder hasta discutir con las gentes que militaban en esas organizaciones como lo hicimos nosotros con varios sindicatos, que exhibíamos las películas y se hicieron debates riquísimos, no solo sobre las películas, éstas eran sólo el pequeño detonador para que se iniciara la discusión sobre la problemática del sindicato, de la organización, de la colonia o que se yo, pero nunca hubo una concepción clara de esto, no ha habido en los partidos de izquierda, es más hoy no la hay totalmente, si ven los programas de televisión de los partidos políticos, son lamentables ¿no?, verdaderamente lamentables, los de todos, ya no digamos los de oposición o los de izquierda, los de todos son verdaderamente lamentables.

Se tenía en ese tiempo la concepción era que si tu eras un buen pintor o un pintor destacado, lo importante era que te pusieras la chamarra del partido en el que estabas, que dijeras yo soy del partido y soy este gran pintor y no valorar la obra de ese gran pintor y la difusión que pudiera tener para que la

conociera el pueblo, al cual se supone que los partidos se dirijan, no había esa valoración, creo que no la hay todavía. Los escritores, los pintores, todos participaban como un militante más de las organizaciones y esto es lo que le interesaba a las organizaciones políticas, tener a la gente dentro de su partido y no, promover una propuesta cultural diferente, ya fuera en pintura, en cine, en lo que fuera, creo que todavía se da eso, hasta en los sindicatos más adelantados como el de la Universidad que yo estuve, la cultura era cualquier cosa, no importaba tanto, era elementismo, igual que como lo hace difusión cultural de la UNAM que promueve eventos, eventos y eventos, entre más eventos hagas eres más importante como difusor de la cultura, esto puede tener algo de cierto pero no es toda la verdad y con los sindicatos igual, no hay un programa y ese es el problema principal.

Desde las primeras legislaciones la ley va dirigida a que justamente el organismo regulador (en este caso la Secretaría de Gobernación) y en la medida de las necesidades, empujadas por las demandas populares del cine como medio de comunicación, se fuera cada vez haciendo más completa, de tal manera que el medio fuera controlable. ¿tuvo Octubre en algún momento una propuesta al respecto?

- Alguna vez discutimos, hicimos reuniones con cineastas, alguna vez hubo un encuentro por un "nuevo cine", así se llamaba, discutimos bastante, incluso con gentes de la industria sobre la cuestión de la legislación, la legislación ha sido un tema recurrente de los cineastas, al fin se acaba de aprobar una nueva, hace poco, falta el reglamento que es una de las broncas grandes de las leyes, muchas veces en el reglamento es donde "te meten el gol", si dimos discusiones y hablamos mucho sobre esta cuestión de la ley cinematográfica, lo que pasa es que para las cuestiones legislativas, es una cuestión no sólo de que tu propuesta sea viable y pueda ayudar a que el cine se desarrolle, eso no es tan solo lo importante, es político el asunto de las legislaciones, sobre todo si se trata de una ley nacional, es como de correlación de fuerzas, cuando se aprobó esta ley, yo te aseguro que mucha gente que fue parte del cine independiente expuso sus puntos de vista, que ya habíamos discutido muchas veces en muchos lugares sobre la Ley Cinematográfica, sin embargo, la ley que se aprobó al parecer es una ley que no dejó contento a la gente del cine, porque al parecer se repiten muchas cosas de la anterior, no hay, además, lo fundamental, que es asegurar que en el país se siga produciendo cine de calidad y se siga produciendo cine para mantener una industria de cine que no puede concebirse como la vieja industria de los años cuarentas y cincuentas, también la realidad ha hecho que esa industria cambie, esa industria se burocratizó enormemente, y si muchos la defendemos en el sentido de que sí existe una industria del cine en México es como una opción de que se siga produciendo cine en este país, hay una tradición de hacer cine en México, el cine es parte de la cultura nacional, el bueno y el malo es parte de la cultura de este país. Acabar con la opción industrial de producir cine era acabar con la opción de que en México se siguiera haciendo cine continuamente, ese era un poco el planteamiento de mucha gente, de defender la exhibición del cine mexicano, todas estas cosas que no quedaron tan claras en la ley. Tengo que dar una buena revisada a la ley, la ley cuando la aprobaron, no recuerdo bien algunas cosas, pero creo que en lo general este es el sentir de mucha gente. Lo importante en la ley era asegurar eso, una opción de seguir produciendo cine en este país, no sólo de

defender a la vieja industria del cine, porque es una industria que también tiene muchos problemas, hay mucha burocracia sindical... hay que ver la realidad tal cual es, entonces había que hacer una industria como la ha ido conformando la realidad, mucho más flexible, que dé más posibilidades de producción, que se baje costos de producción, y protegiendo los derechos de los trabajadores, pero los derechos no de los dirigentes sindicales, de los trabajadores, no cuotas de poder... este proyecto de ley mantiene muchas de las cosas que mantenía la anterior...

El movimiento de cine independiente no estaba produciendo, le pasó lo mismo que a Octubre, se dispersaron...?

Como Octubre había grupos que no tenían nombre o pequeñas empresas independientes que se ponían nombre, cada vez que hacían una película o grupos de cuates que se juntaban para hacer cine independiente, había de todo, gentes totalmente individuales que hacían sus proyectos, contrataban gentes y hacían sus proyectos, había de todo, pero creo que a todos les pasó lo mismo, cuando se deja de producir afecta a todos por igual, y afecta a los que están en la industria también, muy fuerte, cuando se deja de producir cine es que se deja de producir en serio, y el movimiento se desgasta, entonces mucha gente que antes juntaba su dinero y se dedicaba a hacer una película empieza a buscar opciones de producción, porque además te quebrabas después de hacer una película, ya sea documental o ficción, la gente se quedaba sin un centavo, qué hacer luego, estabas tres años con tu misma película, esa es una bronca, no hay continuidad, ni en la gente que hacía documental ni en la que hace ficción, por ejemplo a mí me encanta el cine de Leduc y Paul no ha hecho cine tan constante como podría ser quizá en otros países, o no ha podido hacer sus proyectos con los tiempos que él debería de darse para crear sus guiones, para todo, eso es lo importante... y aquí no te dan chance de eso, pagan muy poco los guiones, no vives del cine, la gente que hace cine, hasta industrial, hace otras cosas también, hace comerciales, lo que sea para poder mantenerse en activo y sobrevivir, no es como las industrias desarrolladas en que un cineasta puede hacer una película, a lo mejor cada dos años, pero las hace a conciencia, trabajando con sueldos asegurados, una serie de cosas que te da una estabilidad, en el cine es difícil pensar además en el mecenazgo, es muy difícil, como se daba antes en la pintura, en el siglo pasado o principios de este siglo, o en la música que tenías un mecenas y te mantenía y tu pintabas o componías música, en cine no se da esto, el cine es un arte industrial, entonces es diferente, es duro...

Los últimos encuentros y foros de cine, por ejemplo los promovidos por la Fundación Mexicana de Cineastas (y antes AMECINE), ¿podrían considerarse parte de esta asimilación por los cineastas llamados independientes?

- Sí, sin duda, cuando hablaba de que este es un movimiento con golpes y traspies, se mantuvo un buen tiempo, creo que lo de la Fundación, fue parte de ese mismo movimiento, creo que mucha gente que está en la industria es parte de ese movimiento, lo asuman o no, y que así habría que verlo, en nuestro momento no lo vimos tan así, hablábamos del cine independiente y había veces que era hasta difícil clasificar a quienes estaban y quienes no estaban en ese cine independiente, pero así a largo plazo, con una visión un poco distanciada, te das cuenta que era muy amplio este movimiento, y la gente que

hoy está en la industria, mucha era parte de este movimiento, y que bueno que esté ahí haciendo cosas, o intentando hacer cosas diferentes a las comerciales; a todos les pegó durísimo el golpe económico, la imposibilidad de producir ya por fuera, sin embargo creo que la misma forma de producir del cine industrial hoy, sobre todo del cine industrial que vale la pena, es una forma que se relaciona mucho con cómo se producía en el cine independiente, que no tenga la supervisión de un productor comercial encima de ti, que te esté diciendo qué tienes que hacer y hay verdaderas proezas en este cine, lo de Montero, que con 20 pesos el cuate ve qué hace y empieza a rodar y luego consigue más dinero y sigue rodando y acaba la película, eso claro tiene una repercusión en el producto, porque no lo hiciste con toda la tranquilidad que debías hacerlo, ni con todos los recursos, pero ahí están, son tercios los cineastas y que bueno, yo los admiro en este sentido, que bueno que hacen estas cosas, pero la misma forma de producir de la gente nueva de la industria o de la gente de la industria que está haciendo cosas que valen la pena son formas de producir que vienen mucho del cine independiente, no tiene al productor que te esté dando de latigazos, o que te impone un guión, un actor ... se manejan un poco más libre... han debutado un montón de gente interesante en fotografía, actores, que es una tradición bien importante, gentes que eran actores en el cine independiente, luego pasaron a ser grandes actores en la industria, hasta en la televisión; entonces lo veo como un movimiento amplio, donde habían tendencias, la de Octubre era una, la de Oscar Menéndez era otra, aunque hacíamos cine que parecía que era similar, no lo era tanto, cada quien lo hacía con su concepción, la de Carlos Mendoza y Carlos Cruz era otra; por otro lado estaba la gente que hacía cine independiente como una forma de tener posibilidades, de tener libertad, formal, de temas, con actores diferentes, etc, lo hizo Jaskowich, lo hizo Hermosillo, etc. Y bueno eso repercute hoy ahí, por desgracia es una minoría esa gente que está en la industria, por desgracia pero ahí están y que bueno, es mucho más digno ver una película de ellos por mala que les salga, a ver cualquier barrabasada de las otras cosas industriales...

