



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

43
EJ

**ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES
ACATLÁN**

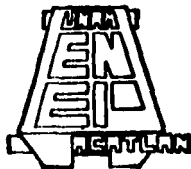
**UN ACERCAMIENTO AL NUEVO CINE
MEXICANO.**

FALLA DE ORIGEN

T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN PERIODISMO Y
COMUNICACION COLECTIVA
P R E S E N T A :
ANGELA SANCHEZ JUAREZ**

ASESOR: MTRA. MARIA DE LOURDES LOPEZ ALCARAZ



ACATLÁN, EDO. DE MEX.,

NOVIEMBRE 1995



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.

MAMA:

Podría escribirte mil líneas porque significas mucho para mí, pero resumiré todo en unas palabras. Gracias por todo, por tu carácter, por hacer más amenos los momentos difíciles, por saber cuando ser madre y cuando amiga, por vivir mis alegrías y tristezas como si fueran tuyas, por estar conmigo cuando tenía tarea, cuando me enfermaba, cuando veíamos tele, cuando platicábamos en las noches, por estar siempre y en todo momento... gracias.

PAPA:

Eres el mejor ejemplo que puedo tener para superarme; has llevado por mucho tiempo la enorme carga de ser jefe de familia, con esto yo aprendí que cuando se quiere se puede y tu siempre pudiste. Gracias también porque siempre que necesité una mano fuerte y sincera conté y contaré contigo. Tus triunfos siempre los compartiste conmigo, por eso ahora este logro es tuyo también ¿Sabes qué? Me encanta ver fútbol contigo.

Ustedes me dieron las bases más importantes de mi vida; educación, amor y una familia muy sólida. Me siento orgullosa de decir que a parte de ser mis padres y un buen ejemplo, son excelentes amigos.

No tengo palabras para expresarles el infinito agradecimiento por el apoyo total e incondicional que en todos los aspectos me han brindado. A ustedes dedico este libro que significa la primera meta importante que consigo.

VICTOR:

La diferencia de nuestros caracteres nos hace ser más fuertes, unidos y a la vez independientes. A pesar de ser tan distintos en la mayoría de los aspectos, no imagino mi vida sin ti. Para ti es este trabajo que lleva una parte muy importante de mi ser.

MEMO:

Se que para muchas personas eres muy serio, pero si te conocieran como te conozco yo podrían saber lo maravilloso que eres como persona; y que esa aparente seriedad te hace tan especial que simplemente me fascina que formes parte de mi vida. Espero que esto te sirva como un pequeño ejemplo porque en algunos años se que lo vas a lograr.

A CECILIA E ISRAEL.

Con mucho cariño e infinito agradecimiento porque sin su valiosa ayuda y paciencia este trabajo no hubiera sido posible, ustedes también forman parte de él y de mí. Gracias.

A CARLOS Y JUAN JOSE.

Gracias por su colaboración tan importante en esta realización, por compartir los mejores momentos de mi vida estudiantil, por tener en ustedes una sólida amistad y porque perdure mucho tiempo más.

A MIS PRIMOS Y AMIGOS.

***Con orgullo por contar con ustedes, gracias también por las vivencias que
hemos compartido juntos.***

A MI ASESORA NTRA. LOURDES LOPEZ ALCARAZ.

Por sus consejos, orientación y apoyo que me brindó desde las aulas hasta la culminación de este trabajo.

Lic. Virginia Medina, Lic. Linda Osorio, Lic. Laura Bonilla y Lic. Tarsicio Charraga; gracias por dedicarme un poco de su tiempo a través de esta investigación.

Por último y no por ello menos importante, a la UNAM por ser la máxima casa de estudios de México y porque porto con orgullo la camiseta universitaria; a la ENEP Acatlán porque ahí pasé la mejor etapa de mi vida estudiantil.



INDICE.

INTRODUCCION.	3
CAPTULO 1 EL CINE MEXICANO COMO INDUSTRIA.	8
1.1 Notas sobre nuestro viejo cine.	17
1.2 La cinematografía de los sesenta y la crisis.	24
1.3 1965-1975, un acercamiento a diez años de cine nacional.	35
CAPTULO 2 BUSQUEDA DE ALTERNATIVAS.	45
2.1 Cine independiente.	47
2.2 La presencia universitaria.	52
2.3 Cine documental.	56
2.4 El "grupo Nuevo Cine".	62
CAPTULO 3 NOTAS SOBRE EL " NUEVO CINE" MEXICANO.	66
3.1 Preámbulo del cine actual.	78
3.2 Visión contemporánea de la producción filmica nacional.	86



CONCLUSIONES	98
ANEXO DE FILMOGRAFIA	104
BIBLIOGRAFIA	144
HEMEROGRAFIA	147



INTRODUCCION

Ante la aparición del cine no hubo dudas del enorme cambio que significaba el invento; su trascendencia en todos los niveles sociales en el mundo y la evolución que inmediatamente se empezó a desarrollar en torno al llamado séptimo arte. La Cinematografía por su importancia es uno de los vínculos más fuertes de comunicación.

En México, el cine usa muy diversos conceptos y ha conseguido establecer lazos de unión entre los mexicanos por medio de costumbres, formas de hablar, de pensar y hasta formas de actuar.

Durante varios años el público mexicano conoció únicamente producciones filmicas extranjeras y después la incipiente industria pasó por muchas experimentaciones hasta llegar a conjugar un verdadero cine en nuestro país.

Desde la llamada época de oro hasta nuestros días, el cine mexicano ha tenido que someterse a un sinnúmero de cambios, carencias y excesos al tratar de buscar el equilibrio; en su búsqueda de identidad, el cine nacional ha protagonizado destituciones que lo llevan a la decadencia.

La persecución de identidad es uno de los ejes de lucha porque, obviamente, es necesaria ante la importancia que se le fue adjudicando poco a poco a nuestra industria; que ya era una industria, no solamente por el éxito de



trabajos aislados sino que era todo un proceso de producción que debía tener un soporte técnico, ideológico y económico.

En el cine mexicano se desarrolla una consigna: la renovación para lograr calidad e identidad. El objetivo es difícil de lograr (más no imposible) y como ha tenido sus intentos de consecución han permitido distinguir diferentes periodos, cada uno con características propias, podríamos decir incluso aislados uno de otro.

La renovación resulta indispensable ante la creciente participación extranjera, sobre todo hollywoodense, en nuestro país. Dicha necesidad se hace patente con más énfasis cuando el cine mexicano relegado a un segundo plano permanente frente al cine estadounidense pierde también los mercados latinoamericanos donde antes exportaba con buen éxito y se ve atrapado en un deterioro cada vez mayor.

Los periodos que se presentan en el cine nacional se configuran claramente a través de la visión específica de sus producciones más sobresalientes, por la temática de las películas, su contenido y ambiente y por la ideología de los productores, se pueden establecer esos lazos definidos que agrupan épocas y tendencias del cine mexicano.

Los ciclos reconocidos como la época de oro, el cine industrial, independiente, de ficheras, de barrio y nuevo cine mexicano, son indicativos del largo y hasta cierto punto inconcluso desarrollo de nuestra cinematografía.



Los mencionados ciclos aglutinan períodos de producción o temáticas que han ido derivando cambios en la trayectoria del cine nacional y que lo mismo responde a situaciones ideológicas o económicas; como respuesta en el sentido de posibilidades de producción como en el de comercialización. Son épocas que no se han identificado al azar, esto es que la corriente ideológica que prevalece en cierto momento, estableció una determinada corriente de producciones; de igual forma que la situación económica originó tendencias filmicas diferentes en la historia de nuestro cine.

Con el objetivo primordial de producir solo lo que estuviera dentro de las posibilidades económicas de presupuesto y gasto, fueron realizadas características propias de un determinado cine; todo esto generó factores importantes para la transformación del cine mexicano de una época a otra. De igual forma, en cierto momento se consideró necesario filmar temas de entretenimiento que no requirieran demasiados gastos de producción y el objetivo fue considerado una excelente opción de cambio.

De otro tipo de factores, pero también muy importantes, son las situaciones concretas como las posturas y medidas adoptadas por el gobierno y los sindicatos que se convierten en elementos fundamentales para modificar y propagar cambios de un tipo de cine a otro.

La idea primordial era encontrar una temática que le agradara al público, que pudiera despertar un interés en los espectadores y que volvieran a preferir las producciones nacionales en vez de las extranjeras.



Sin embargo, se gestaba en menor grado una ideología dentro del espacio público que lograban captar. Parecía que pronto surgía un argumento en común dentro de todas las producciones esperando que fuera un éxito dentro del gusto de los espectadores.

Obviamente esta transformación no parece ser benéfica para nuestro cine, ya que en un intento por lograr obtener el control de tan importante industria, productores, sindicatos y estado entran en un círculo de "autodestrucción" donde, aún hasta nuestros días, no se vislumbra vencedor ni vencido.

Nuevamente el cine mexicano se halla envuelto en la búsqueda de su definición: negocio contra medio de expresión. Una lucha por definir que será de nuestro cine; por una parte, un negocio que pueda dejar aceptables ganancias a partir de un pequeño público que se conforma con producciones simples y vanas o un valioso medio de comunicación y expresión a través del cual diferentes directores y productores puedan plasmar las más diversas ideas e inquietudes respecto a temas de controversia social, ideas de libertad o la valoración de nuestra cultura.

Ante esta situación, el grupo Nuevo Cine, formado en enero de 1961, representó un primer intento de oposición sistemática en todos los terrenos, al status cinematográfico. Reunía escritores, productores e integrantes del ámbito fílmico que querían investigar a fondo el significado de las películas y las corrientes estéticas del cine.



Antes de dar una respuesta, siempre debemos cacuchar la pregunta; antes de emitir un juicio y la posibilidad de solución debemos primero conocer los antecedentes y el problema mismo. Ésas son las pretensiones de este trabajo.

La realidad, la problemática y una postura ante posibles soluciones para nuestra controversial industria cinematográfica sólo pueden visualizarse teniendo el conocimiento de lo que ha sido en su desarrollo. El objetivo de este trabajo es mostrar, mediante la pequeña investigación, las situaciones principales en distintas etapas de esta industria; para ponderar lo adecuado del título "nuevo cine" mexicano.

El propósito es pues, en resumen, proporcionar bases para generar un criterio fundado y una visión más clara de la realidad del cine nacional, los motivos para llegar a una situación muy devaluada y el momento del surgimiento de un intento más o nueva época: la que deseamos sea en verdad la del nuevo cine mexicano.



CAPITULO 1

EL CINE MEXICANO COMO INDUSTRIA.

La industria fílmica es la actividad original y compleja a la cual concurren, en estrecha independencia, la conjugación de la creación artística con el producto comercial; por lo tanto debe conceptuarse la verdadera importancia de la cinematografía por igual tanto en el terreno cultural y social como en el estrictamente económico.(1)

La cinematografía se ha convertido en el mundo actual en una verdadera necesidad social y constituye parte integral del patrón de vida del mundo civilizado de esta época. En México, la significación e importancia de la industria cinematográfica rebasa en mucho su aspecto estrictamente comercial, ya que ha constituido lazo de unión entre los mexicanos.

La industria cinematográfica nacional puede y debe adentrarse en lo social, con la temática apropiada a los grandes problemas de nuestro tiempo y para constituirse no sólo en el medio preferente de diversión nacional, sino también en aportación positiva de la cultura y proyección mexicanas.



La producción filmica actúa significativamente de doble forma sobre la balanza de pagos de México, como productora de divisas extraídas del exterior y como instrumento que frena la salida de las mismas. El cine no sólo actúa como factor compensatorio en la balanza, sino que hace una contribución positiva; así se observa que la industria cinematográfica proporciona un ingreso en divisas superior a un gran número de industrias. (2)

Las anteriores son las principales características que permiten ubicar la industria cinematográfica en el contexto mexicano.

Para conocer la génesis, se considera que el modelo temático de *Allá en el Rancho Grande* fue el punto de arranque para la formación de la industria cinematográfica en México, y que en los años cuarenta llegara a la mítica "época de oro" que, sin embargo, muy pronto se agotó en sus fórmulas. El año de 1936 en que se realizó la cinta de Fernando de Fuentes, fue el punto de partida del cine industrial mexicano; nadie en ese entonces habría supuesto su importancia a la vista del raquítico y artesanal intento filmico por marcar la pauta de un cine acorde con las exigencias sociales y políticas del momento.

En aquellas fechas no existía el financiamiento bancario especializado, ni organismos de distribución y exhibición que aseguraran la salida al mercado de esas pobres películas que, obligadamente, debían competir en condiciones desventajosas con las cintas del poderosísimo Hollywood de entonces.



En esas condiciones, los productores se daban por satisfechos si sus películas tenían regular éxito entre el escueto público nacional; era natural que muchos de ellos alcanzaran sólo a producir una película y desaparecieran después del panorama cinematográfico.

A Fernando de Fuentes, que había dado muestras de gran capacidad en el aprecio del fenómeno revolucionario con *El compadre Mendoza* (1935) y con *Vámonos con Pancho Villa* (1935), se le ocurrió insistir en un género muy frecuentado por el cine mexicano desde la época muda: el melodrama ranchero. Así salió a la luz *Allá en el Rancho Grande* en 1936 y ese año marcó la pauta de un cambio notable.

La película proyecta la imagen de un México reducido a los límites del rancho donde todo el mundo se protege de las inminencias históricas entre canciones típicas y bellezas campiranas, su tema, los personajes y el ambiente tuvieron la virtud de entusiasmar no sólo al público nacional sino también al latinoamericano.

Así, México encontró un camino industrial para su cine; al año siguiente, en 1937, se harían treinta y ocho películas, trece más que en 1936 y como era de prever más de la mitad de ellas serían réplicas de *Allá en el Rancho Grande*: *Las cuatro milpas* (Ramón Pereda), *Amapola del camino* (Juan Bustillo Oro), *Bajo el cielo de México* (Fernando de Fuentes), *Jalisco nunca pierde* (Chano Urueta), *Así es mi tierra* (Arcady Boytler).



La misma ola continuó en 1938, con cincuenta y siete películas producidas; se contaron más de veinte filmes folklóricos, entre los que destacan: *Tierra Brava* (René Cardona), *México Lindo* (Ramón Pereda), *La tierra del mariachi* (Raúl de Anda), *Un viejo amor* (Luis Lezama) y *Canto a mi tierra* (José Bohr).

Ese fue el año en que el charro cantor Jorge Negrete logró erigirse ante el público nacional como competidor de Tito Guizar. Habían surgido dos grandes estrellas, a las que se sumaron otras dos que se reintegraron al cine nacional con todo y su fama "hollywodense", José Mojica y Lupe Vélez.

Sin embargo, el afán imitativo había saturado de folklore el incipiente mercado natural del cine nacional. En 1939 casi no se hicieron películas rancheras; la producción bajó a treinta y siete cintas, lo que no dejaba de ser grave porque, mientras tanto, la primera organización sindical del cine mexicano, la UTECM, había visto subir el número de sus afiliados de noventa y uno en 1935 (año de su formación) a cuatrocientos diez. Ya se planteaba el problema de demasiadas bocas que mantener a una industria aún descapitalizada.

Federico Heuer en la obra ya citada indica que los quince millones de pesos invertidos en la producción de películas, de 1931 a 1938, se habían perdido en su mayor parte debido a la incompetencia para buscar temas originales, los miedos a explorar nuevas vías y porque otra característica de los productores del cine mexicano era la de no reinvertir lo ganado con sus películas. Prefirieron guardar su dinero o meterlo en negocios más seguros, la compra venta de terrenos, por ejemplo.



El Estado por su parte, intentó 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.

Pero aún con esa medida, el cine mexicano parecía condenado a una tremenda crisis. Agotado el tema del melodrama ranchero, sólo el productor Jesús Grovas y el director Juan Bustillo Oro parecían ser capaces de dar a su trabajo una continuidad industrial. En 1939 ambos obtuvieron un gran éxito con *En tiempos de Don Porfirio*, remembranza nostálgica que aspiraba a refugiar al cine nacional y a su público en un contorno prerevolucionario.

En 1940 la producción siguió disminuyendo -veintinueve filmes- y todo el cine nacional se dispuso a languidecer calculadoramente, por si subía a la presidencia Almazán y desaparecía el "peligro socialista". Grovas y Bustillo Oro lograron uno de los pocos éxitos de taquilla del año, *Ahí está el detalle*, que convirtió a Cantinflas en la estrella más popular que haya tenido jamás el cine de habla castellana.