¿Has participado en estos encuentros u otros similares? O bien, ¿conoces de algún intento de trabajo independiente, a nivel producción, distribución o exhibición que actualmente se realice?

- En Cine no, lo que se ha formado es para hacer cine de ficción, pero casi siempre han ido asociados con dinero del INCINE, del Fondo para el Impulso a Cine de Calidad... así como proyecto totalmente independiente no, Montero ha hecho algunas cosas, es el que más se acerca a esta posibilidad de hacer algo independiente, Juan Mora hizo lo de "Retorno a Aztlán"; pero son como proyectos en concreto, no son una empresa que esté trabajando con un programa, son como proyectos que se hacen en el momento, que sobre todo, quienes los impulsan son los cineastas, eso es importante en México; en otros lados los productores son más listos, entonces ya tienen sus mecanismos... también en EU se dio con productores como la Lukacs que lograron producir ellos y luego venderles a las grandes empresas para la distribución y ganar mucho dinero; en México no se da tanto eso pero sí ha habido proyectos... Juan Mora le pidió apoyo a mucha gente y logro un proyecto muy interesante (Retorno a Aztlán), ese es un proyecto en el que creo que lo importante es que ya se tenía caminado un tramo antes, que vio que en el cine independiente se podían hacer cosas de este tipo, claro en otra condiciones, con otros costos, y eso

repercute hoy en proyectos como lo de Juan, Montero, hay algo de Marisa Sistach "Los Pasos de Alan" y lo del CCC es muy interesante, no sé cómo estuvo producida, "El Secreto de Romelia", pero parece que es una película totalmente escolar, claro eso tiene un apoyo de la institución escolar, pero ya no hay mucho, es muy difícil, tienen que buscarte al producir tu película, no solo producirla sino saber con qué apoyos cuentas en la distribución, en la exhibición y es interesante que haya películas como "Retorno a Aztlán" que tengan éxito comercial, el otro caso en "Cabeza de Vaca" que es una producción total del IMCINE con dinero español, también con mucho éxito, de un documentalista que pasa a hacer ficción, pero es diferente son dos películas que abordan el indigenismo en México, en ficción, que no se aborda tanto y cuando se ha tratado ha sido muy mal, entonces es una nueva propuesta, pero son producciones diferentes, lo de Mora sería más independiente, pero si es importante ver que los cineastas tratan hoy de que no les impongan las cosas, invierten su dinero para hacer ficción, pero tratan de que no les impongan las cosas, son sus proyectos y eso es bueno.

¿Conoces el trabajo que realizaron otros grupos contemporáneos y paralelos en la idea u objetivos a Octubre, qué opinión tienes de ellos?
¿que opinas del trabajo del Grupo Cine Testimonio?

- de Canario Rojo
- del trabajo de Carlos Mendoza
- de la distribuidora ZAFRA

- Pienso que "Jornaleros" es una de las películas más importantes del cine independiente que se hizo en México, creo que está por encima de todo lo que él hizo y de lo hicimos muchos, tal vez, es una película importante, es un grupo dentro del cine documental mexicano que hay que revalorarlo, hay que estudiarlo de nuevo cuando se estudie el cine documental, si a alguien le interesa meterse por allá, creo que es uno de los grupos fuertes del cine documental, que dejó huella en el cine documental mexicano, sin duda el trabajo de Cine Testimonio, sobre todo con películas como "Jornaleros", creo que es importante lo que hizo Maldonado.

Lo otro, me gusta, no comparto, no compartía tendría que volverlas a ver, la concepción de él como hizo las otras cosas, lo del petróleo, está muy bien hecho, no me gusta mucho, pero "Jornaleros" creo que sí es una película clave.

Canario, creo que su experiencia, hasta donde yo la conocí, "En la Raya", creo que se llamaba, no me acuerdo bien... creo que empezó a hacer un proyecto de cine interesante igual que nosotros, empezó a hacer documentales cortos, pero luego ese trabajo lo dejó por dedicarse un poco a la televisión, ellos hicieron luego hasta una ficción, un "thriller" con Claudio Obregón, trataron de abordar con otras metas el cine independiente, como era la ficción... pero se alejaron del documental en cine, lo hacían para la televisión el 16 mm, todavía en ese tiempo se usaba 16 mm en TV y creo que ahí se ocuparon más en hacer documental para televisión que documental para cine, entonces la verdad ahí les perdí la pista, vi cosas en TV, hasta un programa de boleros que era muy interesante con Claudio Obregón, pero no volvieron a meterse mucho a hacer cuestiones cinematográfica, Walter hizo una película que nunca acabó, que era de Canario, también una ficción, nunca la terminó, igual él se clavó a hacer cuestiones de TV, pero creo que Canario también en su momento también fue un

grupo importante, cuando todos empezábamos, estaba Octubre, Canario, Cine Testimonio, después de nosotros vinieron los dos Carlos, Mendoza y Cruz, hicieron "Charrotilán", "Chapopote", creo que un rasgo importante, hay que hablar de lo positivo, era que trataron de jugar con el humor con la ironía, en el documental, porque creo que la mayoría de nosotros éramos muy serios, muy solemnes, creo que sería una cosa analizar y ellos vinieron a plantear, y gustó mucho a la gente, incorporar el humor, la ironía en sus documentales, eran como reportajes, nosotros como que le tendíamos más a hacer el ensayo y estas cosas en cine y ellos un poco más como el reportaje, pero la integración del humor creo que es mucho muy importante, sobre todo en este país, jugar con el humor en la política es fundamental y los caricaturistas nos lo han enseñado durante toda nuestra historia, la gente aprende más en una caricatura que en 20 artículos sesudos de algunos intelectuales que analizan algo, una caricatura va al fondo y creo que en esto los Carlos tuvieron esa virtud, incorporaron la cuestión del humor y la sátira a sus documentales y eso es muy válido, creo que ellos también son una generación atrás de nosotros, aunque en edad a lo mejor no están tan distantes de algunos del grupo, pero venían atrás de nosotros en el CUEC y creo que fue muy importante la incorporación del humor a la crítica en cine, a analizar la realidad mexicana y con humor, pues que bueno, es algo importante y fueron importantes también, porque era como una cadenita, Octubre, luego estaban ellos y luego Salvador, Pedro Raygadas, ante de ellos Toño del Rivero, una cadenita que se fue haciendo de documentalistas.

¿consideras que el cine inscrito dentro de un proceso social y a la lado de una organización política, llámese partido, sindicato, etc. esta destinado a no tener éxito (considerando el éxito como la consecución de lo propuesto como objetivo)?

Muchas veces cuando hablamos del cine, decimos que esta película tuvo una gran trascendencia porque la vieron tantos millones de gentes, y es cierto, esa es una forma de medir, cuando te planteas un cine diferente al cine comercial, hasta documental, ya sabes que tu mercado natural puede ser más restringido porque no cuentas con los canales de exhibición que cuenta el cine de ficción, entonces si te lo planteas desde un inicio hacer una película porque te interesa hacerla, porque debe cumplir tales objetivos, que se difunda en los sindicatos, y con eso ya cumplí, yo la hice por eso, es válido, como es válido el que dice, voy a hacer esta película y quiero que entre a los canales comerciales, es válido, entonces desde esa perspectiva, cuando hacíamos cine sabíamos que teníamos canales restringidos de exhibición, es más se fueron creando canales hasta por la algarabía política que había en ese momento y en ese sentido creo que nuestras películas y las de Maldonado que también se exhibieron mucho y las de Carlos Mendoza también, algunas de ellas han de haber tenido más público que algunas películas de ficción de la industria, estoy casi seguro, porque se vieron tanto en tantos lados con 50 gentes, con 80 gentes, hay películas hoy en la industria que están una semana en cartelera y truenan, cuánta gente la vio si no cumplieron el tope, a lo mejor las vieron 60, 70 mil gentes, es un fracaso económico rotundo, y la vieron 70 mil gentes, tal vez cuando pase por televisión la vea muchísima gente pero, hablando de las puras cadenas cinematográficas hay películas que se vieron menos que las nuestras estoy seguro, claro hay también películas del cine independiente que no se vieron, porque el que no se preocupó porque sus

materiales se exhibieran nunca se vieron.

A la distancia, ¿cuál es la principal crítica que le puedes atribuir al funcionamiento del grupo o al trabajo que Octubre realizó?

¡ay caray!, ya así viendo con perspectiva, que es diferente a estar metido ahí... creo que, yo estoy contento con lo que hicimos, primero, fue importante haberlo hecho, la principal crítica y que yo me hago responsable mucho de ello, es que no tuvimos continuidad en el trabajo, creo que ese fue nuestro principal problema; por otro lado tal vez, por nuestros inicios un poco fuera del esquema de lo que era el cine en ese momento no permitimos experimentar con el lenguaje cinematográfico.

Señaló también que otro posible error podría haber sido la falta de táctica política, al hablar sobre la producción de otras gentes del cine independiente, asimismo un cierto sectarismo al mostrar más interés con partidos y sindicatos que con la misma gente del cine, más adelante señaló la crítica a los cineastas independientes que se incorporaron al cine industrial y el retraso en la producción cinematográfica que implicaba la discusión de los proyectos.

No decíamos nada tan duro, era un cine para el pueblo junto al pueblo.

En el número 6 de su revista, publican un artículo respecto a la necesaria recuperación económica del cine (firmado por A.Lazo). ¿cómo preveía Octubre la recuperación económica?

- Lo que pasa es que... creo que éramos bastante románticos, en cuanto a la distribución y exhibición del material, porque terminada la película lo que nos interesaba era que se difundiera, entonces la difundíamos ampliamente pero los resultados económicos eran nada, aun creo que sucede igual con lo que ZAFRA rentaba de otros cineastas independientes que produjeron sus películas ellos mismos, no había recuperación, porque este cine no se exhibía en las salas comerciales obviamente, se exhibía en sindicatos, en colonias populares, organizaciones políticas, no había recuperación. lo veíamos, alguna vez discutimos bastante esto y de ahí surge el artículo de Armando, cuando dice: si hay una rentabilidad política o ideológica, algo así dice, pero qué pasa con la cuestión económica que permita hacer otros proyectos, nunca se logró, creo que nadie, habría que preguntarle a Maldonado que él maneja sus películas y las distribuía qué pasó con su cine, si este tuvo recuperación su cine documental, puede ser quien más se haya acercado a recuperar, pero en general creo que ningún cineasta independiente recuperó su cine, entonces no había de donde sacar para producir, tenías que buscar instituciones que te apoyaran para producir, por ejemplo: cuando surgió el proyecto de la SEP con Canadá, se hicieron películas importantes, ahí Paul Leduc hizo "Mezquital", otro cuate canadiense hizo "Santa Gertrudis", fueron películas importantes pero que no tuvieron recuperación, lo que hizo el INI sobre indigenismo, nunca tuvieron recuperación, no hay mercado, la televisión ya saben ustedes que es cerrada y antes era más cerrada todavía, ahora cuando menos en deportes en el fútbol el canal 13 puede cuestionar a televisa, pero antes no había nada de esto, era una cerrazón total, aun existe esa cerrazón en los medios masivos, pero hay un poquito más de posibilidades de decir alguna cosa o de plantearte un proyecto

y a lo mejor te lo aceptan, aunque sigue siendo muy cerrado, pero en aquel tiempo era total y absoluta cerrazón... las películas pasaban en canal once, en un programa de la UNAM, alguna vez pasaron no sólo las nuestras, sino las de varios compañeros, era por parte de la Universidad que era la productora, eso no arrojaba un centavo ni siquiera para la Universidad porque canal once no le pagaba un quinto por estos materiales, en otros países el cine documental se exhibe luego por los canales de televisión y tu recibes un pago, acabo de leer que la productora de la película de Panamá que ganó un Oscar, se esta peleando con PBS porque no le exhibe la película se la censuraron, para ella implica además de que no la difundan que tampoco reciba el dinero que debía recibir por ese pase, ahí hay un doble problema para ella como productora de cine, primero se lo están censurando porque cuestiona a los norteamericanos en Panamá, la invasión y segundo que no va recibir un quinto si no pasa por televisión, es un documental que no pasa en los cines. Aquí en México el cine documental se hizo mucho, pero no tuvo ninguna recuperación económica, no permitió continuar proyectos y ese es parte del quiebre de muchos grupos de cine, seguramente ahí hay un elemento a apuntar para ver los problemas del taller de cine Octubre, que no hubo recuperación, no había dinero con que producir y el cine empezó a ser mucho más caro cada vez...

...No había dinero, había proyectos y no había quien los produjera tampoco, el cortometraje de Churubusco empieza a dejar de producir, la SEP deja de producir, hay doce años muy difíciles en que no existe la posibilidad de meter proyectos, Armando hace una cosa como académico del CUEC, en un programa de superación académica, pero ya lo hace individual, hace un corto sobre un cuento de José Revueltas, "El abismo", eso también es importante no hay recuperación, no hay posibilidades de concretar proyectos y esto no sólo le pasa a Octubre, le pasa a mucha gente independiente...

En algún artículo sobre el cine independiente mexicano dice T. Pérez Turrent respecto a las distintas tareas que enfrentan los cines "independientes" en otros países, que dicha tarea es la proposición de nuevas formas estéticas y formales, es decir de ser la vanguardia, y refiriéndose al cine independiente en México, menciona la doble función que implica desarrollarlo como industria y ser la vanguardia, ¿crees que el cine mexicano actual tiene su base en el trabajo de la corriente independiente de la que Octubre y otros grupos fueron parte?

- Creo que la industria del cine mexicano es muy especial, es muy particular su desarrollo aunque también tiene muchos elementos de todas las industrias del cine en el mundo, entonces la mayor producción del cine mexicano en la industria, salvo en la época de Echeverría, ha sido una producción industrial-comercial, casi en series las películas, esto ha originado que se exploten temas hasta agotarlos totalmente, que la comedia ranchera, que las ficheras, las películas de narcos de frontera, de albures, por supuestos cómicos que son interesantes para algunos pero parece que en su mínima parte; entonces la producción grande siempre ha sido esa, salvo en la época de Echeverría en que muchos de los productores dejan de producir... hay gente como Calderón que se mantiene produciendo sus ficheras en la época Echeverría, ahí se inaugura el cine de ficheras, pero el estado produce la mayoría de las películas en ese momento, pero salvo en ese momento, la mayoría producción es controlada por los productores privados, cine comercial.