En 1941, cuando Avila Camacho sube al poder, la segunda guerra mundial se generaliza para desgracia de millones y millones de personas y en contraste, para fortuna del cine mexicano. La producción del cine norteamericano tuvo una



disminución, pero lo más importante no fue sólo eso sino el apoyo que los propios norteamericanos dieron al cine nacional: dinero, maquinaria, refacciones e instrucción técnica.

Hasta ese momento el de Argentina había sido el más importante cine en castellano, tanto por el volumen de su producción como por su éxito en el mercado latinoamericano.

Los Estados Unidos prefirieron apoyar la cinematografía de un país aliado como México que la de un neutral tan sospechoso como lo era Argentina en el campo de batalla ideológico, político y económico que representaba el mercado latinoamericano. Le tocaría al cine argentino enfrentar una terrible crisis y ceder a México el primer lugar de producción de cine castellano.

Para mayor fortuna del cine nacional debutan en 1941 dos realizadores que habrán de ser los pilares de un "cine de calidad" sin el que no hay industria posible: Emilio "Indio" Fernández, con *La isla de la pasión*, y Julio Bracho con *¡Ay, que tiempos señor Don Simón!*.

En 1942 se crea el Banco Cinematográfico por iniciativa del Banco Nacional, con el respaldo del presidente Avila Camacho; simultáneamente, críticos y cronistas se agrupan en una Unión de Periodistas Cinematográficos Mexicanos (PECIME). Se capitaliza aún más a Grovas para que haga unas veinte películas al año y para que vayan abandonando el terreno los pequeños productores incapaces de competir.



El periodismo cinematográfico es requerido por el Estado a defender al cine nacional de los snobs extranjerizantes. La estrella mexicana de Hollywood Ramón Navarro es traído al país para que protagonice *La virgen que forjó una patria*, de Julio Bracho. Gracias al *Peñón de las Almas*, de Miguel Zacarias, surge la gran estrella femenina que hacía falta: María Félix; el director Ismael Rodríguez y el actor cantante Pedro Infante, tienen exitosos debutes que permiten apreciar la importancia que comienza a tener el cine nacional.

En 1943 se llegan a producir setenta películas, cifra que según Heuer no había alcanzado hasta ese momento ningún cine de lengua castellana. Gracias a los primeros triunfos del Indio Fernández, *Flor Silvestre* y *María Candelaria*, ambas películas muy mexicanistas, el cine nacional cobró auge y sirvió para la incorporación al mundo cinéfilo de México de Dolores del Río, Pedro Armendáriz y del fotógrafo Gabriel Figueroa.

Las películas de Fernández y Figueroa atrajeron por primera vez la atención del mundo hacia el cine mexicano no sólo por los abundantes e importantes premios obtenidos en festivales internacionales, sino porque los filmes del Indio representaron el acceso a un mundo desconocido: el tipo de vida típico de México plasmado en la pantalla.

Podría decirse que en 1944 el cine nacional tenía cuanto necesitaba: base financiera e industrial, un buen grupo de estrellas y directores de talento. El número de películas producidas siguió aumentando, en ese año se filmaron



setenta y cinco películas y la cinematografía se convirtió en la tercera industria del país.(8)

En ese mismo año se integró la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas encargada de otorgar los "Arieles" para premiar los mejores esfuerzos filmicos, al modo de los Oscars de Hollywood.

Durante la guerra, la industria norteamericana redujo la producción de filmes, por lo que el cine nacional vislumbró la posibilidad de destacar a nivel mundial. El fin del conflicto bélico se acercaba y con ello también la oportunidad de mantener el nivel hasta ese entonces obtenido.

Los norteamericanos ya pasada la guerra, se dedicarían a cobrar su "desinteresada" ayuda a nuestra industria por medio de sus distribuidoras. La Columbia, por ejemplo, se llevaría una buena parte de las ganancias de las películas de Cantinflas; las productoras subsidiarias, participación importante en las acciones de los estudios Churubusco. El capital norteamericano influiría decisivamente en la marcha ulterior de los filmes mexicanos.

Se cerró así el ciclo de formación de la industria del cine iniciado nueve años antes. Capital y trabajo se las arreglaron para crear un sistema inmovilizable que debía hacer continua la inmovilidad; a partir de ese momento, el cine mexicano habitaría como lugares comunes los cabarets, ranchos, hogares pobres y de clase media, todo bajo el inmutable signo del melodrama.



A pesar de la ruta de pobreza, ese cine no dejó de producir cosas interesantes y de valor (por ejemplo las películas cómicas de Tin Tán), lo previsto era otra cosa: se trataba de mantener por una eternidad a las mismas estrellas famosas, los mismos directores prestigiosos, los mismos sistemas financieros y sindicales y las mismas convenciones temáticas.

El público de lengua castellana más seguro para el cine nacional era el analfabeta, o sea el que no podía leer los subtítulos de las películas extranjeras.

Se requirió el paso de veinte años para que el primer concurso de cine experimental empezara a cambiar el panorama en virtud de las nuevas exigencias impuestas por una evolución cultural, nuevo público y nueva crítica, el cine mexicano debería luchar en contra de las consecuencias, industriales, culturales y artísticas de un gran vacío generacional.



1.1 Notas sobre nuestro viejo cine.

En 1948 se conjugaron una serie de factores que impulsaron el salto cualitativo de una incipiente actividad cinematográfica a la necesidad de una industria más orgánica, más capitalista. Se creó -con participación mayoritariamente privada- el Banco Cinematográfico como aval financiero; se adquirieron tecnología, materiales y asesoramiento de Hollywood y fueron reclutados trabajadores manuales e intelectuales acordes a las nuevas necesidades y principalmente se retiraron las compañías norteamericanas de cine.

Las nuevas condiciones arrojaron pronto resultados que parecían anunciar el crecimiento y consolidación de la naciente industria. Todo estaba listo: óptima producción, mercado seguro y ganancias nunca vistas; se auguraba un buen futuro que beneficiaría no sólo al cine sino a la mayoría de las industrias del país.

No obstante estaban presentes dos elementos que se conjugarían para hacer desembocar al rápido ascenso del cine nacional en un grave estado de crisis. Por un lado, la enorme dependencia del capitalismo mexicano respecto al mercado estadounidense y por otro, la rápida creación de una élite de empresarios dedicados a la especulación y rápida ganancia de un crecimiento industrial capitalista.



Sobre las manifestaciones de la dependencia de nuestra cinematografía se podría decir que el sistema de producción y asesoramiento estaba determinado por la tecnología proveniente de Hollywood; en este sentido, hay que tomar en cuenta que con técnicos, directores y actores formados en la "meca" del cine se inició la etapa sonora del cine nacional. Y como constatación claramente visible, la creación del dependiente *Star System* arteca; el cual además de aportar buen dinero a los productores sirvió de gran disfraz a la ausencia de calidad.

El proceso de centralización de capital auspiciado por la política del Banco Cinematográfico había concentrado el control de la industria en manos de un pequeño grupo de productores. Estos, impidiendo la inversión de nuevos capitales y eliminando del juego a los productores más débiles, se afianzaron como dueños y señores del fructífero negocio. El apoyo oficial, la censura como actividad promotora de un cine netamente comercial y su actuación en la división del importante sindicato industrial, completaban un panorama monopolizador.

La producción se orientó simplemente a aumentar en cuanto a su número, descuidándose la calidad técnica y artística necesarias para conformar un material a más largo plazo de posibilidades de venta y competencia en el mercado la falta de visión para desarrollar otras actividades como la distribución y la exhibición son buenas evidencias de la incapacidad de estos capitalistas mexicanos para desarrollar una industria capitalista del cine en el país.

Era entonces un monopolio que si bien controlaba toda la actividad,



dependía del Banco Cinematográfico para echar a andar el proceso productivo o sea, una industria que a pesar de haber creado grandes capitales nunca generó mecanismos propios de financiamiento.

Con una buena producción, trabajo suficiente para los que estaban en ella y buenas ganancias -que denotaban una aparente fortaleza-, la industria de la producción cinematográfica había echado las raíces para un mejor fruto y no su esclerótica vida

En 1946 era fácil señalar dificultades que se avecinaban para la economía de México. El crecimiento económico había aminorado un poco su velocidad. Los industriales estimulados por la guerra estaban a punto de perder sus mercados de ultramar y de enfrentarse a su primera dosis de dura competencia interna.

En lo que respecta al cine, ni la difícil situación que imperaba en la sociedad pudo alterar sus esquemas establecidos. Los charros, las rumberas, los cómicos, en fin, las estrellas del cine nacional siguieron dominando la producción, al compás del melodrama. La adquisición por parte del estado del Banco Cinematográfico en 1947 y la enorme invasión de las pantallas por el cine de Hollywood fueron los únicos nuevos elementos que debutaron en el negocio del celuloide.

Por lo demás, la industria se mantuvo inamovible, con los mismos productores privados, sistema de producción, control de sindicatos, política de



puertas cerradas y los melodramas de siempre. En lo referente a la temática y calidad, el cine nacional no sufrió cambios, su economía se vio beneficiada con la inversión de capitales provenientes del Estado.

Los nuevos capitales elevaron la producción en el período de 1948 a 1960. En el mejor año, 1960, se realizaron un total de ciento veintidós películas (de las cuales destaca *Los olvidados* de Buñuel) y el menos productivo, con sólo setenta y siete filmes, fue 1950.

La mayoría de los productores fuertes se asociaron con el monopolio de la exhibición y quedó establecido que a cambio de un adelanto para producir, obtuvieran en exclusiva las películas para su explotación comercial. Los demás productores se cobijaron bajo el seguro resguardo del Estado; y utilizando los créditos del Banco Nacional de Cinematografía se dedicaron a la confección de películas sin la más mínima posibilidad de recuperación comercial. Pero habrá que señalar que las películas de la iniciativa privada se veían sometidas a las reglas del juego impuestas por las empresas exhibidoras que formaban el monopolio Operadora de Teatros Cadena de Oro.

Los dueños de las compañías exhibidoras tenían además el privilegio de seleccionar los materiales a explotar -fueran o no producidos por ellos-, determinando sus fechas y salas de estreno y ocasionando que un buen número de cintas, permanecieran sin estrenarse durante mucho tiempo.



En 1968 se elabora el Plan Garduño: 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, que sienta las bases sobre las cuales habrá de desarrollarse la producción del cine en México hasta el sexenio del presidente Luis Echeverría; como parte del plan y con la finalidad de restarle fuerza a las grandes empresas exhibidoras, se crean seis compañías que se encargarían de distribuir el cine nacional en México y en el extranjero.

Con dinero del Banco Nacional Cinematográfico, las distribuidoras fueron desde ese momento las encargadas de refaccionar a los productores con crédito a cuenta de la futura explotación de películas. En 1960 el Estado adquiere los contratos de exhibición de Cadena de Oro y Operadora de Teatros, así como los Estudios Churubusco; con esto el gobierno interviene en todas las ramas de la actividad cinematográfica.

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

Los productores empezaron a controlar la dirección de las distribuidoras para así aprovecharse de su puesto y adueñarse de buenos anticipos, antes de iniciar el rodaje la ganancia estaba asegurada. Y todavía más: algunos



productores con el afán de un lucro mayor se volvieron argumentistas o directores y también sindicalistas.

Otros empresarios, para reducir costos, incrementaron su actividad realizando películas fuera del control del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) violando el laudo presidencial de 1945, que otorgaba al sindicato la exclusividad en la realización del largo metraje.(4)

En medio de esa crisis, el desfalleciente cine mexicano llegó a los años setenta y con ellos la esperanza de que el nuevo gobierno los salve de su lento pero seguro exterminio.

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

El cine, debido a su importancia política, cultural, artística, educativa y primordialmente como elemento difusor de la ideología dominante, se ha convertido en una industria productora de mercancías necesarias para el desarrollo del capitalismo mexicano.

La necesidad de la diversión a través de este medio, es una realidad que el gobierno ha comprendido de tiempo atrás. Pero el cine también ha servido para



la transferencia de capitales del sector público al privado; la acumulación de grandes fortunas de los productores y los que manejaron el monopolio exhibidor, en contraste con la cada vez más difícil situación de los trabajadores cinematográficos y las enormes fugas de divisas hacia Norteamérica.

Estos rasgos siguen determinando el curso de la industria cinematográfica, manifestándose de diferente manera y con nuevos hechos.



1.3 La cinematografía de los años sesenta y la crisis.

En los primeros años de la década de los sesenta, el cine mexicano enfrenta una grave crisis. El género ranchero de aventuras decae para dar paso a lo que García Riera llama "la versión mexicana del western". Como la industria cinematográfica es incapaz de encontrar un nuevo Pedro Infante o Jorge Negrete, se dedica a aprovechar el auge de la música juvenil de los países angloparlantes para intentar una vez más, ahora por esta vía, ganar el interés de un enorme público de clase media constituido en su mayoría por jóvenes.

Es en esta etapa cuando la crisis repercutió más gravemente sobre la producción de películas. Con excepción de 1960 y 1968, el total de cada año no logró ni con mucho alcanzar las setenta y siete producciones de 1959, que había sido el peor año de la década anterior. Ni los planes de reestructuración, ni la demagogia alrededor del cine que se hacía al iniciarse cada sexenio gubernamental, pudieron remediar la lamentable situación de nuestra cinematografía.

La crisis que pasaba el cine se manifestaba de distintas formas: los productores se retraían quejándose del gran número de películas enlatadas; los artistas, los técnicos y manuales se hallaban desocupados; con frecuencia se oía hablar de una posible nacionalización del cine; se habían perdido los mercados cubano y venezolano y había dificultades con el chileno y el argentino.



“El dinero que produce el cine no vuelve al cine”, anotaba José de la Colina (8); pero además, ya no produce tanto dinero, salen perdiendo, naturalmente, los trabajadores y artistas. El Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) se convierte en un organismo cerrado, que de hecho impide el ejercicio de la creación cinematográfica a quién esté fuera de sus filas y estipula la no exhibición de las películas realizadas por gente fuera del Sindicato; por ello se estanca. El cine mexicano ha venido bajando artísticamente, tal vez porque el cine se hace por las mismas personas de hace diez o veinte años.

Durante 1961 el cine mexicano pretendió volver por sus fueros en el ámbito de los premios cinematográficos, para lo cual la Asociación de Productores -en convenio con la Dirección General de Cinematografía-, se permitió una que otra maniobra. En primer lugar se obstaculizó la exhibición de *Viridiana* (Luis Buñuel), en segundo se incluyó dentro del programa de la reseña *Animas Trujano* de Ismael Rodríguez, entre toda la producción mexicana exhibida durante el año de 1961 destaca tan sólo *Los hermanos de hierro*, también de Ismael Rodríguez.

Por primera vez en las históricas crisis del cine mexicano, quedaron enfrentadas tres entidades: los productores, los sindicatos y el gobierno. Todas ellas propiciaron la hondura del problema por su intransigencia para promover una solución drástica.

Los productores, por una parte, no deseaban hacer frente a los altos costos de producción que ellos mismos habían contribuido a establecer. Los sindicatos,



a su vez, mantenían una política de puerta cerrada que, lejos de beneficiar a los agremiados, contribuía al sostenimiento de una serie de charlatanes que creen prosperar con un cine de ínfima calidad. Y a estos dos grupos se agregan las instituciones oficiales, dirigidas burocráticamente, que permiten instaurar una censura ejercida no sólo jurídicamente, sino también a través de un financiamiento discriminatorio por parte del Banco Cinematográfico y por una distribución exclusiva de la recién fundada cadena oficial de cines (Operadora de Teatros Cadena de Oro).

Los productores.

El problema de los productores deriva de la aplicación de los métodos de financiamiento establecidos bajo las reglas del Banco Cinematográfico, en las llamadas instituciones oficiales de distribución.

El cine mexicano había perdido una gran parte de esa zona natural de influencia que siempre se había considerado incondicional de la producción nacional: los mercados de Cuba, Venezuela y Colombia, que dejaron de producir los rendimientos esperados debido a cambios políticos o a modificaciones en la circulación de divisas.(6)

Recientemente la situación ha cambiado; estos mercados ya no existen para la industria nacional y los mercados que subsisten comienzan a interesarse



más por las películas de calidad de otros productores. El mercado del circuito latino del sur de los Estados Unidos peligró debido a la competencia de películas de otras nacionalidades, este suceso se debe sin duda a la mala calidad de los filmes mexicanos ya que los circuitos de exhibición controlados por las compañías distribuidoras mexicanas prefieren dedicarse a la distribución de películas españolas, con lo que se mantienen precariamente.