El cine independiente creo que en su influencia hacia la industria,

habría que verla en la totalidad del cine independiente y como un movimiento de hace muchos años, no que parte de los setentas, sino de antes; los mismos concursos de cine, por ejemplo, STPC en 65 y 66, antes de ellos había otras cosas, las mismas producciones de Barbachano, Toreo, Raíces, que ahora puedes hacer una valoración de ellas, como cine, como películas, pero que toda esa forma diferente la realidad o temas a través del cine o de optimizar el cine como un lenguaje expresivo, toda esa historia se va acumulando y creo que todo esto sí influye en el cine industrial, además influye mucho en nuevas generaciones que se forman como cineastas, además del cine mexicano, el buen cine que se ha hecho en México, que no siempre es mucho y parece que cada vez es menos, en los setentas se exhibió bastante cine interesante y antes también, los cineclubes, etc, es como un movimiento cultural que da paso a que gentes tengan una concepción diferente para abordar el cine, entre ellos Octubre, Fons, Leduc, Menéndez, que se yo, entonces es como un movimiento cultural que se va desarrollando y que creo que ni nosotros mismos tuvimos claro, cual era el rollo este, pero creo que sí es este movimiento que va como acumulando obras, sobre todo, en las cuales te remites y dentro del cine industrial también hay cosas a las cuales te remites y siempre te agradarán, el cine de Galindo por ejemplo, La Ilusión Viaja en Tranvía, Subir al Cielo, de Buñuel, el cine mexicano de Buñuel es muy importante, pero Galindo es sumamente importante y no se le ha valorado tanto como se le debía valorar, se ha valorado más a otros cineastas; el Indio Fernández y su imagen; Bracho, algunas películas de él son importantes; y así hay otros, de repente te encuentras en el cine industrial una película de Moraita o de algún otro; bueno no digamos Ismael Rodríguez, su comedia; entonces hay como una acumulación, un movimiento que se va dando, un movimiento cultural, yo no diría que de respuesta, porque también sería como muy pretencioso, pero sí es un movimiento que está inconforme con lo que sucede en el cine mexicano, inconforme con la realidad que vive la industria, inconforme con el comercialismo, pero que además es cineasta, porque muchos críticos estuvieron inconformes con ese desarrollo del cine, como García Riera, como Ayala Blanco, pero los cineastas se empiezan a plantear nuevas cosas, la gente que participa en el concurso de cine experimental, muchos de ellos luego serán cineastas en la época de Echeverría y mucha gente del cine independiente es cineasta hoy importantes en la industria, pero aún así, las películas industriales hoy todavía, interesantes son minoría en cuanto a la producción comercial de la industria, creo que eso sucede en casi todas las industrias del cine... pienso que fuimos parte de un movimiento cultural interesante, amplio, que a lo mejor en ese tiempo teníamos muchas discrepancias entre todos los que lo conformábamos, creo que a través de que pasaron los años y que hemos recapacitado todos, hemos platicado con algunas gentes, cuando menos yo, que hacían cine independiente en otros lugares y vimos que fue importante lo que se hizo y que fuimos parte de este movimiento cultural, que no se pudieron crear las condiciones, ahí creo que fallamos todos, para que este movimiento cultural continuara, nos tronó la crisis económica, y la imposibilidad de seguir produciendo, a la mayoría, pero creo que sí fue un movimiento cultural importante que influye a la industria y junto con esto igual la realidad, la industria no podía seguir actuando como actuó toda la vida, la gente le pedía nuevas cosas, hasta sus películas de cambiar de un tema a otro, para buscar público implica que necesitaban cambiar porque el cine es cambiante tu no puedes seguir abordando los problemas de la pareja como se abordaban en los años cincuenta, tienes que abordarlos de otra manera, las mujeres hoy

participan mucho más en el cine y hay mujeres cineastas muy interesantes hoy, antes estaba sola Matilde Landeta, entonces había poca posibilidad de que una mujer accediera a hacer cine, algunas eran editoras; el CUEC es importante y el CCC también en eso, la mujeres participan, se profesionalizan como cineastas y hoy están haciendo cosas, en la industria esta María Novaro, Marcela, Mariza Sistach, Busy Cortés, entonces creo que sí fue importante, porque además los maestros de esas escuelas era gente que hacía cine independiente, entonces ahí se han formado, Estrada estudió en el CUEC, creo que sí fue importante como movimiento para influir, aunque la industria del cine mexicano sigue manteniendo su estructura totalmente comercial, y es muy difícil que los cineastas puedan acceder a esa industria, necesitas capital para acceder y no hay muchos productores que quieran arriesgar con proyectos nuevos, eso también es importante, el cine necesita dinero, y proyectos nuevos no fácilmente algún productor se emociona para poner capital, en EU el cine independiente funciona muchas veces a través de apoyos de instituciones, hay instituciones de apoyo a las artes, de apoyo al cine y te puedes mover por ahí como cineasta independiente norteamericanos y conseguir fondos para hacer una película, aquí no hay muchas instituciones que hagan ese trabajo, aquí está el Estado, o el Imcine, la Universidad si produce, si tiene dinero para producir, que está en muy malas condiciones económicas, o no veo otra, tal vez la Universidad de Guadalajara que está muy interesada en el cine, pero no hay muchas opciones, la opción para hacer es asociarte con el Estado para producir y es difícil recuperar el dinero, en el cine industrial ese es otro problema, para muchos compañeros que están ahí metidos, que su película se recupere para poder hacer el proyecto que sigue, si no con qué lo haces, entonces es un círculo difícil.

Entrevista a Eduardo Maldonado
Grupo Cine Testimonio
Realizada por Rosario Pérez Lara y Gerardo Piña Rivera
14 de Julio de 1993
México, D.F.

Surgió... el grupo Cine Testimonio que era un grupo que estaba apoyado por 45 personas desde el punto de vista financiero, desde el punto de vista de la producción, desde el punto de vista político... y de esta manera logramos producir de manera independiente dos películas en aquellos años, "Atencingo" es una película de 56 minutos sobre la forma como el cacicazgo se fue dando en la región de Atencingo como muestra de lo ha sucedido en el país, pasando primero de manos de un terrateniente extranjero a gentes conectadas con el gobierno local a un cacicazgo local por el crecimiento del capital en una sola mano a finalmente el cacicazgo que se ejerce por parte de un pequeño grupo de ejidatarios ya con una capitalización y con una fuerza política interna sobre los jornaleros, es una historia; la otra fue una película que se llama "Una y otra vez" que es una historia de una hora y media sobre un movimiento petrolero que se convierte como tantos otros en un movimiento charro, lo cual

de una manera involuntaria nos permitió tener la muestra no de un movimiento revolucionario, sino exactamente la muestra de cómo es que se convierte en charro un movimiento que había nacido totalmente auténtico, es decir, el proceso de charrificación es el proceso mediante el cual se puede ver cómo se corrompe un movimiento y se le vence, y así sucesivamente; también surgió en ese tiempo el Taller de Cine Octubre que hizo algunas películas, sobre todo en el norte, Chihuahua, y que hablaban en todos los casos de una protesta generalizada era una manera de decir lo que la televisión no decía, lo que la radio decía poco y lo que la prensa no decía, con excepción de la revista "Por qué" de aquellos tiempos; de esta manera el cine fue un arma muy fuerte que permitió hacer circular toda una catarata de eventos de lucha, de protesta que había en el país y que sirvió como lazo de unión entre muchos grupos de obreros y campesinos y ejidatarios, de unión en el terreno de la conciencia, de la generación de una conciencia de lucha, de conocimiento de lo que realmente pasaba en el país. Y eso duro todos los años setentas.

En entrevistas realizadas anteriormente se menciona que el Grupo de Cine Testimonio es Eduardo Maldonado y Francisco Bojórquez. ¿son quienes trabajaron la mayor parte de existencia del grupo?

Todavía es vigente, estamos en 24 años de trabajar, van a ser 25, empezamos en septiembre del 69.

Y han tenido gente que entra y sale, cómo es que esta gente llega al grupo?

Si claro, en un principio la gente que formó el grupo inicialmente trabajaba junto con nosotros en hacer películas didácticas que hacíamos para el campo precisamente, películas sobre el maíz, sobre la fertilización, sobre el agua de riego, sobre la maquinaria agrícola y demás; entonces habíamos formado una oficina que trabajaba dentro del CENAPRO que ya no existe, Centro Nacional de Productividad, y habíamos formado una oficina de comunicación en donde teníamos, aparte de Francisco y yo, que eramos camarógrafo y director, teníamos también un sonidista que inmediatamente formó parte del grupo, Enrique Rendón, tuvimos un asistente que después se convirtió en el sonidista que fue Raúl Zaragoza, un editor que fue Ramón Apart, que también es un independiente hasta la fecha; y algunos otros compañeros que nos ayudaban como staff, aunque fueran licenciados en comunicación, en lo que fuera, trabajaban y todos jalábamos, uno era Fernando Gou, otro era Miguel Bojórquez, Alberto Bojórquez, el actual director de cine, etc, que no echaron un mano en los momentos en que necesitábamos porque las condiciones requerían de mayor gente, o bien porque en un momento determinado no estaba el camarógrafo o el sonidista, y eso ocurrió por ejemplo en la parte final de la filmación de "Una y otra vez", cuando de pronto nos entremos de que había habido un zafarrancho con un muerto y varios heridos, y en ese momento no estaba ni el camarógrafo, ni el sonidista, ni el asistente, entonces yo hice la cámara y Ramón Apart, que era el editor, hizo el sonido y Miguel Bojórquez que era un staff fue a ayudarnos de lo que se pudiera y los tres hicimos la filmación, cosas de estas, pero era un equipo de siete u ocho gentes que estaban pendientes todo el tiempo de echar una mano, en un momento determinado, entonces ese fue el grupo base; cuando nosotros nos retiramos de Centro Nacional de Productividad y empezamos a editar la película "Atencingo" que ya habíamos filmado, perdimos el contacto constante con el grupo de personas con el que habíamos trabajado