Los productores insistían argumentando problemas de carácter económico en lugar de aceptar la deplorable calidad de las películas que lanzaban al mercado.

Ha sido urgente hablar de calidad en las películas, ya que las que carecen de ella, destinadas exclusivamente a obtener buenos rendimientos en los mercados subdesarrollados, llevaron a la industria cinematográfica nacional a la bancarrota.

Es falso que estos mercados que se nutrieron de las excrecencias de nuestro cine no estuvieran interesados en una calidad cinematográfica, todo lo contrario, esos mercados fueron acaparados por un cine cualquiera que sea su procedencia de mejor calidad.

A pesar de todo, aún en la actualidad los productores siguen haciendo "churros" pese a la inestabilidad de esas producciones. Se trata entonces, de que el costo real de una película es menor al que se maneja y la diferencia se abona a los gastos de administración de las compañías.



La diferencia es invertida por los productores fuera de la industria y sólo se reinvierte en la producción de películas un mínimo. Esa inversión fuera de la industria sirve para garantizar los préstamos del Banco que se pagan a expensas de la distribución.

El gobierno se vio acosado por los productores que reclamaban un subsidio para seguir fabricando "churros".

Los sindicatos.

El gremio sindical contribuyó de una manera decisiva a impedir el mejoramiento cualitativo del cine; por ello han cerrado sistemáticamente las puertas a todos los elementos nuevos enarbolando una protección gremial mal entendida.

Así dentro de la "Sección de Directores", por ejemplo, hay elementos que no han dirigido una sola película en los últimos 35 años. De los miembros activos de esta sección, que suman más o menos setenta, sólo doce o quince dirigen películas. Los demás, sin embargo, tienen voz y voto en las asambleas que rechazan las solicitudes de los aspirantes y lo mismo sucede en las otras secciones del sindicato.

La Asociación Nacional de Actores ha mantenido una política de puertas abiertas, y con ello ha permitido el acceso al mundo del celuloide a un sinnúmero



de aspirantes; esta apertura ha demostrado que la inclusión de nuevos elementos no es tan mala.

El mantenimiento de la política de puertas cerradas ya ha scarreado a los agremiados una situación muchísimo más penosa de la que hubiera provocado el ingreso de gente joven. El riesgo de puertas abiertas hubiera sido menor que las consecuencias que han debido afrontar los trabajadores de la industria quienes se encuentran ahora en la indigencia.

Los sindicatos y en particular aquellas secciones que agrupan a los técnicos cinematográficos no tienen por qué limitar el número de sus miembros, ya que sus diferentes especializaciones les garantizan el trabajo.

No existe una razón lógica para que en una película se gastara lo que se gastaba, sobre todo si se toma en cuenta que esos costos son bajísimos comparados con los costos promedio de la producción cinematográfica en otros países y altísimos si los consideramos en función de la triste calidad fílmica que muestran.

El gobierno.

La actitud del gobierno hacia la crisis se canalizó en aquellas dependencias que atienden los problemas económicos que derivan de la inestabilidad de la industria.



La crisis del cine planteó problemas inherentes no sólo a la producción de películas sino también a la distribución y exhibición, en el momento en que los exhibidores independientes se convirtieron a su vez en productores, el poder de arbitraje del gobierno entre los sindicatos y los productores actuales se vio roto por la intervención de esta tercera fuerza.

La llamada Dirección Cinematográfica es no sólo culpable de impedir el desarrollo de la cinematografía mexicana, sino también de impedir al público el acceso a películas de otros países.

Los productores que siempre mantuvieron el argumento de que en México se hacía cine corriente porque este cine era un gran negocio, han fracasado como comerciantes. Ese cine, además de las manipulaciones de capital de las distribuidoras los ha llevado a la bancarrota.

La política sindical de puertas cerradas ha influido en esa bancarrota estereotipando la pésima calidad del cine nacional que los productores alegaron durante muchos años en aras del gran negocio. La censura ha tomado creciente poder en México durante los últimos años; el gobierno tiende a implementar esa censura mediante poderes económicos de distribución y exhibición.

En 1963 ante la tremenda baja en la producción conocida como "regular", el Sindicato (STPC) paralizó la producción con una huelga que duró un mes y medio. Se decía que su objetivo era forzar a que la industria cinematográfica



fuera puesta en manos de los trabajadores. Después de unas discusiones se firmó un convenio en el que los productores garantizaban, entre otras cosas, un mínimo de ciento treinta y cinco semanas de rodaje al año y ciento veinte de trabajos de construcción de estudios, se eliminaba a doscientos trabajadores sobrantes, que deberían ser indemnizados por ello.

El cumplimiento muy relativo de este convenio ocasionó constantes conflictos durante toda la década.

El gobierno y su nuevo subsecretario de Gobernación, Luis Echeverría, querían hacer más selectivo el otorgamiento de créditos del Banco Cinematográfico a fin de conseguir una mejor calidad.

Sin embargo, la iniciativa privada logró mantener sus fueros durante los años siguientes, así como sus criterios mercantiles.

Por otra parte, los comienzos de los sesenta se caracterizaron por el fortalecimiento de la crítica; se formó el grupo Nuevo Cine, que alentaría las vocaciones de la que sería una nueva generación de cineastas mexicanos, y el primer Concurso de Cine Experimental de largo metraje, que se convocó en 1964, organizado por el STPC. La oportunidad, según Ayala Blanco, permitió dar claras y definitivas pruebas de que en México había quienes podían hacer un cine de interés mucho mayor que el realizado por una industria mezquina y rutinaria.(7)



El Banco Cinematográfico aprobó las bases del Concurso y de treinta y un grupos inscritos sólo se presentaron doce películas. El jurado lo componían representantes de los diferentes sectores de la industria fílmica, instituciones culturales y críticos de cine; entre ellos estaban: Efraín Huerta, Jorge Ayala Blanco, Luis Spota, José de la Colina, Adolfo Torres Portillo, Carlos Estrada Lang y Andrés Soler.

Fueron cuatro los ganadores: *La fórmula secreta*, de Rubén Gámez en primer lugar, *En este pueblo no hay ladrones*, de Alberto Isaac, como segundo, el tercer sitio le correspondió a *Amor, amor, amor*, serie de cinco cuentos dirigidos por Juan José, J.L. Ibañez, Miguel Barbachano, Héctor Mendoza y Juan Ibañez y por último, *Viento distante*, serie de tres cuentos dirigidos por Salomón Laiter, Manuel Michel y Sergio Véjar.

El concurso despertó un entusiasmo general; escritores, críticos, profesionales de diversas ramas del cine y la televisión, directores de teatro y aficionados, vieron abierta una oportunidad de expresarse a través de un medio antes prácticamente inaccesible.

Los premios concedidos a los participantes estaban constituidos por cuatro permisos de explotación comercial, y además, estímulos individuales para los participantes en cada especialidad.

La promoción de nuevos funcionarios a puestos clave y los resultados del



concurso alentaron las esperanzas de cambio en el cine mexicano. "1965 puede ser un gran año para el cine mexicano", afirmaba José de la Colina (6).

Después del concurso, Galindo sólo admitió a dos nuevos directores en el Sindicato, Rubén Gámez (que no aprovechó la oportunidad) y Abel Salazar. Lo que sí se hicieron en ese año fueron corto metrajes sobre arte; tres de ellos corrieron a cargo de Felipe Casals -*Mariana Alcanforado*, *Que se callen* y *Leonora Carrington*- y otros tres que quedaron en manos de Juan José Gurrola (*Cuevas*, *Gironella* y *Vicente Rojo*).

En esas condiciones se da a conocer la convocatoria del Primer Concurso Nacional de Argumentos y Guiones Cinematográficos, promovido por el Banco Nacional Cinematográfico, la Dirección General de Cinematografía y la Asociación de Productores de Películas. Se recibieron doscientos veintinueve argumentos y guiones originales. Los triunfadores fueron en el siguiente orden: *Los Califanes*, de Carlos Fuentes y Juan Ibañez; *Ciudad y mundo*, de Mario Martín y Salvador Peniche y *Pueblo Fantasma* de Juan Tovar, Parménides García y Ricardo Vinos.

El jurado estuvo compuesto entre otros por Salvador Novo, Fernando Macotela y Juan J. Ortega. El concurso trataba de patrocinar el surgimiento de un nuevo cine y de verdadera calidad; de los guiones ganadores sólo se filmaron *Los Califanes* y *Mariana*.

Los Califanes triunfó en taquilla y demostró otra vez cuán propicio podía ser



un amplio público de clase media a un nuevo cine mexicano, pero no pensaban lo mismo los miembros de la industria, el segundo Concurso de Cine Experimental así lo demostraría. Tardó más de cinco meses en convocarse después de haberse dado a conocer y sus resultados fueron muy desalentadores. Se tachó a todas las cintas entregadas de muy mala calidad.

El primero y el cuarto lugar se declararon desiertos; el segundo lugar correspondió a la cinta *El mes más cruel* de Carlos Lozano y el tercer sitio se otorgó a *Juego de mentiras* de Archibaldo Burns.

Los productores y el Sindicato no estaban dispuestos a apoyar más estos movimientos y desaparecieron los concursos de cine experimental. Lo que sí se hizo en 1966 fue el Segundo Concurso Internacional de Corto metraje Guadalajara; allí ganó Jomi García Ascot con *Remedios Varo*.



1.3 1965 - 1975, un acercamiento a diez años de cine nacional.

La industria cinematográfica, con el correr de los años, había caído en una aguda y progresiva crisis que la llevó a inaugurar los sesenta en un deplorable estado, los síntomas más alarmantes podían detectarse en el decaimiento de la productividad y la pérdida paulatina de mercados que antes le fueron cautivos.

La época en que nuestra industria creadora de mitos cambiaba regularmente una cuota de alineación, envuelta en apariencias de melodrama rural o urbano, a los públicos analfabetas de América Latina, así como el tiempo en que la exhibición pintoresca de nuestra raza nacional y el indudable instinto cinematográfico de Emilio Fernández lograba arrancar a los festivales europeos algún signo de aprobación, había pasado. La edad de Oro del cine mexicano se iba perdiendo cada vez más en el poco productivo mundo del recuerdo.

Durante más de veinte años, las corruptas estructuras sindicales consiguieron mantener herméticamente cerradas las vías de acceso a las fuentes de trabajo, impidiendo la renovación de esquemas filmicos y con la no reinversión de ganancias de los productores obtenían créditos del Banco Cinematográfico mediante presupuestos inflados, conduciendo así a nuestra industria a un callejón sin salida.

Apenas cumplida su primera etapa de crecimiento, la joven industria se



había encogido sobre sí misma. Si en un principio esta incapacidad de desarrollo pudo no resultar notoria ni problemática, definitivamente lo fue a consecuencia del crecimiento económico que el país experimentó sostenidamente por espacio de cerca de tres décadas (1940-1970).

La industria cinematográfica nacional no pudo sino poner en evidencia su anacronismo e independencia.

La estabilidad que había vivido el país durante su etapa de crecimiento, permitió sobrevivir a los productores de esta industria de conciencia estrecha. El espectador podía escoger entre escuchar los falsetes de un nuevo charro cantor, conmocionarse con las siempre repetidas peripecias a través de las cuales el galán conquistaría a la dama, el agente del bien vencería a los malvados villanos, o elegir otras opciones que seguramente se recordarán o se podrán disfrutar en versiones modernas, en un buen porcentaje de salas del país; el viejo cine está lejos de haber desaparecido.

La explosión filmica a fines de los sesenta planteó nuevas necesidades ideológicas que no podían ya satisfacerse del todo con esa "sana e inocua" diversión. Por ello, los propósitos que animaron la celebración del primer concurso (al igual que el segundo, en 1976) no resultaron totalmente defraudados. Algunos de los jóvenes experimentadores de la cinematografía, forman ahora cuadros artísticos importantes de nuestra industria; otros abandonaron la empresa manteniéndose sin embargo activos en ramas subalternas de la producción oficial.



No obstante, la relativa apertura de las puertas de la industria, no aseguró una considerable presencia de jóvenes valores que comenzara a trazar los rasgos de una nueva imagen del cine mexicano, sino hasta el momento en que, en los años sesenta se inició el proyecto modernizador bautizado como "apertura democrática".

La industria cinematográfica, cuya más férrea voluntad había sido, como lo ha dicho García Riera, "asegurar su existencia eterna con la inmovilidad más pétrea", sintió llegar el momento en que le golpeaba una realidad cuyo principal requerimiento era el cambio. El recrudecimiento de los conflictos en el seno de la clase dominante del aparato estatal y la presencia de un movimiento obrero, obligaron al cine nacional a iniciar el lento y penoso abandono de su seguro reaguado.

La necesidad de nuevos instrumentos ideológicos para las renovadas formas en que se manifestaba la lucha de clases, no tardó en hacerse presente en el cine.

El 31 de enero de 1971, Rodolfo Echeverría propuso e inició el Plan de Reestructuración (9). Para 1975, el proceso de estatización de la industria cinematográfica se había venido cumpliendo paulatinamente.

Los ajustes realizados durante estos últimos años con el fin de dar respuesta al crónico estado de crisis del cine nacional, habían conseguido ya la



incorporación de nuevos productores y sistemas de producción, guionistas y directores y un conjunto de filmes destinados a recuperar a los públicos (que no veían películas mexicanas); con ello se había creado, a la vez, una remozada imagen del cine mexicano.

El producto más avanzado del movimiento cinematográfico es sin duda *Canas* (Felipe Casala, 1978).

En 1968 se fundó el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la UNAM, en torno al cual se aglutinaban jóvenes amantes del cine que no tardaron en producir sus primeras obras. *Fuquería La Rosita*, de Esther Morales (1964), fue la primera de ellas y hacía patente una intencionalidad que años más tarde daría valiosos frutos. Sus imperfectas y bellas imágenes llevaban a la pantalla muestras de una realidad que no estaba presente en las salas de cine; la de los sectores marginados que constituían la cara oculta del "milagro mexicano".

Frente a la dramaturgia postiza y obsoleta del cine industrial, *Fuquería La Rosita*, a pesar de su superficialidad, exhibía una definitiva virtud: la de la autenticidad.

En la fortaleza impenetrable de la industria cinematográfica había empezado a nacer lo que ha sido llamado el cine independiente. La independencia que confería a este cine la no sujeción a los gastados esquemas



productivos de una industria creativamente amortizada, se recuperaba por otras vías, las de la sujeción ideológica.

Fue a partir de 1968 cuando este cine independiente empezó a manifestar con más firmeza su voluntad de sobrevivir, es en ese año que se puede situar el nacimiento de la tendencia sin duda más sólida que se ha generado en el seno del cine independiente. Su nuevo tono no ha dejado de tener profundas repercusiones también sobre el cine industrial.

En ese año es posible localizar las primeras obras de algunos nuevos cineastas como Leobardo López, Alfredo Joskowicz, Arturo Ripstein, Jaime Humberto Hermosillo y otros.

La filmación que los miembros del CUEC realizaron del movimiento estudiantil-popular de 1968 (cuyo resultado cerca de un año después fue *El grito*), inauguró una nueva etapa de nuestro cine. El quehacer cinematográfico retrataba por primera vez, ya no la marginación o la problemática que sufrían ciertos sectores sociales, sino también la irrupción de estos sectores en el quehacer histórico

Esta nueva corriente era expresión de los grupos sociales ascendentes que empezaban a hacer sentir su fuerza y a manifestar su nascente autonomía histórica en todos los ámbitos de la vida social del país. En el caso de *El grito* (Leobardo López Arceche, 1968) muestra la expresión de una nueva visión del



mundo, la de las clases trabajadoras; en *Tómalo como quieras* (Carlos González, 1971), *Quizá siempre si me muera* (Federico Weingartshofer, 1971), y muchas más, se denota la expresión de la visión del mundo de los sectores intelectuales y pequeño burguesa.

Sólo en los últimos años la corriente iniciada por *El grito*, en un nivel superior y frente a nuevas exigencias, ha sido continuada. Esta continuidad y el desarrollo de las perspectivas que para el joven cine mexicano se abrió en 1968, puede encontrarse en los últimos documentales del grupo Cine Testimonio y Taller de Cine Octubre.

Ha sido pues en años recientes -aproximadamente a partir de 1972- que las corrientes cinematográficas renovadoras en gestación han encontrado una expresión más consistente. Son el cine independiente y el movimiento estudiantil de 1968 las manifestaciones más importantes del cambio renovador dentro del cine nacional.