hasta entonces, habló de 1973, empezamos a trabajar prácticamente solos Francisco Bojórquez y yo, todavía nos apoyaban de vez en cuando con pequeñas cosas lo otros, pero ya la relación de trabajo que era tan constante que lo generaba el medio en el que hacíamos las películas educativas, había desaparecido porque nosotros ya no estábamos ahí, y no estábamos ahí porque precisamente la institución nos cortó el paso cuando vio lo que estábamos haciendo, aunque fuera independientemente, y de ahí en adelante empezaron a integrarse otras persona, continuó todavía hasta 1980 Raúl Zaragoza, los tres anduvimos filmando muchas cosas toda la década de los setentas, y ese fue el grupo básico, ya Ramón ya no era el editor porque las empecé a editar yo mismo, y esa fue también una característica importante del trabajo, que yo mismo edito todo lo que hago, son ya 20 años editando todo lo que yo filmé y dirijo; y esto dejó de lado a Ramón y los otros compañeros, bueno hay una gran amistad que se mantiene hasta la fecha y en algún momento, Alberto Bojórquez, por ejemplo se ha integrado al grupo para hacer algo o para echarnos la mano en alguna cosa o viceversa, en algún momento también Ramón Aupart o le hemos echado una mano a él; y Enrique Rendón si se separó, y básicamente eso fue lo que ocurrió; eso es en el nivel de la producción.

Las concepciones ideológicas ¿influyeron en el desarrollo del grupo?

No, el punto de vista era el mismo o muy similar, simplemente queríamos decir cosas que tuvieran como característica esencial el que fueran análisis serios, objetivos, profundos, comprometidos con la gente más necesitada y la gente explotada, ese era nuestro punto de vista, no pertenecíamos directamente a un partido político específico, nunca quisimos pertenecer, aunque había miembros del grupo en ese entonces que no he mencionado porque no pertenecían a la producción, sino que pertenecían al grupo de investigación, que eran miembros del la Liga Espartaco o que eran miembros del Partido Comunista, el otro era miembro del Partido Chino, eran tres; y sin embargo a pesar de que cada uno estaba en un partido distinto los tres jalaban perfectamente unidos, junto conmigo en hacer las investigaciones, a mí me llegaron a invita, yo nunca quise aceptar ir a inscribirme y militar, sino mantenerme siempre con toda la libertad para transitar en todos los medios, evitar el capillismo que después se convirtió en una limitante muy grande para las gentes que estaban dentro de los partidos y hacer mi trabajo documental como única arma ideológica y como una posición ideológica, el documental una realidad con sentido crítico; y esto nos permitió en los años de 76 a 78, realizar la película de los jornaleros, que según parece es la película independiente que más circuló a lo largo de tres décadas, estas fueron cifras de la filmoteca de la UNAM; nosotros llevábamos una estadística que indicaba que al final del primer año la habían visto más de tres millones de personas y de esos tres millones, casi todos eran campesinos, una pequeña parte eran obreros y una pequeña parte eran estudiantes, es decir, que el objetivo de llevar ese mensaje al campo fue cumplido integralmente...

Entonces en el caso de la película de los jornaleros nuevamente el grupo con el que habíamos trabajado de estos tres amigos que eran Renato Rabelo, José Ramón Corona y Fernando Acosta y yo hicimos el recorrido final de un trabajo que habíamos empezado Francisco Bojórquez y yo, la investigación de los jornaleros la empezamos y la llevamos a cabo Francisco Bojórquez y yo, de 1970 a 1975, conocíamos de pe a pa el territorio nacional: qué estaba pasando en el norte, en el centro, en las costas en el su, en términos de cuántos

tipos de jornal había, quiénes eran, más o menos cómo vivían, y habíamos hecho algunas filmaciones con algodoneros, con pizcadores de maíz en las zonas de grano, el cultivo intensivo de Tamaulipas, por ejemplo, recolectores de Limón, en Colima, de café en Chiapas, etc., o sea conocíamos el problema, pero a nosotros dos se juntaron en la etapa final cuando ya tuvimos los recursos para poderla realizar, se juntaron nuestro tres amigos que he mencionado otra vez, que acabábamos de terminar "Una y otra vez", ya antes habíamos hecho "Atencingo" junto con ellos, inclusive fue de ellos básicamente la investigación en Atencingo, ahí fue al revés, ellos fueron los que trabajaron más en esa película y fue donde iniciamos nuestra relación con ellos, pero como les digo eran de tres partidos de izquierda totalmente distintos y checaban perfectamente con lo que nosotros creíamos y no había ningún problema y caminamos para adelante.

¿Esto tenía que ver con la selección de los temas?

Si claro a nosotros nos interesaba hacer películas que pudieran servir a las clases muy necesitadas.

Pero ¿cómo hacían si tenían varios temas?

Ese es un trabajo de otra índole, eso pertenece a otro ángulo de la vida, la vida misma te va presentando lo que puedes hacer, y es un fenómeno de confluencias, tu confluencia a punto determinado junto con otras personas que están en tu misma longitud de onda, están en tu misma inquietud; nosotros no teníamos muchos proyectos teníamos uno o dos a la vez, y esos son los que hacíamos y cuando los estábamos haciendo nos proponían alguna otra cosa les decía que no podíamos porque estábamos ocupados y además los trabajábamos muy a fondo y nos tardábamos como promedio dos años en cada producción, cuando terminábamos si se presentaba otra cosa, pues esa era la que se hacía, no había más que discutir, es decir, no hacíamos un abanico de posibilidades ni nada de eso, lo único que importaba era que realmente fueran cosas de relevancia, entonces, por ejemplo, después de "Jornaleros" no se hizo nada hasta "Laguna de dos tiempos" y ese tiempo fue un tiempo de reflexión en torno a cómo es que influye o influye el desarrollo tecnológico sobre el desarrollo de la sociedad global en términos de afectar también las comunidades indígenas y la vida tradicional y nos dedicamos a eso, yo estuve como tres años nada más investigando, leyendo y pensando acerca de esto, finalmente pudimos hacer un planteamiento y de hecho creo yo que "Laguna de dos tiempos" es la película más profunda que hemos logrado hacer, es la que tiene más aristas, más angulaciones, tiene más proyección, etc, desde el punto de vista social, después seguimos adelante con el acercamiento del mundo indígena que habíamos encontrado en la película "Laguna de dos tiempos" y este acercamiento tuvo otra dimensión...eso nos llevó a otra dimensión, fue la dimensión espiritual, la dimensión profunda, de la profunda dimensión espiritual de nuestro pueblo y de ahí sacamos fuerzas para hacer "Xochimilco" en realidad se iba a llamar "Xochimilco siempre de fiesta" y que yo siento que debió llamarse simplemente "Siempre de fiesta" que es el tema y así. Actualmente trabajamos más en lo espiritual por el mismo avance en que nos fuimos metiendo, después hicimos una cosa que se va a estrenar en Canal 22, espero, porque en eso siempre hemos tenido mucho problema para lograr pasar una cosa por televisión ¡uff que barbaridad! ¿tremendo no?, es una cosa que se llama "La mirada del indio

mexicano" de una hora de duración y todo esto nos ha metido más en el terreno de la espiritualidad del ser humano...

Ahora que mencionas la exhibición ustedes ¿qué relación mantenían con la distribuidora ZAFRA?

- Muy poca, ellos tenían tanto "Atencingo" como "una y otra vez" y se encargaban de hacer circular este material, pero fueron las únicas dos cosas que pudieron distribuir porque después con "Jornaleros" hubo un problema porque era una película co-producida por la SEP una cosa que hubo que se llamó Cine difusión SEP de donde se hicieron muchos documentales a principios de los setentas, y no se terminó en ese sexenio sino que empezó el otro sexenio que fue el de 72 con Echeverría, la terminamos...en 77 de hecho ya estaba López Portillo en el poder, el hecho es que Cine difusión SEP terminó sus funciones, entonces la película fue tomada por el Centro de Producción de Cortometrajes de Churubusco y fue el segundo co-productor y el tercer co-productor fue la Oficina Nacional de cine de Canadá que de hecho fueron los que iniciaron el asunto junto con Cine Difusión SEP, en esas condiciones no se podía dar la película a ZAFRA porque había que hacer un convenio de circulación y la distribución desde el punto de vista oficial nula, qué hicimos entonces, nosotros nos encargamos de hacer la distribución directamente, a la cual como director de la película tenía derecho, imprimimos muchas copias con el dinero que nos pagaron para hacer esa película y se pusieron, se regalaron o se vendieron al precio, al costo, es decir las instituciones o los grupos pagaron al laboratorio el costo de su copia y de esta manera logramos colocar 14 copias en diferentes puntos del país más tres que yo manejaba personalmente, entonces había copias otra vez en todos los niveles y todos los rangos de las ideologías, "Jornaleros" fue una película que se colocó y fue muy circulada en la Universidad Nacional, en la Universidad de Chapingo, en el Valle del Mezquital, con los grupos de trabajo cristiano en zonas populares, con los grupos del Partido Comunista, con los grupos del Partido Chino, bueno, lo que es la sociedad mexicana-china o Sociedad de la amistad México-China, etc, había copias por todos lados esto permitió que la película hiciera una labor de apoyo con los grupos que trabajaban de los diferentes partidos políticos o grupos y organizaciones de ayuda a las clases más necesitadas con la exhibición de la película.