Es preciso superar esta visión inmediatista y las argumentaciones en que se apoya para lograr entender la importancia de este cine. Es solamente a partir de esta visión más completa, que intente clarificar la vinculación existente entre estas manifestaciones cinematográficas y de las profundas tendencias esenciales que definen los cauces del movimiento histórico del país.



La ampliación en la difusión de este cine se dará con la ampliación del movimiento al que sirve del medio de expresión. También sin duda, se consolidará el nuevo cine mexicano que expresa hoy en el plano industrial los proyectos ideológicos de la fracción liberal del grupo gobernante.

Ambas tendencias se dan sobre un terreno que sigue dominado por el viejo cine y al margen de las inquietudes que la exquisita intelectualidad pequeño burguesa sigue llevando al celuloide, sin mayor relevancia cultural. Pero también el viejo cine muestra cada vez más claramente su incapacidad para acelerar el paso que las circunstancias actuales exigen.

Si bien desde sus primeros tanteos en el plano industrial, el llamado "nuevo cine mexicano" exhibido como rasgo novedoso con la intención de acercarse a los problemas sociales del país no logra materializarse adecuadamente, en tanto permanecía atrapado en los viejos conflictos del melodrama mexicano y en sus correspondientes esquemas narrativos o en lejanas crónicas históricas plasmadas con una visión igualmente melodramática.

En otros casos la mistificación de la realidad social y la lucha de clases se producía en el seno de este nuevo cine que pese a sus reiterados propósitos no logró justificar el adjetivo que se le atribuye. *Canon* apareció como la esperada legitimación. Se logró por fin denunciar los problemas sociales del país.

Con ello superaba, por vía formal, una vieja limitación de la ideología



burguesa en su etapa decadente; la incapacidad para plasmar la realidad histórico-social en sus contradicciones profundas, en sus tendencias esenciales.

El nuevo cine mexicano empezó a elevarse por fin al nivel de las exigencias ideológicas que el grupo gobernante le planteaba hace tiempo, existen obras que han logrado profundizar el camino iniciado por *El grito* e incorporar a los filmes nacionales al movimiento de nuevo cine latinoamericano, iniciado a principios de los sesenta, manteniendo de este modo viva la expresión cultural de las clases trabajadoras en el país.



Notas del capítulo 1.

- (1) Cfr. Heuer, Federico
La industria cinematográfica mexicana
p. 8
- (2) Cfr. *Ibidem*, p. 8
- (3) *Ibidem*, p. 26
- (4) El leudo presidencial de 1948 establecía que la producción de largo metraje podía realizarse a través del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), quedando para el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC) la posibilidad de realizar películas que no excedieran de cuarenta y cinco minutos.
- (5) Cit. por, De la Colina, José
El cine mexicano ayer y hoy.
p. 26
- (6) Cfr. Elizondo, Salvador
Revista Nuevo Cine, No. 7
p. 14
- (7) Cfr. Ayala Blanco, Jorge
La condición del cine mexicano.
p. 51



(8) **Cf., De la Colina, José**
op cit, p. 80

(9) **Plan de Reestructuración de la Industria Cinematográfica, 81 de enero**
de 1971. Hojas de Cine, testimonios y documentos del Nuevo Cine
Latinoamericano.
F.104.



CAPITULO 2.

BUSQUEDA DE ALTERNATIVAS

Muy cerca ya de la década de los ochenta, se puede intentar una revisión de la cinematografía que ha precedido de manera inmediata a la inquietante producción de nuestros días. Nos referimos al fenómeno conocido como los cines nuevos, caracterizados por su afán de búsqueda y por sus esfuerzos renovadores.

Una realidad como el cine requiere de hábitos revolucionarios para mantenerse viva. Ser conscientes de ello y trabajar en consecuencia fue el impulso de las nuevas olas, que nos permitieron caer en la cuenta de que el cine, en su desarrollo, se enfrenta a caminos insospechados y a la posibilidad de una producción tan vital como pueda serlo el hombre.

Como desarrollo expresivo el cine ha encontrado un fuerte apoyo en la técnica se multiplicaron los esfuerzos por presentar lo novedoso y por brindar al público un espectáculo atrayente. Ello produjo una verdadera revolución desde el interior de la cinematografía; sin embargo, esto no era suficiente para que el cine se proyectara vivo. Hacia falta una acción diferente, pues el problema no estaba tanto en el cómo, sino en el qué, es decir, el hombre contaba con los instrumentos



aptos para expresarse, pero necesitaba demostrar que a través de las nuevas olas podía mantener la vigencia del cine como arte.

El fenómeno, iniciado a mediados de los cincuenta, cobró fuerza en todas partes como tentativa y como logro. Y en todas partes se sintió la necesidad de realizar un cine distinto que fuera la manifestación de inquietudes auténticas.

Así, podemos afirmar la inclusión de cinematografías que se esfuerzan eficazmente por un cine nuevo, entre los que destacan están España, Argentina, Japón, Brasil, Canadá y por supuesto México.

Las nuevas olas constituyen un giro significativo en la historia del cine. Tanto que por ellas se puede afirmar la vitalidad y la actualidad del mundo fílmico, a pesar de la crisis por la que ha pasado y la que ha tenido que superar.



2.1 Cine independiente.

A partir de 1968, se ha producido un número considerable de cintas que tienen dos rasgos comunes: a) son producidas y realizadas fuera de los mecanismos que rigen en la industria cinematográfica y b) sus realizadores - jóvenes cineastas experimentales- intentan de una manera consciente utilizar al cine como vehículo para expresar su inconformidad y su rechazo a todas las circunstancias explotadoras y represivas propias de la sociedad mexicana contemporánea.

Esta nueva praxis cinematográfica ha ofrecido resultados de la más diversa índole: lo mismo películas de claro aliento crítico que muestras del más definitivo cine conformista, pasando por mediocres y pretensiosos intentos de cine de vanguardia. A pesar de sus notables diferencias, en México todos estos filmes han sido aglutinados bajo el nombre genérico de cine independiente.

El llamado cine independiente lleva ya unos treinta años de ser un fenómeno original y bastante significativo; por lo tanto consideramos de interés el esbozo tentativo de una pequeña historia del cine independiente nacional de largo metraje.

Si por cine independiente entendemos, a grandes rasgos, el producido al margen de la industria, resultaría serlo todo el hecho en México durante la época



muda, cuando no se logró ni de lejos la formación de una verdadera industria cinematográfica. Sin embargo, obras como la célebre *Redes* (1964) producida por la Secretaría de Educación Pública, parece responder por sus temas, propósitos y modos de producción a las características de lo que después se llamaría cine independiente.

Puede derivarse la conceptualización de cine independiente mexicano como el realizado al margen de la industria que carece de los créditos del Banco Cinematográfico. Así los filmes independientes realizados entre 1948 y 1966 configuran la fase precursora de lo que a partir de 1968 sería uno de los fenómenos más importantes de la actividad cinematográfica nacional: la proliferación de cintas independientes.

Significaría entonces, la aventura por los accidentados caminos del cine sin posibilidades de exhibición y por lo tanto, sin posibilidades de recuperación, pero que en el fondo se filmaba por el mero placer de filmar.

Como ya se apuntó, desde los primeros años de la década de los cincuenta, el cine mexicano comenzó a manifestar los síntomas de lo que a la postre sería una aguda y prolongada crisis. Precisamente fue esa permanente situación la que alentó hasta parte de los sesenta, a varios entusiastas del cine para filmar -desde afuera de la industria y sin los créditos del Banco Cinematográfico- algo diferente a los melodramas familiares, a las películas de cabareteras, etcétera, que configuraban la temática del cine mexicano de entonces.



El corto y mediano metraje fueron recursos poco empleados por los cineastas mexicanos independientes.

Con la fundación en 1952 de la empresa Teleproducciones, S.A., bajo el mando de Manuel Barbachano Ponce, se iniciaría una interesante etapa del cine al margen de la industria de todos los formatos, pero en especial en los del corto y mediano metraje. Así, *Retrato de un pintor* (1958), *La pintura mural mexicana* (1959), *Corazón de la ciudad* (1959) y *Arte público* (1962), serían cortos muy bien logrados sobre diversos aspectos de la cultura del país. Todos fueron producidos por la empresa de Barbachano Ponce y varios de ellos obtuvieron premios o menciones en festivales cinematográficos. (1)

Tres jóvenes cineastas, Ricardo Carretero, Mariano Sánchez Ventura y Julián Pastor fundan en 1964 un grupo de cine independiente y de inmediato filman respectivamente *Todos hemos soñado*, *Morir un poco* y *Los primeros hermanos*.

En 1965 una promoción del Instituto Nacional de Bellas Artes y otra del Departamento de Radio, Televisión y Grabaciones de la UNAM, dan a conocer a dos jóvenes cineastas: Felipe Cazals y Juan José Gurrola; ambos se destacarían como extraordinarios realizadores de corto metrajes sobre arte. Cazals filma *Alfonso Reyes*, *Mariana Alcanforado*, *Que se callen* y *Leonora Carrington*. Por su parte, Gurrola realiza un tríptico sobre la creación artística que integra aspectos de la vida y obra de los pintores José Luis Cuevas, Alberto Gironela y Vicente Rojo.



El cine independiente mexicano fue, durante el período comprendido entre 1949 y 1968, una serie de esfuerzos aislados, limitados y prácticamente desvinculados entre sí que a pesar de todo, ofrecieron resultados profundamente satisfactorios. El innegable valor que posee una buena parte de películas realizadas al margen de la industria y sin el apoyo oficial, es precisamente su intento por demostrar que existían otros medios y otras formas para hacer un cine más digno y menos engañoso.

Pocos años después, el cine independiente mexicano entraría en una nueva etapa, determinada también por las circunstancias histórico-sociales del país y por las condiciones de la industria, en la que abrirían otros caminos y otras posibilidades.

La historia del cine independiente de largo metraje empezaría pues con *Raíces*, película independiente realizada bajo la producción de Barbachano Poncc y con elementos del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC).

Se tienen desde entonces por independientes aquellas cintas que se filman sin ninguna seguridad de ser exhibidas. Es natural que nadie filme una película independiente movido por meros propósitos comerciales. De ahí que se haga corriente la identificación entre cine independiente y cine experimental.

En el campo del largo metraje independiente, la influencia de 1968 actuó



sobre todo en el cine universitario. Fue precisamente su primer producto un documental sobre lo ocurrido en el 68: *El grito* de Leopardo López.

Las particularidades de la gestión cheverrista en el campo del cine, dejaron en manos de la UNAM, durante seis años, la realización continuada de largo metrajes independientes de argumento.

La UNAM quedó entre 1970 y 1976 como casi única responsable de la producción de cine independiente de largo metraje, con películas como *Crates* (1971) del Alfredo Joszkowicz, *De todos modos Juan te llamas* (1976) de Marcela Fernández Violante, *Tómalo como quieras* (1971) de Carlos González Morantes.

En referencia al cine independiente, se suele exacerbar un rollo ideológico tendiente a subrayar sus fallas, insuficiencias y desviaciones. El cine independiente mexicano de 1977 a 1982 ha podido llegar a los excesos del panfleto aburrido a las complacencias de la pose tutorial que supone en todo el mundo la necesidad de expresarse pero nunca ha sido reaccionario. O al menos, reaccionario al modo que ha caracterizado al cine mexicano convención.



3.3 La presencia universitaria.

Se considera que el sistema industrial sólo aspira a obtener un máximo de utilidades que le permita proporcionar productos a bajo costo para el consumo de las grandes mayorías.

Esta tendencia extrema de la comercialización del cine mexicano ha impedido que se formule y vigorice la idea de una constante búsqueda y experimentación, objetivos requeridos para todo medio que aspire a la creación artística para su constante renovación y superación. Establecida esa polaridad en el cine mexicano, correspondió a la Universidad Nacional Autónoma de México, la tarea profesional y revitalizadora, tanto en lo cultural como en lo académico.

El 1960, la UNAM, funda la sección de Actividades Cinematográficas y a partir de esa fecha emprende una serie de labores relacionadas con el cine, entre las que destacan la creación de cine clubes estudiantiles, la publicación de folletos con temas filmicos, la fundación de la Filmoteca (1960) y la producción de películas.

Cuatro años más tarde habría de nacer el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC, 1968) dependiente de la Dirección General de difusión Cultural. A partir de 1970 se independiza administrativamente y opera como Centro de Extensión Universitaria.



El CUEC se planteó la necesidad de vincular al futuro cineasta con la realidad social del país, inculcándole el sentido crítico, la búsqueda de innovación y el espíritu de investigación.

Se fomentó el trabajo colectivo, en el que concurren todas las especialidades del quehacer fílmico, eliminando la idea de un creador único. El profesional de cine, egresado de la Universidad, debe buscar una vinculación estrecha, activa y recíproca con la realidad en que el hecho cinematográfico se desarrolla.

En los primeros años del CUEC, se contaba con pocos recursos, tanto en lo material como en la docencia para la formación teórica y práctica de los futuros realizadores. No obstante esas limitaciones iniciales, los primeros cuatro largo metrajes que se producen en el seno de la Universidad como resultado de la práctica académica de los estudiantes del CUEC, anticipan la producción formal organizada, que más tarde iniciaría el Departamento de Actividades Cinematográficas.

El primer largo metraje universitario se produce con la recopilación de materiales fílmicos registrados por los alumnos del CUEC durante los acontecimientos que se originan en el conflicto estudiantil de 1968, en la ciudad de México. Esos fragmentos testimoniales constituyeron la película *El grito*, realizada por Leonardo López Arceche, estudiante del CUEC y preso en Tlatelolco el 2 de octubre de 1968.



***El grito* fue censurada por el CUEC y no fue exhibida públicamente sino después de la muerte de su realizador, quien se suicidó en junio de 1970.**

***El grito* significará el punto de partida para una brillante escuela de documentalistas. Los tres largo metrajes siguientes fueron *Crates* (1970) de Alfredo Jonkowitz, *Quizá siempre si me muera* (1970) de Federico Weingartahofer y *Tómalo como quieras* (1971) de Carlos González Morantes; todos ellos estudiantes del Centro al realizar sus obras.**

Estas películas se caracterizan por su evidente posición crítica y permiten una toma de conciencia, a partir de lo que sucedió en el movimiento estudiantil de 1968. (2)

Prosiguiendo con su proyecto académico, el CUEC cuenta en la actualidad con un acervo que reúne más de 400 ejercicios filmicos, cuya duración varía entre los cinco y los noventa minutos. La producción escolar se divide en dos grandes apartados: el cine documental y el cine de ficción, siendo éste último al que ha cobrado mayor preponderancia en los últimos años.

El auge que tuvo el cine documental estudiantil se prolongó durante casi dos décadas; esta producción posee una tendencia marcadamente política, que aborda la realidad social del país desde diversos ángulos el problema del desempleo, los desaparecidos políticos, la liberación femenina, etcétera.



El cine estudiantil de ficción se plantea preocupaciones muy diversas, del amor al desamor, la delincuencia juvenil, los grupos de rock, la corrupción, entre otras.

A diferencia del cine comercial, el cine universitario requiere de la presencia de un realizador sensible e íntegro; pero también a diferencia del cine comercial, el cine universitario dispone de pocos recursos; por ello, el realizador que colabora con esta tarea sabe que debe suplir esta carencia con imaginación y talento, pues a cambio de ello podrá abordar temas que le apasionen, comunicarse sin trabas y plasmar su visión del mundo, a partir del libre ejercicio de su vocación creadora.



3.3 Cine documental.

A diferencia de la actividad desempeñada por la industria mexicana en lo referente al cine de ficción o de argumento, la producción del cine documental no había sido muy minuciosa. Exceptuando el período echeverrista, en el cual se funda el Centro de Producción de Corto metrajes (CPC), bajo el amparo del Banco Nacional Cinematográfico, este tipo de producción de la industria, al no representar ingresos económicos seguros es escasa.

Hablar del movimiento documentalista -que a partir de la década del setenta cobra cada vez mayor presencia en nuestro país - es hablar de un cine que cuenta con una real independencia tanto en lo económico como en lo ideológico, a partir de la UNAM su eje promotor.

En consecuencia con esta autonomía, el nuevo documental se ha regido por su marcada oposición a jugar el papel que el cine le otorga a la sociedad capitalista como aparato de enajenación ideológica, para lo cual ha optado por buscar nuevas formas de producción y nuevos contenidos en sus películas.