Partiendo de la idea de que la independencia del cine se da en lo económico para mostrarse en lo ideológico ¿cómo les afectaba trabajar apoyados económicamente por las distintas instituciones u organismos con que han trabajado?

- A mí no me afectó, o sea, lo único que no logramos fue que se pasara por televisión, ni que se le diera por contrato a ZAFRA, eso no lo logramos nunca en el caso de "Jornaleros" pero a nosotros no nos afectó porque nosotros conservamos la capacidad y el derecho de exhibirla tan ampliamente como fuera posible, las instituciones no estorbaron pero no ayudaron, o dicho al revés, las instituciones no ayudaron pero no estorbaron, entonces es pudo hacer la labor de distribución y exhibición a partir de nuestro propio esfuerzo y de nuestros propios recursos, nos costó dinero, nos costó tiempo, nos costó empujar la exhibición, fue algo que sucedió de manera tan fluida que había cola todo el tiempo sobre nuestras tres copias, la gente iba directamente a mí

domicilio particular ha hacer la solicitud o hablaban por teléfono de todas partes de la República; hombre compañero por favor mándenos la copia, como no para qué fecha, tal, bueno sí está desocupada o no está, nos poníamos de acuerdo y yo personalmente llevaba la copia a la estación del norte o a la del sur, yo la llevaba la depositaba y la cosa funcionó extraordinariamente, solamente hubo una copia que se perdió a lo largo de los años, que no fue nada, y eso de que se perdió en realidad no se perdió, sino que fue, que dijéramos, la tomó un grupo para hacer su trabajo y no la quiso regresar, esto sucedió en Oaxaca, lo cual a mi me parecía muy bien no me molestó en lo más mínimo porque se trataba de que se usara, de que sirviera y demás, y las demás iban y venían, iban y venían todo el tiempo de una forma mágica, extraordinaria, solita, con una gran disciplina de parte de los compañeros, la devolvían a tiempo y siempre mandaban su reporte, hubo tantas personas... nosotros preguntábamos ¿quiénes la vieron, eran hombres, mujeres, niños, qué edades? lo hacían, y esto nos permitió hacer una estadística, como les digo, el primer año, el año del 78 rebasó los tres millones, que es muchísima gente y después siguió y siguió, todavía se pasa.

¿ nos podría comentar cuál fue el proyecto económico que le ha funcionado a Testimonio para poder produciendo?

- Cada proyecto tiene su propio esquema de financiamiento ha habido de todo, ha habido las aportaciones de 45 personas al principio con lo cual hicimos dos películas, luego hubo las aportaciones de estas tres instituciones que ya mencioné, la canadiense y las dos mexicanas para producir "Jornaleros" y la nuestra propia para hacer las copias y hacerlas circular, esa fue otra fórmula con "Jornaleros", el caso de "Laguna de dos tiempos" volvió a cambiar la fórmula, nosotros prácticamente no cobramos más que una cantidad simbólica al Instituto Nacional Indigenista, lo que correspondía a aproximadamente tres meses de sueldo, pero trabajamos en ella dos años efectivos, lo demás corrió por nuestra cuenta, hubo dinero del INI, hubo dinero de FONAPAS y hubo la colaboración directa de la Universidad Veracruzana, que correspondía a su zona, se filmó en Minatitlán y Coatzacoalcos que pagó mi sueldo y así, es decir ha habido muchas maneras de resolver el asunto, a lo largo de los años lo que se puede ver es que cada vez más fuimos consiguiendo la credibilidad para tener el respaldo económico de instituciones como el INI, el INAH, ahora del Canal 22, es decir, estos veinticinco años transcurridos, de hecho son 27 porque la primera cosa que yo hice la hice en el 66, han servido de base para crear una plataforma de credibilidad, de confianza y de cierta participación de parte de gentes que a lo largo de los años nos conocimos y supimos luchar más o menos en la misma línea y ahora pues la gente está colocada en diferentes puestos dentro del Gobierno, dentro de las instituciones que se dedican a las tareas educativas y colaboran, hay mucha gente muy positiva en la Secretaría de Educación Pública por ejemplo, mucha gente con una gran conciencia social, muy claros acerca de las cosas, en el área de antropología, o en el CONACULTA...por ejemplo, "La mirada del indio mexicano" es una película que se produjo, fueron dos años de trabajo, se hizo entre seis, Cine Testimonio puso una parte efectiva, es decir tuvo una aportación económica directa, la Universidad Autónoma de Chapingo otra, la Universidad Metropolitana-Xochimilco otra, el Instituto Nacional Indigenista otra, el Gobierno del estado de Hidalgo otra y el Canal 22 otra, entre seis logramos producir otra cosa aunque nos tardamos dos años y así, lo que creo que es

importante en la medida que esto ha sido posible, lo hemos hecho todavía, es que en todas las producciones Cine Testimonio participe en el financiamiento, esto es básico, es la parte de la independencia que permanece, es la parte que permite gestionar, dialogar, las cosas desde luego han cambiado mucho en términos de enfrentamiento, el enfrentamiento no es como en los años setentas, para nada, pero entre otras cosas como dije en diferentes capas del gobierno hay gente muy consciente, gente de izquierda con una tradición y una historia de lucha y compromiso social que quiere empujar, entonces es posible hacer arreglos que permitan continuar con la producción ya sea de cine o de video o con la realización de proyectos de desarrollo y apoyo de cosas, se hacen en el campo, hay mucho trabajo en el campo en términos mixtos de teología de la liberación por ejemplo junto con marxismo que es una ideología que se quedó y son de los grupos más efectivos que hay, que aunán conocimiento sociológico, antropológico y demás, eso de transformación social muy efectivamente y tener un esfuerzo de transformación del hombre en sus diferentes niveles, aquí lo que yo encuentro es que hay un reconocimiento de la dimensión espiritual como una nueva manera de ver al ser humano y de ver la problemática de la sociedad, de esto no se hablaba, lo espiritual era una palabra prácticamente prohibida en los setentas y parte de los ochentas, por la concepción marxista de la realidad y por el desprestigio mismo de lo espiritual en función del desprestigio de la iglesia católica, inclusive fue desde el interior de la iglesia católica desde donde surgió también la gran revuelta que significa hasta nuestros días la teología de la liberación y que para nada es algo fácilmente aceptado por las capas jerárquicas superiores de la iglesia católica en términos generales, hay unos cuantos que apoyan, que están de acuerdo con eso y los demás no quieren saber nada de eso y punto, y bueno, mientras esto ocurría la actividad misionaria estaba en manos del marxismo, eran verdaderos misioneros de salvación, entonces no se hablaba de espiritualidad, pero ya dada toda la transformación que ha habido, bueno, simplemente aceptamos que la mirada espiritual que teníamos está más allá del marxismo o de cualquier otra categorización religiosa, aquí más que nada son las corrientes religiosas las que podrían tratar de adueñarse de la palabra espiritual o del hecho espiritual y esto no es posible.

¿Se contempló la trascendencia de Cine Testimonio, que dejara escuela, es decir que formara o influjera a cineastas con una visión similar?

- No, no en ese sentido. Yo en lo personal he sido formador de muchos cineastas, he dado clase de cine documental tanto en el CUEC como en el CCC de 1971 a 1991, entonces yo no he formado gente para hacer crecer Cine Testimonio no me interesa, he formado gente con la esperanza de que surgiera alguien por ahí, de que entendiera de que se trata y creo que en veinte años han surgido no más de tres, los demás no existen, para mí no hay nada, no es algo fácil ni es algo que haya proliferado, normalmente el estudiante de cine quiere otras cosas, quiere ficción, quiere hacer comerciales, quiere hacer dinero rápido y fácil, tiene poco que decir o son muy superficiales, la gente sería del cine es poca, de la gran mayoría que estudia cine es un porcentaje mínimo el que realmente llega a dedicarse seriamente al cine con ideas, con preocupación, con compromiso social, con una buena preparación estética y con una buena preparación política, es uno de cada cincuenta o cien, es un hecho y de esos la mayoría se van al cine de ficción o sea que documentalistas no hay, prácticamente no hay, pienso que de todos los alumnos a los que di clase

todavía no podría decir que hay uno que esté cuajado, pero hay varios que se están dedicando con cierta seriedad.