El nuevo documental que nació ligado al movimiento estudiantil popular de 1968 con la película *El grito* tiene como vocación fundamental, la crítica social y tiende a ser portador directo de la ideología de las fuerzas progresivas que en el país plantean un necesario cambio estructural así los problemas medulares del país han sido temas obligados por los nuevos documentalistas que han creado un



reflejo de la realidad con películas como *Jornaleros* (1977, la explotación de los trabajadores agrícolas), *La experiencia viva* (1978, las luchas de los mineros), *La marcha* (1977, sobre el sindicalismo universitario), *Violación* (1980, sobre reivindicaciones de la mujer), por señalar algunas.

Aprovechando viejas experiencias de los cineastas mexicanos en su relación con la industria, el documental independiente es una importante realidad que busca su consolidación no en el reconocimiento de la crítica, sino en el avance de las trascendentales luchas de nuestro pueblo por su liberación.

El cine que obtuvo una mayor trascendencia en los inicios de la cinematografía nacional fue el llamado documental histórico. La importante labor de registro acometida por documentalistas como los hermanos Alva y Enrique Rosas, queda hoy como un viviente testimonio de incalculable valor para el cine mexicano.

Los primeros documentales de los Alva, de Rosas y de otros autores anónimos, subsisten hoy como un cuestionamiento a todo el desarrollo posterior de nuestro cine, cimentado de espaldas a nuestra contradictoria realidad y con la presencia del cine norteamericano en las pantallas nacionales el documental histórico y el documental en general pierden su atractivo mercantil y dejan de ser exhibidos.

Del movimiento experimental que surge como respuesta a las frustradas



inquietudes de varias generaciones de cineastas por tener acceso a la industria, pueden destacarse algunas cuestiones de importancia para el futuro desarrollo del cine independiente. En primer lugar, su posibilidad de producirse con independencia de las compañías comerciales, lo cual le aseguró una cierta autonomía en el tratamiento de nuevos temas y lenguajes estéticos; y en segundo que con sus películas dejó en evidencia a la decadente industria y a sus patrocinadoras, demostrando no sólo que en México se podía hacer un cine más digno y mucho más económico, sino que esa industria estaba impedida de darse el lujo de difundir o crear productos que en lo más mínimo pusieran en tela de juicio el supuesto paraíso del "milagro mexicano".

Paralelamente a todas las dificultades del cine experimental de los sesenta se fueron gestando otras condiciones de importancia para el futuro desarrollo del nuevo cine independiente. En 1963 se funda el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM (CUEC); a pesar de las precarias condiciones del Centro, pronto realizan una obra de indudable valor para nuestra cinematografía: *Pulquerita La Rosita* (1964) de Esther Morales. Con todas sus deficiencias, la primera película del CUEC tuvo el mérito de llevar a la pantalla una serie de imágenes que no estaban presentes en los discursos de los políticos y menos aún en el cine mexicano de esa época: las condiciones de marginación de los habitantes de las ciudades perdidas de la capital.

El camino señalado por *Pulquerita La Rosita* quedó como una opción que años más tarde y con más posibilidades, continuarían los documentalistas del CUEC.



Un año decisivo para todos los ámbitos de la vida nacional fue 1968, marca también la inauguración de una nueva etapa de nuestra cinematografía; a pesar de sus limitaciones, principalmente ideológicas, *El grito* (película realizada sobre y con el movimiento estudiantil popular de 1968 por los alumnos del CUEC) fue el primer largo metraje documental que se realizó en el país y señaló sobre todo la necesidad de relacionar al nuevo cine con su público, sin mediación de los tradicionales circuitos de exhibición comercial; negó que la industria representara la única alternativa para hacer cine en el país y renovó al cine documental.

Esta expresión documental fue alimentada por la difusión de algunas obras decisivas del nuevo cine latinoamericano, como fueron *La hora de los hornos*, documental que analiza la realidad argentina hacia el año 1968, los productos de la joven cinematografía de la Cuba socialista, principalmente los documentales de Santiago Alvarez y, en menor medida, filmes de Brasil y otros países latinoamericanos.

Durante el sexenio de Echeverría, momento del despegue del cine documental, el Estado en su política del "nuevo cine mexicano" produce a través del recién creado Centro de Producción de Corto metraje más de 200 documentales y de entre ellos un reducido número de obras de interés.

Dentro del campo de la producción, el CUEC, con la ampliación de su



presupuesto y la adquisición de nuevos equipos, ha seguido ocupando un lugar preferente en el cine documental. Sus obras abarcan desde el cine directo, que propone la captación de lo real inmediato, incluyendo al cine sobre movimientos populares y análisis de aspectos cruciales de la realidad del país.

Fue también importante el apoyo brindado por el cine independiente mexicano a las luchas de liberación de los pueblos de Nicaragua y El Salvador, con documentales como *Nicaragua: Los que harán la libertad*, *Historias prohibidas de Pulgarcito* y otras. A su vez, el cine nacional se ha enriquecido con la presencia de cineastas latinoamericanos exiliados.

Resulta significativo que sean canales independientes los difusores de los documentales progresistas producidos por el Estado. Es difícil sobrestimar la tenaz labor de toda la república de los cineclubes y cines móviles, soportes fundamentales del inicio y desarrollo del nuevo cine documental.

Existe en la actualidad una serie de tareas prioritarias para el movimiento de cine independiente (documental y ficción):(9)

a) El pronunciamiento a favor de ese cine, en la comprensión de que debe ser parte del proceso de formación de una auténtica cultura popular.

b) La unidad de los cineastas es otro factor determinante en el desarrollo de este cine, es necesario continuar la labor iniciada en el Encuentro por un nuevo cine antes mencionado.



c) La creación de una nueva infraestructura sólida y adecuada a las necesidades del cine independiente, tanto en lo técnico como en la distribución y exhibición.

Solamente esta unidad permitirá enfrentar con éxito cualquier intento de acabar o controlar el nuevo cine independiente. Competen estas tareas no sólo a los cineastas sino a todos aquellos interesados en la vida cultural del país.



2.4 El grupo nuevo cine.

Durante 1961 se integra el llamado Grupo Nuevo Cine con José de la Colina, Rafael Corkidi, Salvador Elizondo, García Ascot, Emilio García Riera, J.L. González de León, Heriberto Lafranchi, Carlos Monsiváis, Julio Pilego, Gabriel Ramírez, José María Sbert, Luis Vicens; posteriormente ingresan al grupo y suscriben el manifiesto: José Báez Esponda, Armando Bartra, Nancy Cárdenas, Leopoldo Chagoya, Ismael García Llica, Alberto Isaac, Paul Leduc, Eduardo Lizalde, Fernando Macotela y Francisco Piña.

Al constituir el grupo los integrantes firmantes, cincastas, aspirantes a cincastas, críticos y responsables de cineclubes, manifiestan que sus objetivos son la superación del deprimente estado del cine mexicano. Para ello, consideran que deberán abrirse las puertas a una nueva promoción de cincastas.

Considerando que nada justifican las trabas que se oponen a quienes (directores, argumentistas, fotógrafos, etc.) pueden demostrar su capacidad para hacer en México un nuevo cine que, indudablemente, será muy superior al que se ha realizado. Todo plan de renovación del cine nacional que no tenga en cuenta tal problema está necesariamente, destinado al fracaso.

Los integrantes del grupo afirman que el cincasta creador tiene tanto derecho como el literato, el pintor o el músico a expresarse con libertad; que en



el cine se produzca el libre juego de la creación, con la diversidad de posiciones estéticas, morales y políticas que ello implica.

Por lo tanto, el grupo Nuevo Cine, se opone a la censura que pretenda coartar la libertad de expresión en el cine.

La producción y libre exhibición de un cine independiente realizado al margen de las convenciones y limitaciones impuestas por los círculos que monopolizan la producción de películas. De igual manera, el grupo Nuevo Cine, aboga por que el corto metraje y el cine documental tengan el apoyo y el estímulo que merecen y puedan ser exhibidos al público en condiciones justas.

Por medio de un manifiesto, aparecido en el número 1 de la revista Nuevo Cine -abril de 1961- el grupo Nuevo Cine, apoya el desarrollo en México de la cultura cinematográfica a través de los siguientes puntos:

1) La fundación de un instituto serio de enseñanza cinematográfica que se dedique a la formación de nuevos cineastas.

2) Que se de apoyo y estímulo al movimiento de cineclubes, tanto en el Distrito Federal como en provincia.

3) La formación de una cinemateca que cuente con los recursos necesarios y que esté a cargo de personas responsables.



4) La realización de publicaciones especializadas, estudiando a fondo los problemas del cine, para orientar al público. Para cumplir este propósito, los miembros del grupo crean y publican la revista mensual *Nuevo Cine*; cuyo primer número salió a la venta en abril de 1961.

5) Por el estudio y la investigación de todos los aspectos del cine mexicano, porque se da apoyo a los grupos de cine experimental.

Otro de los objetivos que plantea el grupo en el manifiesto es la superación de la torpeza que rige el criterio colectivo de los exhibidores de películas extranjeras en México, que ha impedido conocer muchas obras de realizadores como Chaplin, Antonioni, etc., obras que han dejado grandes beneficios a sus exhibidores al ser explotadas en otros países.

La defensa de la *Receña de Festivales* por todo lo que favorece al contacto, a través de los filmes y de las personalidades, con lo mejor de la cinematografía mundial y el ataque a los defectos que han impedido a las receñas celebradas cumplir cabalmente su cometido.

Tales objetivos se complementan y condicionan unos a otros; para su logro el Grupo Nuevo Cine necesitó contar con el apoyo del público cinematográfico consciente de la masa cada vez mayor de espectadores que ven en el cine no solo un medio de entretenimiento, sino uno de los más formidables medios de expresión de nuestro siglo.



Notas del capítulo 3.

- (1) **Cit. por. De la Vega, Eduardo.**
Revista Filmmatosa, número 1.

- (2) **Cit. por. Fernández Violante, Marceia.**
Hojas de Cine, testimonios y documentos del Nuevo Cine
Latinoamericano, p. 88

- (3) **op. cit. Tello, Jaime y Reinas, Pedro.**
Revista Plural, Segunda época, num. 119, p. 15



CAPITULO 3.

NOTAS SOBRE EL "NUEVO CINE" MEXICANO.

La crisis de la industria cinematográfica mexicana no es un fenómeno nuevo, se viene hablando de ella desde finalizada la segunda guerra mundial, cuando el cine perdió los privilegios que le permitieron ocupar un lugar destacado durante el periodo bélico.

El regreso al mercado de las compañías norteamericanas de cine, al término de la segunda guerra y la estructura de la industria fílmica mexicana, diseñada por los capitalistas nacionales y el Estado, fueron factores importantes que llevaron a nuestro cine a una grave crisis que tuvo su punto más álgido al finalizar los años sesenta.

El próspero negocio sin competencia que nuestros productores vieron crecer durante el conflicto bélico, se fue esfumando a raíz de la participación de las corporaciones norteamericanas. Los filmes que éstas habían acumulado durante el periodo de guerra les fueron impuestos a todos los países del "mundo libre", dejando sin posibilidad de competencia a sus cinematografías nacionales. En este contexto ni el apoyo estatal a través del Banco Cinematográfico, ni



siquiera la aplicación de medidas de defensa del cine mexicano, implementadas por el estado, lograron sacar a nuestra producción de una mera actitud defensiva o de supervivencia, frente al embate norteamericano.

Las condiciones externas arriba mencionadas y su anquilamiento interno, evidenciado por su pésima situación económica y la nula eficiencia de sus productores, obliga al Estado a iniciar una renovación de este aparato de control ideológico a su servicio.

Pero si el control económico era importante, el control ideológico-político también se manifestaba férreamente. Con la Ley de la Industria Cinematográfica de 1949, que convertía a la Secretaría de Gobernación en el principal "supervisor" de los contenidos de las películas y desarrollada en pro de que estos contenidos no afectaran la paz del país; se crea tal inmovilidad en la temática del cine mexicano que lleva a sus realizadores a frecuentes y cada vez con peores resultados el género melodramático como única posibilidad de no enfrentar directamente a la "censura oficial".

Quizá desde esas fechas podría hablarse de una estatización, o mejor de una concentración monopólica del cine en México propiedad del Estado, quien a través de sus intermediarios y socios definió el camino a seguir por la cinematografía desde los años de posguerra, hasta la designación de Rodolfo Echeverría como máximo dirigente de la industria (1970).



En cuanto al cine, la instrumentación de la nueva política reformista obtuvo resultados importantes para el grupo en el poder. Superando las metas contempladas en su Plan de Reestructuración de la Industria Cinematográfica de 1971, la administración de Rodolfo Echeverría logró darle a la estática industria un funcionamiento más ágil y moderno, con la promoción de un cine renovado más actual.

Al término de la gestión de Rodolfo Echeverría es claro el avance del monopolio estatal: el Bancinema había creado las empresas productoras Conacine, Conacite Uno y Conacite Dos, el Centro de Producción de Corto metraje y adquirido los estudios América y las distribuidoras Cimex y Filmex, convirtiéndose en propietario de la casi totalidad de la industria. Se habían establecido también el Centro de Capacitación Cinematográfica y la Cinoteca Nacional. Permanecían en manos privadas la gran mayoría de las salas cinematográficas en el Distrito Federal y provincia y la compañía distribuidora Películas Nacionales encargada de comercializar internamente el material producido en México.

Las nuevas condiciones de concentración de la industria fueron interpretadas en su momento por cineastas y funcionarios como parte de una verdadera política progresista que ponía al cine en manos de los trabajadores y el Estado, asegurando así la inauguración de una nueva etapa nacionalista, en donde la amplia libertad de expresión y la verdadera creación de valores culturales de nuestro pueblo estarían presentes en contra del comercialismo.



Apoyan esta concepción, opiniones en el sentido de que el proyecto de Echeverría contemplaba el recate total de la industria cinematográfica estatizando todos los medios de producción y poniéndolos al servicio de las necesidades reales del pueblo mexicano; con su aplicación "el trabajador cinematográfico ha alcanzado la envidiable posición de ser copropietario de los medios de producción" (1) y que los creadores artísticos no tenían otra limitación que la de su talento, en el ejercicio de su libertad.(2). Reforzadas por la conclusión del entonces dirigente máximo del cine nacional: "hemos, así, fundado las bases de un nuevo cine"(3).

Las primeras medidas tomadas por la administración de Rodolfo Echeverría fueron producir directamente a través de los estudios Churubusco de propiedad oficial y el interesar a nuevos inversionistas a que participaran en su proyecto de renovación del cine. De esta forma se crearon nuevas empresas, como Marco Polo y Alpha Century, que al lado del Estado se convertirían en los principales promotores del "nuevo cine mexicano".

La promoción y el apoyo que el Estado brinda a una nueva generación de directores por medio de sus productoras, era una cuestión necesaria, muy acorde a la política de liberalización de Echeverría. Imposible hubiera sido para el Estado la reconquista del ausente público y la conservación de su imagen basada en los superestandarizados filmes de la mayoría de los viejos cineastas.

Los nuevos cineastas y sus películas daban esa doble posibilidad de



recuperación económica e imagen política bajo los marcos que el Estado, sin duda, les impuso.

Sin embargo, los años ochenta fueron especialmente duros para una industria que desde antes se encontraba en una situación crítica ; para tratar de subsanar el deterioro, los productores recurrieron a la vieja treta del abaratamiento de costos, con lo que volvieron a afectar la calidad técnica y narrativa de sus productos, a esas alturas casi nula.

Esta situación anotada parecería desmentida por la cantidad de películas producidas durante la década. Alrededor de ochocientos filmes realizados, mas o menos ochenta por año; quince directores con actividad constante y casi un centenar de cineastas debutantes, dan la impresión de una industria sana y en auge. Al revisar el tipo y las condiciones de la producción y los resultados de taquilla es cuando se evidencia que la cantidad es también producto del deterioro industrial.

En lo que tiene que ver con temas y géneros, el grueso de la producción de los ochenta se divide en *serycomedias* y aventuras norteanas. Las primeras, de alguna manera secuelas de las películas de ficheras de la década anterior, retienen varios cómicos y vedettes alrededor de una anécdota mínima, tributaria, como su humor vulgar, de la comicidad carpera.. El auge de estas comedias dizque cróticas se debe, sobre todo a su bajo costo ,que hace más fácil su recuperación.



Las aventuras nortefías están dirigidas al público de los estados del norte de la república y son muy pocas las que funcionan en la capital; en general cuentan historias de venganzas entre narcotraficantes y policías y se basan en corridos populares, su costo es mayor que el de las *serycomedias* y, por lo tanto, su recuperación más difícil.

Curiosamente los éxitos de taquilla de la década no pertenecen en la mayoría de los casos a cintas de estos géneros; son casos de excepción como *Ni de aquí ni de allá* -humor blanco con la India María- o *El mil usos*, crítica social demagógica y oportunista.

Además, como las actividades cinematográficas de la mayor parte de los productores mexicanos se remontan a muchos años atrás, suelen manejar un gran paquete de películas que, a la larga, generan buenos beneficios.

Indudablemente eso no es todo; el otro cine, el de autor, el de expresión personal, está cada día más al margen de la industria. En general está realizado contra sus intereses y a contracorriente.

Si en el sexenio 70-76, se consideró que más que una fuente de ingresos el cine era sobre todo una necesidad cultural, permitiendo el desarrollo de cineastas como Arturo Ripstein, Felipe Cazals o Jaime Humberto Hermosillo; la segunda mitad de los setenta y todos los ochenta marcaron el regreso de los viejos productores, con los mismos vicios y las mismas limitaciones, quienes controlan casi totalmente la producción.



El resto de la obra es de uno o dos productores, del Estado (cuya participación ya es mínima), de algunas cooperativas o de sistemas de producción sui generis que permiten que ciertos cineastas consigan -después de una larga y agotadora lucha- levantar sus proyectos, pero impide la realización de la obra continua.

Visto lo anterior, lo que suceda con la industria cinematográfica mexicana puede afectar a los empresarios, a los sindicatos y a los trabajadores; puede acabar o renovar a un aparato absolutamente anacrónico o puede desaparecer un entretenimiento nacional dirigido al público menos exigente.

Sin embargo, considerado como arte, como expresión personal, el cine de los noventa difícilmente puede estar en una situación peor que el de los ochenta.



3.1 *Prólogo del cine actual.*

En 1977 podía verse el futuro del cine con cierto optimismo. Los años anteriores se habían significado por una creciente estatización de la industria cinematográfica, es decir el monopolio del Estado tomaba el relevo del monopolio privado, lo que no es de ninguna manera una alternativa halagadora.

En ese momento el Estado poseía todos los centros de la industria: la producción, por medio de la cadena Operadora de Teatros; la distribución con la compañía oficial de Películas Nacionales y la totalidad de películas mexicanas. Controla además la promoción y en 1978 se modifica el reglamento del Banco Nacional Cinematográfico en el sentido de que a partir de ese momento los créditos se destinan únicamente a la producción y la coproducción estatales, el productor privado que durante 80 años había medrado con los fondos del banco, sin arriesgar sino en mínima medida sus fondos propios, tenía que buscar sus fuentes de financiamiento.

Como resultado de esta intervención radical del Estado, el cine nacional goza de cierta protección anteriormente impensable, aunque sin tocar para nada los privilegios de las grandes transnacionales hollywoodianas que dominan el mercado. De todas maneras, las principales salas de Operadora de Teatros (las salas pertenecientes a los empresarios privados, simples presta nombres de algún



monopolio norteamericano, no exhibían jamás una película mexicana (4) antes exclusiva del cine norteamericano. se abrieron para el cine nacional, recibiendo trato preferencial. Se dio preferencia a los proyectos con cierta ambición creativa y a los nuevos temas, liberalizando paralelamente la censura aunque en forma muy relativa.

Dentro de esta relativa apertura, cineastas y autoridades se acogen a una plataforma teórico-estética: el cine de autor, que coincide perfectamente con las preocupaciones y las posiciones individualistas de la mayoría de los cineastas nacionales, en particular los de la llamada "nueva generación".

El futuro podría encararse con cierto optimismo: se habían reformado diversos aspectos, como resultados al parecer provechosos para el cine nacional y cinematográficamente hablando se habían establecido una serie de puntos de partida (*Canoa, La pasión según Berenice, Cacahuel*) de aproximaciones críticas de la realidad y búsquedas cinematográficas que era preciso profundizar y desarrollar.

La nueva política de producción consideró al sector privado como un elemento fundamental, cuyo criterio único y absoluto es la rentabilidad. El productor privado vuelve a ser la figura central pues posee los sectores de tal "rentabilidad". El cine de autor se guarda y en su lugar se decreta el cine familiar, Los productores retoman la palabra para dejar claro que las ideas de



"cultura", "educación", "crítica", "mensaje", etcétera, no tienen nada que ver con el cine. Según la iniciativa privada "este es un negocio y su única función es divertir; las únicas buenas películas son aquellas que dejan dinero".

Conforme las cosas se van definiendo, queda claro un reparto en las actividades cinematográficas al Estado le queda la parte cultural y al sector privado la producción cotidiana.

En nuestro país, nunca se han dado incentivos al productor en proporción a la calidad de su película, sino en proporción a la comercialidad. Si un proyecto tiene un reparto o un tema muy comercial, el productor ha podido disfrutar de un crédito más substancioso y de una exhibición más ventajosa; nunca ha sido factor de premio la calidad, por lo tanto, la situación actual no ha sido solamente responsabilidad de la iniciativa privada, desprovista de personalidad, de creatividad, de integridad como gente de cine, sino que a la sazón, no ha encontrado tampoco ninguna posibilidad de desarrollar un proyecto de mediano o alto riesgo.

Ahora bien, como según la concepción de quienes manejan el cine es muy difícil conseguir el prestigio en un plano internacional con los devaluados valores locales; se recurre al talento extranjero en la coproducción. La coproducción tiene dos vertientes; la primera es la de la simple maquila del país que aporta los paisajes, el color local y la mano de obra barata. así se filman películas como *Spree* de Larry Spiegel (1978) y *Los hijos de Sánchez* de Hall Bartlett (1977).



La segunda es la que sirve propiamente a las realizaciones con ambición de prestigio, es decir, películas de "festival" como: *Campanas rojas* de Serguei Bondarchuk (1961), coproducción entre México, Italia y la entonces Unión Soviética.

A pesar de todo, es el estado como productor el que hace las pocas películas que conservaron alguna ambición de expresión personal, búsqueda o intento de aproximación crítica de la realidad. Así surgen películas como *El lugar sin límites* de Arturo Ripstein, una reflexión sobre el poder, el paternalismo y el machismo; *Cadena Perpetua* (1978) del mismo Arturo Ripstein (ligada a la sociedad mexicana en general y sus valores). Jaime Humberto Hermosillo continúa su análisis de los valores de la clase media urbana en *Naufragio* (1977), *Los pequeños privilegios* (1977) de Julián Pastor, *El complot mongol* (1977) de Antonio Eceiza, *Amor Libre* (1978) de Jaime Humberto Hermosillo, *Llámenme Mike* (1978) de Alfredo Gurrola, *El año de la peste* (1978) de Felipe Cazala.

Pero todas estas películas y quizá algunas más no pudieron verse sino como excepciones, casos individuales, excrecencias del anterior cine de autor tan confusamente propuesto en el otro período. De todas maneras, la incidencia de estas películas fue mínima.

En ello mucho tuvo que ver una política de exhibición discriminatoria para el cine nacional y en la que el cine estatal se llevó la peor parte. Se le asignaron



salas inadecuadas, se presentaron las películas con promoción nula, se exhibieron tarde y en mal estado; su costo más los intereses acumulados por el tiempo que permanecieron sin exhibirse, nunca fueron recuperados ni siquiera en una mínima parte.

De todos los cineastas mexicanos con alguna ambición, el único que durante este período filmó es Arturo Ripstein. Además de las ya citadas, *El lugar sin límites* y *Cadena perpetua*, realiza *La viuda negra* (1977), *La tía Alejandra* (1979), *La seducción* (1980) y *Rastro de muerte* (1981); son películas hechas con relativa libertad y sobre todo elegidas por el propio cineasta.

En cuanto a los otros realizadores, Felipe Cazals filma *La guerra Rodríguez* (1977) y un año después, la ya mencionada *El año de la peste*.

Cineasta mexicano nacido en Guetera, pueblo de la frontera franco-española, en junio de 1937; vivió desde niño en la ciudad de México. realizador de *La mañana de la discordia* (1970), *Familiaridades* en 1970, *Bajo la metralla* (1983), filme en el que las brutales contradicciones de un grupo de guerrilleros asediados tras un fallido intento de secuestro, sirven a Cazals para expresar un universo en pudrición y sin alternativas válidas; mucho de eso ya se había expuesto por el cineasta en *El apando* (1975) y *Las Poquianchis* (1976).

Uno de los filmes que consolida a este realizador es *Los motivos de Luz* (1985), sin duda su obra más importante; es una cinta de interés y excelente,



hecha con esa modestia increíble de medios, muestra el camino real para el cine mexicano en la situación en la que está. Es el resultado del ejercicio, tal vez no se hubiera hecho así en los años setenta.

Si establecemos una analogía con otra película que tanto en sus temas como en su calidad es un antecedente más profundo de *Los motivos de Luis - Los Olvidados*, de Buñuel - podremos ver que en la película de Cazals se amplían las perspectivas establecidas por Buñuel. Cazals abre nuevas visiones al acercamiento de la marginación, de la situación de la mujer, al enfrentamiento de la violencia familiar, social y sexual.

En este aspecto, *Los motivos de Luis* es una apertura, no solamente a nuestro cine mexicano, sino para el cine mismo; en tanto, posibilidad de penetración en la realidad y de expresión en la realidad penetrada.

Cazals se revela como un maestro de lo implícito y con ello revela nuevas capacidades en su carrera de director.

Jaime Humberto Hermostillo ante las condiciones que imposibilitan todo cine personal se lanza a buscar nuevas formas de producción.

En lugar de perder el tiempo en anteasas o lamentaciones sobre lo injusta que es la vida del cineasta en México, con toda la lucidez que le permitía ver cual



era exactamente la situación del cine nacional a fines de la década de los ochenta, se propuso buscar formas alternativas de producción a bajo costo, recursos mínimos, rodaje rápido, simplificando y sin mayores complicaciones.

Nacido en Aguascalientes en 1948, Jaime Humberto Hermosillo inicia su carrera dentro del largometraje en 1971, con la comedia *La verdadera vocación de Magdalena*. A lo largo de los setenta su cine va alcanzando gran notoriedad tanto en México como en el extranjero, convirtiéndose en uno de los puntales del llamado Nuevo Cine mexicano; especie de movimiento estimulado por Rodolfo Echeverría.

A partir de 1977 su carrera oscila entre la producción de tipo industrial y el cine independiente.

Lo que Hermosillo intentaba no era hacer películas de ficheras y albures en una semana y media en lugar de las tres de rigor. Lo que hizo fue pensar el cine a partir de las limitaciones que se desprendían de la propia situación económica y burocrática del cine nacional:

El gran acierto de Jaime Humberto es que al centrar su trabajo, determinado en principio por las necesidades de un cine en crisis terminal, en el lugar de la cámara obtiene como resultado la utilización del lugar del espectador.

Así en *El aprendiz de pornógrafo* es el apartamento al acecho, convertido en los

**ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**



ojos del espectador; en *Intimidades en un cuarto de baño* es el espejo, *La tarea* vuelve a ser el ojo totalizador de todo aquel espectador sentado en la sala.

Hermosillo conseguía un relato de poco menos de sesenta minutos, fluido, imaginativo e ingenioso y todo ello en un sólo plano, en una larga y única toma.

Así, lograba realizar la película de la toma única. El experimento fue todo un éxito e incluso económico; la venta para el vídeo comercial fue suficiente para recuperar la inversión, pagar actores y ganar dinero.

Surgieron de esa forma *Intimidades en un cuarto de baño* (1989) y *La tarea* (1990).

La experiencia no es aplicable al cine tradicional, porque no se trata sólo de bajar costos, pagando menos a actores y técnicos y filmando más rápido.

El origen de la actual etapa de Hermosillo está en *La tarea*-vídeo y se continúa con *Intimidades en un cuarto de baño* y *La tarea*-cine, que van más allá de la experimentación con nuevas formas de representación y escenificación del alarde técnico. Valen no sólo como propuesta sino como logro de la propuesta, Paulo Antonio Paranagua dice que "las experiencias de puesta en escena de Hermosillo son particularmente estimulantes". (5)

Y es cierto, son estimulantes para el cineasta y para el espectador, que puede romper con la desesperante monotonía del cine dominante de hoy.



La posición de Hermosillo como cineasta es la más radical que se pueda adoptar, es un caso de autofagia en la que el autor primero se afirma como tal sólo para ceder su lugar a un aparato mecánico, intermediario en un tercero que será quien lo devore.

Desarrollando su creatividad y su gusto por variar de géneros, Hermosillo ha creado obras dentro de la comedia musical como *La verdadera vocación de Magdalena*, cine de aventuras en *Matinée*, de capa y espada en *El señor de Oaxaca*, melodrama en *Naufragio*, melodrama grave en *La pasión según Berenice*, cine de terror en *El corazón de la noche* y comedia en *Amor libre* y *La tarea*.

De todas las compañías privadas la que más produce es Televisine, filial del poderoso monopolio televisivo transnacional Televisa. Inicia sus actividades precisamente en 1977 y su intención es "prolongar el dominio ideológico que le permite el usufructo de la televisión".

Inician sus actividades exitosamente con *El chanfle* (1977) mediante la combinación de un popular cómico de televisión, Roberto Gómez Bolaños "Chespirito" y el fútbol. Pero a *El chanfle* le sigue una serie de fracasos, y sólo vuelve a tener éxito con *Lagunilla mi barrio* (1980) de Raúl Araiza, abordando un género que ha probado su eficacia en las películas de otros productores.

Televisine es la única empresa que cumple su pacto con el gobierno para hacer un "cine familiar" y lo hace por interés y convicción propia, fiel a ese



sentimiento pudibundo de la vida que define todas sus actividades. El público mayoritario rechaza las películas; prefiere ir a ver la subpornografía, el cine mexicano de otros productores privados que se sirven de la apertura iniciada en el período anterior para llenar sus productos de desnudos y lenguaje fuerte, productos que llenan los gustos dominantes y las necesidades del cine "popular".

Durante el período que va de 1977 a 1982 los géneros son tres: el cine de cabaret, conocido como "cine de ficheras", las películas de barrio y el cine de "mojados". El primero se origina en el sorprendente éxito de la película *Bellas de noche* de Miguel M. Delgado (1974), que naturalmente tiene una inmediata continuación: *Las ficheras* del mismo realizador, en 1976. Esta película dará el nombre a todo el género.

Pero el género y el personaje de la prostituta como figura central no son nuevos. Habían tenido ya su primer auge en una etapa que va de finales de los años cuarenta a mediados de los años cincuenta; curiosamente es la misma casa productora del cine de cabaret de los cincuenta.

Cinematográfica Calderón es la promotora de la resurrección del género. A varias razones hay que atribuir el éxito del melodrama de cabaretero de los setenta que sigue la estela de las dos primeras películas: *Las del talón*, *Noches de cabaret*, *Las tentadoras* y así un número de títulos realizados por los artesanos veteranos y otros no tanto del cine nacional.



Incluso el Estado participa y realiza en 1978 *Oye Salomé* de Miguel M. Delgado.

El mundo del cabaret, el mundo de la prostitución es un mundo feliz, sin conflictos, sin contradicciones; las mismas características estructurales se encuentran en otro de los géneros de éxito: el cine de "mojados", melodramatización con el mismo fondo de euforia optimista y, además, con una especie de complacencia patriótera respecto de un problema tan grave como el de los cientos de miles de mexicanos que, empujados por la miseria, pasan la frontera y trabajan ilegalmente en los Estados Unidos. Si en el cabaret la joven prostituta aspira a una vida decente, el mojado busca "triunfar en la vida".

Las películas "de barrio" como género parecían haberse agotado; este cine adquiere su sentido en la vida urbana, es decir está estrechamente ligado a una ciudad y por lo tanto a una forma particular y a una concepción de la vida urbana, a una serie de relaciones determinadas por un espacio urbano específico.

Sin embargo, el cine de barrio se vuelve a poner de moda a partir de *¡Que viva Tepic!* (Mario Hernández, 1980), con el que se intentan renovar los estereotipos, lugares como la vecindad y el barrio, temas como la pobreza, la promiscuidad, la camaradería, la solidaridad.

El cine de ficheras y el cine de barrio son los que mejor (en el sentido comercial) aprovechan la relativa liberalización de la censura en el período



anterior utilizando al máximo dos elementos: los desusos y el lenguaje fuerte (chistes, dobles sentidos, juegos de palabras). No deja de ser significativo que dentro del ambiente y en un cine dominado por la figura de la fichera, el verdadero tema privilegiado es el travestismo, que juega el rol de personaje, símbolo de los últimos años del cine mexicano.