¿qué importancia considera que ha tenido el CUFC en el desarrollo del cine independiente?

- Es muy grande, han sido los semilleros no solamente del cine independiente, también del cine industrial privado, son los semilleros, actualmente todas las buenas películas que se están realizando han sido realizadas por egresados de las escuelas de cine, con excepción de lo que hizo Arau todo lo demás es hecho por egresados de las escuelas de cine, independiente o no, yo creo que ya no hay independientes nuevos, seguimos los mismos independientes que mencionaste en un principio, que iniciamos independientes y seguimos independientes después de veinte años, no hay más, yo no veo cineastas independientes por ningún lado todo mundo trata de tener el apoyo del IMCINE o el apoyo de algún productor privado o de hacer una película para Televisión que es televisada en el cine o de recibir apoyo de algún productor, porque es muy caro y no se puede hacer de manera independiente.

La mayor parte de los cineastas independientes insertos en este marco social han dejado de hacer cine, han desaparecido algunos grupos independientes, ¿se han diluido...?

- No grupos ya no hay, yo creo que independientes, no se quienes sean independientes realmente, pero, por ejemplo Alfredo Joskowicz sería uno que ha hecho cosas a partir del apoyo de la Universidad, con su propio dinero, Ariel Zúñiga, Paul Leduc también, a fin de cuentas acabas teniendo apoyo de Barbachano o de cualquier otro productor, pero en fin es alguna forma de conservarse de alguna forma independiente de un sistema de producción que domina, que puede ser el del IMCINE o de los productores privados, es muy difícil hablar de un cineasta independiente aunque en el fondo todos son independientes aunque sin chamba.

Lo que pasa es que al no haber chamba no hay producción, como se dice cineasta es el que hace cine, escritor el que escribe...

- Así es...

...la transformación derivó a final de cuentas en el IMCINE, los independientes y el movimiento de los egresados de las escuelas son los que generaron la creación del IMCINE esto es un hecho, esto no lo inventó el gobierno esto lo inventaron todos los que habíamos hecho...

¿la gente preocupada por el desarrollo del cine?

- Sí, diferente, por eso fue Alberto Isaac el primer director de IMCINE y este sigue siendo una respuesta a esta demanda. Ahora, en términos políticos de lo que ha hecho el IMCINE, por una parte le ha dado chance a las nuevas generaciones y por otra parte cuando se plantea delante del público, quiere asumir la historia del cine mexicano y hace una exhibición ridícula de quien sabe cuantos años de cine mexicano en donde a los que no toma en cuenta es a los independientes, que son los que le dieron vida.

Paralelo a esto los intentos que en algún momento realizó la Fundación Mexicana de Cineastas o el AMECINE ¿pueden considerarse la asimilación de esta experiencia por los independientes?

- El AMECINE fue una asociación que fundamos, que duró poco tiempo pero que agrupó rápidamente alrededor de 85 cineastas, fui presidente del AMECINE, Alfredo Josckowicz fue presidente de vigilancia del AMECINE, en fin, todos éramos independientes y después nos agarramos del chongo unos contra otros y cada quien se fue a su casa mejor a seguir siendo independiente y también del AMECINE, yo me fui del AMECINE éste duro un poquito más, luego se formó esta Fundación de cineastas que en realidad son unos cuantos cuates que se juntan a platicar de sus inquietudes.

¿Porque consideras que los cineastas interesados en desarrollar al cine en un primer intento logren digamos dar el primer paso hacia ello y de repente no funcionen?

- Es muy sencillo, son circunstanciales, mira el primer intento que fue el AMECINE, realmente es el único el otro no existe, ese intento se hizo para hacerle frente a otro grupo que entró al Centro de Producción de cortometraje ahí en Churubusco que querían legislar la filmación, la libertad de filmación quedaría coartada ya no se podría salir a la calle y todo eso, entonces esto generó un grupo de choque de casi la totalidad de cineastas independientes en contra de unos cuantos que formaban parte del sindicato de la producción y querían legalizar las filmaciones y hacer quien sabe cuantas cosas o sea reglamentar las filmaciones y nos opusimos, los derrotamos rápido con la mano en la cintura, una vez cumplido ese objetivo la AMECINE no tenía más objetivos porque todos queríamos ser independientes y eso es realmente lo que ocurrió.

¿Esto tiene que ver con el sentido individual del artista?

- Totalmente, y la Fundación Mexicana de Cineastas no existe, es un pequeño grupo de cuates que no es más que ... fue una cosa bonita que ellos hicieron pero eran unos cuantitos que no reunían ni al 10% de lo independientes, bonito intento de otra cosa... Creo que lo básico es eso que acabas de decir, el cineasta no quiere estar agrupado en nada y a la vez se siente parte de toda la sociedad y no tiene que depender ni de unos ni de otros, realmente el cineasta independiente es independiente, es muy cierto eso, es una figura rara, es una figura fuerte, una figura pensante, una figura política y es una figura contestataria y es un artista, unos hacen cine documental, otros hacen cine de ficción pero todos tienen esta posición de rechazo de los esquemas tradicionales porque tienen una percepción que va más allá de lo que está establecido, no son muchos de todos modos, algunos están derrotados, algunos están retirados.

¿esta individualidad del artista no pesó en Cine Testimonio?

- ¿cómo dijiste, perdón?

Ya hablamos de la naturaleza del artista como ente individual. ¿esta situación de individuo no pesó, no tuvo influencia en el desarrollo del grupo?

- No, porque ya nada más éramos dos, fuimos tres hasta el ochenta en que se retiró Raúl Zaragoza y seguimos dos, ¿qué lío íbamos a tener entre dos? ninguno, ya es una amistad tan profunda, que tampoco tiene mucho chiste no es tan difícil entre dos no la llevamos muy bien y es una cosa muy bella que ha ocurrido hasta la fecha, estamos filmando, filmamos la semana pasada seguimos en eso

Parece haber una tendencia por parte de los cineastas (sobre todo los independientes) a producir en video (por todas las ventajas económico-técnicas). ¿piensas que de existir un cambio importante en el proceso histórico del país, podría darse un resurgimiento del cine independiente mexicano?

- Definitivamente el medio del futuro a partir de hoy, de ayer es el video no es el cine, esto es un hecho.

¿esto nos entierra al cine?

- no, hay que entender una cosa, precisamente en el marco de lo que es la transformación de la sociedad lo que importa es el lenguaje cinematográfico no la cámara, la cámara arriflex o la cámara sony, ¿por qué no uses la arriflex ya no es cine? es falso, ¿por qué ya no usas película kodak? sino una cinta de video ¿ya no es cine? es falso, lo que hace a una producción ser cine es su lenguaje, su manera de acercarse a la realidad la preparación, la mística que lleva, el tiempo que se dedica a la preparación de un guión que está construido dentro de un lenguaje cinematográfico y la creación misma de la obra dentro de ciertos cánones de seriedad de responsabilidad y sobre todo de asimilación y maduración del tema, la gran diferencia entre cine y video y esta es la razón porque los cineastas no quieren ser llamados videoastas, o simplemente productores de televisión, porque sienten que se les rebaja es que la televisión produce rápido mal, pero también hay televisión producida con toda seriedad, con todo el tiempo que se necesita y bien y uno puede trabajar en video y me acabo de encontrar a Ariel Zúñiga en la Expo de Cine Televisión y Video que hubo el mes pasado, viendo junto conmigo, nos encontramos en el mismo stand viendo un sistema de edición de video y él está haciendo video, yo estoy haciendo video porque este es el nuevo medio, de la misma manera que en los años veintinueve treinta, etc, los cineastas que hacían cine mudo dudaron de entrar al cine sonoro porque pensaron que era un medio menos artístico, pero los que no dudaron continuaron su obra, de los dudaron sabemos ya poco y son muy pocos aquellos de los cuales nos acordamos por su obra y lo que no dudaron y siguieron...quedaron y siguieron haciendo su trabajo. Esta es la transformación que el artista debe aceptar y en la que tiene que entrar, no solamente aceptar sino además intervenir y desarrollarla y ahora la transformación es al video, y esto que estoy diciendo lo dijo Coppola hace seis o siete años y él edita en video, filma en cine y edita en video y nutre a una industria que todavía se nutre de películas hechas en celuloide pero muy pronto las salas no tendrán más celuloide, tendrán proyectores de video, pantallas de video y las salas serán igual a las de cine, más chicas tal vez, con algún tipo de acondicionamiento y no estamos haciendo nada raro, es un hecho, ustedes ven las estadísticas, cuántas salas de cine se cierran en el mundo y se van a dar cuenta que la caída es en picada, de mil cada año se cierra el 20 o 30%, es muy rápido, pero la mismo tiempo hay salas muy grandes