Aún así las referencias directas a la realidad nacional por parte del cine nacional han sido tan escasas, esporádicas y tangenciales, que casi puede afirmarse que existe una suerte de voluntad por desviar a nuestro cine de esa realidad, generalmente conflictiva. Los acontecimientos de 1968 significaron para nuestra nación su primera herida profunda; lógicamente, la referencia a este hecho por parte del cine tendría que sufrir toda suerte de adversidades.

Aunado a esto, el 24 de marzo de 1968, un incendio destruía la Cineteca Nacional. Un archivo de seis mil películas (posiblemente el más numeroso en América Latina) y del que apenas se salvaron unas copias; una importante biblioteca especializada, dos salas públicas, miles de documentos, guiones y fotografías.

Aún así, buena parte del archivo pudo ser recuperado, aunque a alto costo, este incendio y su destrucción fue una catástrofe de incalculables dimensiones para la cultura cinematográfica, la historia y la memoria del país, además de que en los últimos años la Cineteca representaba para el cinefilo un refugio del comercialismo que es la cartelera cinematográfica.



Pero este hecho trágico sirve también como una gran metáfora, un símbolo de lo que ha sido la política cinematográfica. Si en algo se distingue el resultado de esta política es por haber barrido con todo.



3.3 Visión contemporánea de la producción fílmica nacional.

Se habla de que al cine mexicano le queda poco tiempo de vida, los signos vitales son escasos y gran parte de sus organismos están putrefactos desde hace bastante tiempo, pero se niega a morir. Esa negación consiste en una lucha permanente de varios cineastas preocupados por sacar a flote proyectos dignos a contracorriente de los vicios burocráticos; la falta de apoyos económicos y el mercantilismo privado.

México es un país de economía mixta como lo son muchos otros, en el que el libre juego capitalista debe concentrarse muchas veces a disgusto con la actuación poderosa del Estado en materia económica. Sin embargo, en los otros países es, pese a todo, la iniciativa privada la que asegura en última instancia varios factores originales que impiden que esto sea así.

Primero, la incapacidad total de la iniciativa privada convencional de hacer un cine *minimamente* decoroso, midiendo eso de decoroso por el hecho de que sus productores no han podido asegurar la atención, el interés del público, sobre todo del de la clase media.

Segundo, en México el Estado tiene que actuar para compensar deficiencias de la iniciativa privada y esa sobreactuación llevó a convertir al



estado en productor prácticamente hegemónico de cine; caracterizado por la ratificación de la incapacidad de la iniciativa privada de no hacer sino el cine más vulgar, barato y absurdo del mundo y por el desmantelamiento casi total de la producción estatal.

Las razones del desastre son muchas y todas ellas comparten responsabilidad. Desde una administración económica que prefiere tener una película calatada varios años aunque esto sea tener dinero devaluándose a cada momento.

Una pequeña aproximación a este fenómeno llevaría a hablar de *ineficiencia*; esta *ineficiencia* viene acompañada por una política que se beneficia de ella. No importa perder dinero en producciones mexicanas que ya Operadora de Teatros exhibiendo filmes gringos y con ventas millonarias en sus dulcerías no resarcirá con creces, con dinero que se utilizará para cualquier cosa menos para hacer cine.

La crítica, que se debía ocupar sobre todo de los planteamientos éticos y estéticos de la película, se ve obligada, para no legitimar el fraude, a buscar en la trastienda y a desmontar las apariencias desde las bambalinas.

Con administraciones de carácter sexenal es inevitable la referencia; la del echeverrismo trató de promover otra imagen de nuestro cine, con Ripstein,



Otinovich y compañía; apoyada en un cierto auge económico renunció a la crítica y (desde luego) a la autocrítica; antes que buscar un desarrollo de una sensibilidad propia y así captar y crear una público del cual ya existían los cimientos, en lugar de confiar en su propio desarrollo, se infió con dinero su imagen, se apostó por los festivales internacionales sin importar lo que aquí sucedía

La crítica internacional exigía una calidad real y una continuidad que el sistema no se podía permitir. Algunas buenas películas, como *El lugar sin límites* (Ripstein, 1977) y *El apando* (Cazals, 1978) se perdían en un marasmo de demagogia.

Con López Portillo se puede ver en el cine un retrato goyeco de la realidad del país. Se menospreció al realizador mexicano, que se vio orillado a las producciones de empresa privadas como Televisine.

Algunos realizadores optaron por una semimarginalidad, las de las producciones universitarias, como Hermoallo y su *Marta de mi corazón* (1980). La verdadera marginalidad fue desplazada, víctima del desempleo.

El aprendiz de pornógrafo e Intimidades en un cuarto de baño ha unificado a la crítica en general al considerarla las mejores obras de Hermoallo, además de que ejemplifican una alternativa de producción barata y efectiva.

Leduc buscaba producción entre los sindicatos independientes, Joskowitz



con producciones en cooperativa ahogándose en las preproducciones sin llegar a repetir los éxitos de sus primeras películas.

Entre los casos que surgieron en la marginalidad está Ariel Zúñiga. *El diablo y la dama* fue su primer largo metraje industrial.

Filme, que dicho por José María Espinasa, "marca un antes y un después en el cine de los últimos años y no sólo por su calidad, sino por lo que significaba como fruto del trabajo, de discusiones y conversaciones entre ellos, de afinidades electivas... es una película que sabe lo que quiere y entiende qué significa hablar de arte cuando se habla de cine"(6)

Después de 15 días de exhibición en la Cineteca Nacional y sin la menor propaganda, *El diablo y la dama* mostró que en México se puede hacer buen cine y también que no son muchas las esperanzas de su exhibición y por lo tanto de garantizar su continuidad.

Ariel Zúñiga (Ciudad de México, 1947) ha defendido hasta la fecha su derecho de emplear al cine como arma expresiva para la crítica ideológica. Actualmente imparte cursos de realización en el CUEC.

Cuando se nombró a Alberto Isaac director de un recién creado Instituto de Cine, hubo cierto optimismo entre la gente. Paul Leduc realiza el documental *Mezquital*, dogmático y poco vinculado a los campesinos, pero de calidad formal.



Pareciera configurar a finales de los setenta y principios de los ochenta un posible nacimiento del documentalismo mexicano. De lo que hizo Leduc después se tuvo noticias por la prensa que no se podía ver: un ejemplo: *Complot y Frida* (1988).

El estreno de *Frida* vino a ser casi simultáneo con el de *Los motivos de Luz* (1988) de Felipe Cazals, aunque la campaña de promoción de esta última fue muy distinta, mucho más orquestada, incluyendo las protestas de una parte del medio intelectual.

En *Días difíciles* de 1987, Alejandro Pelayo (Ciudad de México, 1948) expresa la reincidencia de su autor en el tema del poder político y sus consecuencias; Pelayo se aproxima a una realidad inmediata actual: la de un país postrado por la crisis.

Por otro lado, resulta estimulante constatar el desarrollo de Alejandro Pelayo como cineasta.

Arturo Ripstein, nace en la ciudad de México el 13 de diciembre de 1949, su incursión al mundo del celuloide se da en 1962 cuando fungió como ayudante de realización en la película *El ángel exterminador* de Luis Buñuel.

El mismo año del movimiento estudiantil y su sangrienta represión, Leonardo López Arceche realizó un valioso documental de furiosa visceralidad al



que denominó *El grito*, mientras Oscar Menéndez realizó *México 68*. Para el cine industrial, el movimiento estudiantil y su corolario trágico la noche de Tlatelolco, habían sido temas tabú hasta que el actor Héctor Bonilla consideró que ya era tiempo de abordar ese asunto y encarar esa herida histórica que no se acaba de curar del todo.

Rajo amanecer puede significar para el cine nacional un partaguas al atreverse a romper el silencio del cine industrial respecto a un tema que aún hoy separa a muchos mexicanos; la película señala un camino posible para que el cine mexicano recupere parcelas completas de la vida nacional.

Mariana, Mariana (1986) adaptación del excelente relato *Las batallas en el desierto* de José Emilio Pacheco, es la producción totalmente industrial de Alberto Isaac en la cual se logró plasmar muy bien un México de los cincuenta en donde se muestran sus contradicciones en los niveles familiar e íntimo.

En el foro de la Cineteca realizado casi a continuación del concurso, el cine mexicano estuvo representado por *Redondo* de Raúl Busteros. Es difícil levantar una producción más aún para un director que empieza, difícil también realizar un trabajo artesanalmente respetable, *Redondo* consigue esto.

Tanto Diego López, como Raúl Busteros y Alberto Cortés estudiaron cine en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC); se podría decir



que tienen una formación académica. Es interesante señalar el trabajo paralelo a la industria que se viene realizando en las escuelas de cine, el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) y el CUBC, y en los últimos años, en la Unidad de Televisión Educativa y Cultural (UTEC)

La producción de cortos y medio metrajes de estos lugares es considerable, más importante es que cada vez con mayor frecuencia aparecen proposiciones innovadoras que ya han rebasado los documentales de hace quince años, y que hacen del oficio no sólo un aprendizaje sino también un motivo de reflexión.

No bastan los cineclubes universitarios, no bastan las esporádicas exhibiciones, el material de la UTEC perdido en el marasmo de la televisión, que con todas sus limitaciones técnicas, tienen un nivel mucho mejor que las producciones del resto de los productores.

El problema de unos canales de exhibición para el cine mexicano es mayor y muy difícil de resolver, justamente por caer dentro del dominio de Operadora de Teatros, una de las pocas empresas del Estado con números negros.

A la salida de Isaac del Instituto y la entrada de Soto Izquierdo, no sólo hubo proyectos nuevos sino que se liquidaron los anteriores, no se cumplieron las promesas del concurso, no se mejoró la programación ni la calidad de las exhibiciones.



Una de las muestras de mayor trascendencia para la difusión del cine mexicano es, sin duda, la que se realiza anualmente en la ciudad de Guadalajara desde 1986; organizada por el Centro de Investigaciones y Enseñanzas Cinematográficas (CIEC) de la Universidad de Guadalajara. Esta exhibición se ha convertido en un escaparate ideal para que el público y crítica puedan conocer los diferentes tipos de producciones que se realizan en el país, desde los ejercicios de los alumnos de las escuelas de cine, hasta las películas más elogiadas de los directores que pretenden inscribirse en el cine de autor.

Los largometrajes *Tiempo de morir*, *El lugar sin límites*, *Cadena perpetua*, *La tía Alejandra* y *El imperio de la fortuna*, conforman una breve retrospectiva en homenaje a Arturo Ripstein, quien puede ser considerado como uno de los pocos autores que posee el cine mexicano.

Las dos películas de la retrospectiva con mayor asistencia fueron *El lugar sin límites* (1977) y *Cadena perpetua* (1978); de ellas Alejandro Rosado apunta: "...son películas que conforman un bloque de obras de verdadera originalidad y de indudable permanencia en esa cultura mexicana que quiere ser moderna..."

En general, se puede decir que la retrospectiva fue una buena oportunidad para acercarse a un cine de autor, muy alejado de la vanalidad del cine industrial, pero que al mismo tiempo remarca la exclusión, al parecer insalvable, que existe en nuestra cinematografía.



La película elegida para inaugurar esta muestra fue *El secreto de Romelia* de Busi Cortés. El argumento trata sobre el regreso de doña Romelia a Tlaxcala, para recibir la herencia que le ha dejado su marido el viudo Román; en ese viaje sin retorno a los recuerdos, doña Romelia sucumbirá a las ansias de reunirse con sus fantasmas. Claro, todo aderezado con Flashbacks, que en su mayoría son muy afortunados.

La presencia de María Novaro y su opera prima, *Lola* que cuenta la sobrevivencia de una madre y su pequeña hija en un Distrito Federal opresivo; es una obra emparentada en cierto sentido con *Amor a la vuelta de la esquina* de Alberto Cortés por tratamiento de sus personajes femeninos, de los seres marginales y de la ciudad, que ocupa un papel principal

En esa ocasión algunas obras que destacaron fueron: *Rojo amanecer* de Jorge Fons, *La Leyenda del ángel enmascarado* de José Buil, *Intimidad* de Dana Rothberg, que fue su debut en el terreno de la ficción después de haber dirigido el documental *Elvira Cruz: pena máxima* en 1985.

La cinta *Las inocentes* de Felipe Cazals (1980) tuvo su presentación en video; respecto a Jaime Humberto Hermosillo se presentó *Intimidades en un cuarto de baño*, filme que sigue la línea del video que *El aprendizaje de pornógrafo* (1989). Nuevamente es una cámara inmóvil la que registra lo ocurrido en un único espacio cerrado y reducido, enfatizando la labor de los actores.



Destacaron además *Coatlicue: un dios para sí mismo* de Diego López y el documental *Casas Grandes: una aproximación a la gran Chichimeca* de Rafael Montero.

Este largometraje de Diego López (el tercero en realizar) no fue fácil tanto por el tema tratado como por los problemas de producción y es justo valorarlo como un rescate de lo mexicano en el terreno del arte.

Casas Grandes significa otro rescate de lo nacional al rastrear los vestigios de una cultura indígena que floreció en el noreste de Chihuahua; es un documental importante que inexplicablemente estuvo enlatado durante tres años y que llamó la atención de Peter Schumann, organizador del Festival de Berlín.

El último sobresaliente de esta muestra fue Alejandro Pelayo con *Morir en el golfo* que es una incursión más en el thriller político con un guión endeble que sólo expone situaciones pero no desarrolla a sus personajes.

Desgraciadamente los demás filmes fueron desiguales y fallidos en mayor o menor medida.

Publicar un fragmento de un guión después de lo dicho es una apuesta, y una voluntad de demostrar que las cosas se pueden hacer bien y que hay que empezar desde el argumento. Hablar de nuestro cine es también, y por qué no, un acto de fe.



La constante evolución del lenguaje cinematográfico requiere de un conocimiento sistematizado y de un análisis cuidadoso que permita desentrañar las diversas teorías, corrientes y escuelas que lo han nutrido y enriquecido desde sus primeros balbuceos, porque el cine como todo medio creativo, es un arte en vías de consecución y en frecuente desarrollo.



Notas del capítulo 8.

- (1) Josefina Vicuna, presidenta de la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas. *Cineinforme general, México 1976.*
- (2) Rodolfo Schwarzstein, director del Banco Nacional Cinematográfico, *Cineinforme general, México 1976.*
- (3) *Ibid.*
- (4) La actual *Ley Cinematográfica* establece que todas las salas cinematográficas del territorio nacional deben dar por lo menos un 80 % de su tiempo de pantalla al cine mexicano.
- (5) *Fustif, No. 858, diciembre de 1960.*
- (6) *cit. por, Espinosa, José María. Hojas de Cine, testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. p. 206.*



CONCLUSIONES.

Hablar del cine mexicano es hablar en gran medida de la historia reciente de nuestro país; es hablar de la forma de pensar de su gente, de su forma de vivir. Es una aventura en la que todos somos protagonistas, no sólo aquellos que intervienen en las diversas producciones filmicas, sino también aquellos que las disfrutaron, las vivieron y todos los que sentimos vernos reflejados en las pantallas cinematográficas.

Por eso, opinar del cine mexicano, es opinar sobre un medio que envuelve toda una vida, el cual evoluciona y trata de renovarse, de recuperar el esplendor que alguna vez llegó a tener y que por diversas circunstancias se apagó en la mediocridad.

A pesar de la opinión negativa sobre su situación, llegar hasta donde está no ha sido fácil; el cine nacional ha tenido que pasar toda una serie de circunstancias y trivialidades para adquirir una posición que si bien, no nos puede enorgullecer, sabemos que deja pauta para seguir evolucionando. Ha pasado por muchos problemas y ha logrado experiencias valiosas que permiten esperar que el actual cine mexicano avance de mejor manera en su proceso evolutivo.

Los aspectos revisados en los tres capítulos, nos permiten la seguridad de



que nuestra industria cinematográfica debe recorrer todavía mucho camino. Para que nuestro cine avance en su trayectoria, conviene evaluar el devenir, para que de ahí podamos desprender las fallas evidentes que provocaron poco a poco una denigración del cine, hasta llevarlo a un punto de estancamiento.

Por tal motivo, a manera de conclusión se presenta una proposición que pretende marcar una pauta para incitar a su análisis y por qué no, a su transformación.

Es un punto esencial localizar las estrategias estatales: la reorganización de la industria fílmica debe comenzar por resolver la crisis económica en la que se encuentra desde hace aproximadamente veinte años. El proyecto básico de nuestro cine es modernizar una industria en crisis.