que se convierten en pequeñas salas, es un replanteamiento, las salas que antes eran de 1000 o 1500 gentes ahora son de 200, 250, de 100 o 50, en todas partes, en París, en Nueva York, cines grandes quedan pocos y de la misma manera como ya esta sucediendo, en la Cineteca Nacional ya hay una sala de video, todavía no estamos en el nivel de calidad, pero en cuanto se tenga, y ya ahorita hay un proyector de video que cuesta 5 millones de pesos y que agranda la imagen más o menos a dos metros con muy buena calidad, quiere decir que paulatinamente vamos a entrar en eso o la otra transformación que ya la estamos viendo, es que la gente se lleva los videos a su casa, es decir hay una transformación en el acercamiento que la gente tiene con la obra, la quiere ver en su casa, la quiere parar con su control remoto, la quiere regresar, quiere volver a ver la escena que le gusta, quiere repasar lo que no entendió, quiere volver a gustar de ciertos trucos y ciertas tramas y demás, que es una manera de ver cine muy distinta a la de antes y esta es una transformación total, yo creo que hay que quitarse de tonterías y entrar al video, entrar así con toda tranquilidad, no tiene ningún chiste lo difícil es saber lenguaje cinematográfico, eso si es muy difícil, por eso ustedes ven que en el video se gasta tanto dinero en efectos, mucho dinero y casi todo tiene efectos porque no saben lenguaje cinematográfico, entonces tienen que hacer trucos de todos tipos y que entra por arriba y que entra de avión y que baja la pantalla y que se parte en dos y que siempre no y que si, no saben que hacer entonces los programas resultan muy aburridos, para darles un poco de vida lo que hacen es meter efectos, pero en cuanto saben lenguaje cinematográfico las historias fluyen y eso es cine, cine quiere decir: lenguaje del movimiento. Eso forma parte de una rama de la física que se llama cinética, que estudia el movimiento y esto es lo que importa, el cine o la televisión es la reproducción de la realidad en movimiento y por lo tanto se tienen que seguir ciertas leyes físicas de cómo trabaja el ojo delante del movimiento y de como trabaja la mente delante de la construcción de una historia en movimiento. Se puede entrar al video con toda tranquilidad y con toda la seriedad del mundo, yo estoy haciendo una serie de videos para Canal 22 con lenguaje de cine, el mismo que he usado en mis documentales y me estoy tardando todo año en hacerlos, bueno ellos se extrañan mucho, pero ya lo aprenderán, se extrañan mucho de que me tarde yo tanto, pero lo estoy trabajando como trabajo mis películas, mucha observación, mucha participación, muchos días de filmación, muchos días de edición, meses de edición, mientras que normalmente un programa de televisión, así de estos que salen a la calle y hacen entrevistas, se filman en un día y se editan en otro y ya está... ..el trabajo del hombre, el trabajo de observación, percepción, integración, análisis, síntesis, integración estética, etc, etc, para encontrar en sentido dramático de las cosas y no el que yo le invento o que le pones ahí para darle alguna forma o que resulta más rápido porque salió un nuevo efecto en una nueva máquina que compraron.

Hace un momento nos comentabas de los grupos que surgieron paralelos o contemporáneos a Testimonio. ¿qué opinión tienes de ellos?

- No pudiera yo hacer eso, cada quien hace su trabajo y cada quien tiene su impacto sobre la realidad, pienso que los trabajos de estos grupos tuvieron lo suyo en su momento, es lo que pudiera decir, cada quien hizo su esquina de la realidad y entró más o menos en el marco social de acuerdo a su nivel de compromiso. Pienso que de los que acabas de mencionar, tal vez el Grupo

Octubre fue el que más se comprometió con una tarea de servicio, no se que haya hecho Canario Rojo...es una compañía que hace producciones. Carlos Mendoza ha tenido desde su ángulo un trabajo muy interesante, lo peculiar es que haya tenido su persistencia a lo largo de los años, su persistencia es el punto clave aunque yo siento que apenas está llegando al punto, yo vi sus últimos dos documentales, lo que hizo a raíz de lo de San Luis y hay una cierta desvirtuación casi siempre, lo que se llama sesgo, están sesgados, son parciales, son muy... pero en el último trabajo siento que ahora sí está llegando a la posición de una gente que habla, piensa y ve con profundidad, es muy interesante. Lo otro nos hacía reír, nos divertía mucho pero de ahí no pasaba, eran chistes entre cuates acerca de la corrupción y los charros y todo eso, pero cuando uno llega realmente a la profundidad se produce una transformación, es un caso muy interesante. Hay otros casos interesantes de cooperativas que han hecho largometrajes, la de Retes por ejemplo, cada quien hace su parte, también nosotros tenemos nuestras debilidades.

¿Alguna crítica que a la distancia nos pudieras aportar respecto a cine testimonio?

- Pienso que de repente fuimos algo muy marginal, testimonio ha trabajado en lo que corresponde a la gente más necesitada con mucha fuerza con gran penetración en los años setentas, con muy poca penetración en los años ochentas, ya no hubo la fuerza nuestra ni el apoyo por fuera de los grupos porque ya tampoco tenían fuerza, ni ZAFRA ni nadie quería ya más crítica social, igualmente a ZAFRA ya no le pedían eso los cineclubes y demás, entonces siento que lo que tendría que criticar es: el no poder encontrar todavía la manera de entrar a profundidad y ampliamente al gran público con las cosas que observamos...Decía que a lo mejor esa es la tarea y a lo mejor lo logramos otra vez un poco más adelante, parte del asunto en entender muy bien cual es la verdadera motivación principal en la población en general y ver si realmente se puede entrar a tanta gente, a lo mejor la tarea es trabajar con esos pequeño grupo que después reproducirá en su propio trabajo y en su propia dinámica una información o una reflexión como se las hacemos, pero no lo sabemos, no lo sé, yo siempre he sentido así al terminar cada una de las películas que he hecho que es la última, siempre he creído que no voy a hacer otra y eso sucedió desde 1966, ahora después de 27 años de trabajo o más siento que si voy a hacer todavía muchos años, a lo mejor no sucede, a lo mejor es al revés a lo mejor se acaba y no hay más, pero la principal preocupación y la principal limitación que hemos tenido y donde yo haría la crítica siempre es no poder seguir llegando a mucha gente, de no poder encontrar la manera de tener una comunicación directa con mucha gente, digo a lo mejor no es el tiempo todavía, personalmente yo siempre pensé, cuando yo empecé a hacer documental que mi campo no era el cine sino la televisión pero en televisión no hay manera, porque no te lo van a permitir, de hecho no me lo permitieron, lo intenté desde el 66 en televisa pero no se pudo me prohibieron las dos primeras cosas y ahí paró, empecé a hacer cine, ahora con Canal 22 puede haber una pequeña posibilidad, vamos a ver no creo que sea mucha tampoco, porque ahorita hay chance, está empezando y hay ganas de hacer cosas pero no sabemos que pase al cabo de un ratito, políticamente las cosas cambian mucho y... como digo ahora lo que más nos interesa es la profundidad del ser humano, su nivel espiritual, su nivel de compromiso con la vida, su nivel de respuesta hacia la vida, obviamente de la ideología, quien sabe de todas

maneras estamos contentos de seguir vivos y sonándole.

... Si yo estoy consciente de que ustedes están haciendo una tesis y que por lo tanto están entrando al campo del periodismo comunicativo, si yo pudiera resumir con una frase lo que hemos hablado diría que: el cine independiente ha sido una de las manifestaciones más importantes que ha habido en México en este siglo en el terreno de la comunicación y del arte, es de ese tamaño la importancia de lo que sucedió, esa explosión, esas ganas de decir, de hacer arte, comunicación comprometida y bien trabajada específicamente hablando que generó una gran cantidad de obras en todos los formatos, todo un movimiento de comunicación entre las diferentes clases de la sociedad, porque las cosas que hicimos no solamente las vieron los jornaleros y obreros, las vieron las gentes de las clases altas, hubo un gran estremecimiento a partir de una gran comunicación que se dio por las películas, que jamás se había dado con la pintura que siempre es muy limitada, con la música, con la literatura...