Para obtener dicha modernización, deben destacarse dos estrategias estatales básicas que integran la reestructuración del cine; una económica y otra política. Podría así lograrse un incremento en la acumulación de capital y obtener la participación de materiales cinematográficos y técnicas nuevas que darían como resultado la reapertura de nuestra industria.

El Estado reorganizó la industria del cine, de tal manera que aumentó considerablemente su control sobre la producción, distribución y exhibición. Extendió sus mercados nacionales con películas diferentes a las de años anteriores y para ello promovió a una nueva generación de cineastas. Casi todas



las explicaciones de esta reforma del cine giran en torno a las versiones oficiales. Así para algunos críticos de cine y directores el Estado ha favorecido una apertura con respecto a la temática, ha manifestado una voluntad de cambio con el ingreso de una nueva generación de cineastas.

También se puede identificar la función de los cineastas en este proceso por la manera como se ha mitificado su participación en la reorganización y por la importancia que tienen en la elaboración de películas, es necesario examinar su función política para conocer los pros y los contras que se obtendrían con la reforma.

Es ya evidente que para los directores cinematográficos todo comienza y termina con la apertura. Consideran a la apertura en el cine como la apertura en el país, y gracias a lo que ellos llaman voluntad de cambio pueden presentarse como creadores de un nuevo cine mexicano. Si el Estado los empleaba como intelectuales que le darían una nueva forma al cine estatal, verían en eso una nueva libertad de expresión.

Con respecto al banco cinematográfico, lo que en realidad le va a interesar es producir películas que se vendan en ciertos mercados; crear una imagen del cine mexicano dentro del cine internacional, mediante películas de contenido social que expresan toda representación latinoamericana.

El cambio de rumbo es entonces un resultado del contexto social y de un



grupo de personas comandadas por Rodolfo Echeverría, quien creyó en la nueva generación de directores y les dio su total apoyo.

Por otra parte, se debe tomar en cuenta la manera como interviene el público en la producción; pocas veces se considera al auditorio en el análisis del cine. Sin embargo, es necesario partir del espectador interesado en el proceso productivo de filmes, comenzar a considerar el fenómeno desde su punto de vista y referirse entonces al cine como consumo.

Esto implica darse cuenta que considerar al público en la transformación es una de las determinaciones importantes para la realización de películas, es una determinación de su estética. Así mismo, se debe entender este desarrollo como un proceso cultural, que lleva implícito un desenvolvimiento ideológico, político y económico.

Es de esa manera que al examinar las películas de los últimos años en México, y al relacionarlas con las condiciones materiales que las hicieron posibles, es necesario hablar de la producción social de una estética.

Con esta breve proposición se intenta, sobre todo, decir que los elementos necesarios para entender el proceso deben ser tomados también como crítica de la cultura. El análisis habitual al que se expone el cine, que se detiene normalmente en una crítica de contenido; es raro un análisis del cine como apartado cultural, y lo que se requiere es un intento que incluya también los puntos arriba mencionados.



Es importante tomar en cuenta el espacio cultural en el que se desenvuelve tanto la producción misma como los elementos en general que integran un filme: este espacio, que es ya muy amplio, va desde la crítica a las modas culturales hasta de lenguaje, debe ubicar los mecanismos socioculturales que intervienen particularmente en el proceso del cine.

Por último, hay que buscar alternativas en cada coyuntura, con la certeza de que es inexistente una lucha de cine contra cine; de que la participación política tanto del cine independiente como el industrial, está en la inclusión específica de cada uno en la lucha de clases.

No es una oposición de principios lo que se quiere como alternativa, sino una oposición de clase, oposición que en el cine no puede reducirse al contenido de películas sino de toda su formulación estética; de modo de distribución y de producción. Una alternativa que sea consciente de todo el ciclo de producción y de las posibilidades y limitaciones implícitas en cada una de sus épocas, que establezca con el público una relación de interés y que intervenga en los procesos reales de transformación.

Lo que aquí se presenta es una propuesta que precisa de una innovación, desde los niveles más evidentes hasta los que nunca se habían tomado en cuenta para lograr así una valiosa aceptación dentro de la sociedad cinéfila.

Constantemente hay nuevas producciones, pero si en realidad se quiere



alcanzar el concepto nuevo cine, es necesario modificar la labor del estado y los productores, hasta la temática que se debe manejar; la ideología que prevalecerá dentro de cada producción y la participación del público, quien es hasta cierto punto el juez que lo calificará.

No quisiéramos que nuestro cine dependiera siempre de la situación en que se encuentran los diferentes factores que hacen posible este proceso; claro que también debe existir la posibilidad de innovar, experimentar y de aportar nuevos elementos, técnicas e ideas que hagan a la cinematografía más atractiva.

Más aún cuando nos encontramos ante un poderoso dentro de este ámbito, la industria norteamericana, que es la más allegada a nuestra sociedad. Debido a la situación actual del país, resulta difícil competir económicamente contra aquel imperio hollywoodense del séptimo arte; pero se pueden encontrar las opciones significativas y valiosas que logren darle un auge a nuestras producciones filmicas, una nueva vitalidad y un nuevo espíritu de identidad.

Es evidente que los interesados en la situación cinematográfica del país queremos que nuestro cine renazca como una verdadera industria, como un arte, como medio alternativo de expresión y comunicación.



ANEXO DE FILMOGRAFIA.

El tema de nuestro estudio obligó a la consulta del siguiente listado que consideramos conveniente incluir de forma especial.

La presente filmografía contiene los siguientes datos: título, año de producción, género, productor, director, guión y elenco, en ese orden tal como se registra.

EL COMPADRE MENDOZA. 1933.

Drama.

Águila.

Fernando de Fuentes.

Fernando de Fuentes.

Alfredo de Diestro, Carmen Guerrero, Antonio R. Fausto, Luis G. Barreiro, Emma Roldán, Carlos López Chafán, Alfonso Sánchez, José Ignacio Rocha, Ricardo Carti.

REDES. 1934.

Drama.

SEP.



Emilio Gómez Muriel, Fred Zinnemann.

Emilio Gómez Muriel, Fred Zinnemann, Henwar Rodakiewicz.

**Silvio Hernández, David Valle, Rafael Hinojosa, Antonio Lara, Miguel Figueras,
Peacadores Nativos de Alvarado.**

VAMONOS CON PANCHO VILLA. 1935.

Drama.

Clase.

Fernando de Fuentes.

Fernando de Fuentes, Xavier Villaurrutia.

**Antonio R. Fausto, Domingo Soler, Manuel Tamés, Ramón Villarino, Carlos López
Chaffán, Raúl de Anda, Dolores Camarrillo, Consuelo Segarra, Silvestre
Revueitas, David Valle, Max Langler.**

ALLA EN EL RANCHO GRANDE. 1936

Comedia.

Alfonso Rivas, Bustamante y Fuentes.

Fernando de Fuentes.

Fernando de Fuentes y Antonio Guzmán Aguilera.

**Tito Guizar, René Cardona, Esther Fernández, Lorenzo Barcelata, Emma Roldán,
Carlos López Chaffán, Margarita Cortés, Dolores Camarrillo, Emilio Indio
Fernández. Trío Murciélagos.**



AMAPOLA DEL CAMINO. 1937.

Comedia.

Grovas.

Juan Bustillo Oro.

Juan Bustillo Oro, Antonio Guzmán Aguilera.

Tito Guízar, Andrea Palma, Leopoldo Chato Ortín, Margarita Mora, Aurora Campuzano, Pedro Armendáriz, Joaquín Cosa, Manuel Noriega, Ricardo Mutio, Trío Tariácuri, Las Tres Morenas, Trío Los Chinacos.

BAJO EL CIELO DE MEXICO. 1937.

Comedia.

Mexicana.

Fernando de Fuentes.

Antonio Guzmán Aguilera, Fernando de Fuentes.

Vilma Vidal, Rafael Falcón, Domingo Soler, Joaquín Pardavé, Emma Roldán, Rosa Castro, Manuel Esperón, José Elías Moreno, David Silva.

JALISCO NUNCA PIERDE. 1937.

Comedia.

Sánchez Tello.

Chano Urueta.

Ernesto Cortázar.

Esperanza Baur, Jorge Vélez, Pedro Armendáriz, Rosita Lepe, Carlos López Chafán, Joaquín Pardavé, Emma Roldán, Manuel Noriega, Consuelo Segarra, Arturo Márrique, Jesús Ojeda, Trío Ascenio del Río, Mariachi Guadalajara.



ASI ES MI TIERRA. 1937.

Comedia.

Cisa.

Arcady Boytler.

Arcady Boytler.

Mario Moreno Cantinflas, Manuel Mendel, Antonio Fausto, Mercedes Soler, Margarita Cortés, Luis G. Barreiro, Carolina Barret, Antonio Garay, José Elías Moreno, Trío Calaveras, Trío Tariácuri, Mariachi Silvestre Vargas.

TIERRA BRAVA. 1938.

Comedia.

Grovas.

René Cardona.

René Cardona.

Ether Fernández, Joaquín Pardavé, Carlos López Chaflán, Ma. Teresa Barcelata, Conchita Gentil Arcos, Hermanos Hueaca y Ecamilla, Trío Calaveras.

MEXICO LINDO. 1938.

Comedia.

Pereda.

Ramón Pereda.

Ramón Pérez Peláez.

Ramón Pereda, Adriana Lamar, Antonio Fausto, Juanita Barceló, Chucha Camacho, Antonio Bravo, Conchita Gentil Arcos, Fernando Soto Mantequilla, Trío Calaveras, Los Trece Criollos.



LA TIERRA DEL MARIACHI. 1938.

Aventura.

Anda.

Raúl de Anda.

Raúl de Anda.

Consuelo Frank, Raúl de Anda, Jorge Vélez, Lucha Reyes, Luis G. Barreiro,
Carlos López Chaffán, Armando Soto El Chicote, Arturo Avila.

UN VIEJO AMOR. 1938.

Comedia.

Artia.

Luis Lezama.

Luis Lezama.

Consuelo Frank, Ramón Armegod, Alberto Martí, Raúl Guerrero, Teresa Galza,
Honorato Bassoco, Carolina Barret, Los Platcados, Trío Tariácuri, Víctor Junco,
Ramón Villarino.

CANTO A MI TIERRA. 1938.

Comedia

Virgilio Calderón.

José Bohr.

José Díaz Morales, R.A. Hinojosa.

Pedro Vargas, Nancy Torres, Carmelita Bohr, Pedro Armendáriz, Rafael Icaro,
Arturo Manrique, Pepita González, Jorge Arriaga, Víctor Junco.



EN TIEMPOS DE DON PORFIRIO. 1939.

Comedia.

Grovas Oro.

Juan Bustillo Oro.

Juan Bustillo Oro, Humberto Gómez Landero.

Fernando Soler, Marina Tamayo, Emilio Turo, Joaquín Pardavé, Dolores Camarrillo, Manuel Noriega, José Elías Moreno, Conchita Gentil Arcos.

AHI ESTA EL DETALLE. 1940.

Comedia.

Grovas Oro.

Juan Bustillo Oro.

Humberto Gómez Landero, Juan Bustillo Oro.

Mario Moreno Cantinflas, Joaquín Pardavé, Sara García, Sofía Álvarez.

LA ISLA DE LA PASION. 1941.

Aventura.

Esp- Mex- Arg- Ema.

Emilio Indio Fernández.

Emilio Indio Fernández.

David Silva, Isabela Corona, Pituka de Fonda, Pedro Armendáriz, Margarita Cortés, Miguel Inclán,

Chelo Campos, Mario Gil, Emilio Indio Fernández.



AY QUE TIEMPOS SEÑOR DON SIMON. 1941.

Comedia.

Mundialica.

Julio Bracho.

Julio Bracho.

Joaquín Fardavé, Arturo de Córdova, Mapy Cortés, Anita Blanch, Luis G>
Barreiro, Miguel Montemayor, Consuelo Guerrero, Dolores Camarrillo, Agustín
Iauza Chelo Villarreal, Diana Blandes.

LA VIRGEN QUE FORJO UNA PATRIA. 1942.

Drama.

Mundialica.

Julio Bracho.

Julio Bracho.

Ramón Navarro, Domingo Soler, Gloria Marín, Julio Villarreal, Paco Fuentes,
Margarita Cortés José Elías Moreno, Mercedes Ferriz, Fanny Schiller.

EL PEÑON DE LAS ANIMAS. 1942.

Drama.

Grovas.

Miguel Zacarías.

Miguel Zacarías.

Jorge Negrete, María Félix, René Cardona, Carlos López Moxtezuma, Miguel
Angel Ferriz, Virginia Manzano, Trío Calaveras.



FLOR SILVESTRE. 1943.

Drama.

Mundiales.

Emilio Indio Fernández.

Emilio Indio Fernández.

Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Miguel Angel Ferriz, Mimi Derba, Eduardo Arozamena, Armando Soto El Chicote, Emilio Indio Fernández, Margarita Cortés, José Elías Moreno, Trío Calaveras, Lucha Reyes.

MARIA CANDELARIA. 1943.

Drama.

Mundiales.

Emilio Indio Fernández.

Emilio Indio Fernández, Mauricio Magdaleno.

Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Alberto Galán, Margarita Cortés, Miguel Inclán, Beatriz Ramos.

LOS OLVIDADOS. 1950.

Drama.

Vitamar.

Luis Buñuel.

Luis Buñuel, Luis Alcoriza.

Stella Inda, Miguel Inclán, Alfonso Mejía, Roberto Cobo, Alma Delia Fuentes, Diana Ochoa, Héctor López Portillo, Ernesto Alonso.



LA PINTURA MURAL MEXICANA. 1959.

Reportaje.

Teleproducciones.

CORAZON DE LA CIUDAD. 1959.

Reportaje.

Teleproducciones.

ARTE PUBLICO. 1959.

Reportaje.

Teleproducciones.

RETRATO DE UN PINTOR. 1959.

Reportaje.

Teleproducciones.

RAICES. 1959.

Drama.

Teleproducciones.

Benito Alazraki.

Carlos Velo, Benito Alazraki, Manuel Barbachano, Ma. Elena Lazo, Jomi García Ascot.

LA VACA (primer cuento)

Beatriz Flores, Juan de la Cruz, Conchita Montes, Eduardo Urruchúa, Juan Cano, Rafael Ramírez.



NUESTRA SEÑORA (segundo cuento).

Olimpia Alaraki, Dr. González, Juan Hernández, Angel Lara.

EL TUERTO (tercer cuento).

Miguel Angel Negrón, Antonia Hernández, Mario Herrera.

LA FOTRANCA (cuarto cuento).

Alicia del Lago, Carlos Robles, Teófilo González, Laura Holt.

LAS CUATRO MILPAS. 1958.

Comedia.

Pereda.

Ramón Pereda.

Ramón Pereda.

Ma. Antonieta Fons, Manuel Capetillo, Roberto Rivera, Luis Pérez Meza, Cuco Sánchez, Armando Soto El Chicote, Dolores Camarrillo, Celia Viveros, Trío Los Mexicanos, Trío Los Pastores.

EL DESPOJO. 1960.

Drama.

Reynoso.

Antonio Reynoso.

Juan Rulfo.

LOS HERMANOS DE HIERRO. 1961.

Drama.



Filmes.

Ismael Rodríguez.

Ismael Rodríguez.

Tony Aguilar, Julio Alemán, Columba Domínguez, Patricia Conde, Pedro Armendáriz, Emilio Ladro Fernández, Ignacio López Tarso José Elías Moreno.

VIRIDIANA. 1961.

Drama.

Gustavo Alatríste, Uninci.

Luis Buñuel.

Luis Buñuel, Julio Alejandro.

Silvia Pinal, Francisco Rabal, Fernando Rey, Margarita Lozano, José Calvo, Joaquín Ros, José Manuel Martín.

ANIMAS TRUJANO. 1961.

Drama.

Ismael Rodríguez.

Ismael Rodríguez.

Ismael Rodríguez, Vicente Oroná.

Toshiro Mifune, Tony Aguilar, Columba Domínguez, Eduardo Fajardo, Armando Zumaya, José Chávez, Juan Carlos Pulido, David Reynoso, Arturo Castro.

EL ANGEL EXTERMINADOR. 1962.

Fantasia



Gustavo Alatriscie

Luis Bufuel

Luis Bufuel

Silvia Pinal, Enrique Rambal, Jacqueline Andere, José Braviera, Augusto
Benedicto, Luis Beristain.

PUEBLO FANTASMA. 1963.

Aventura.

América, Fílmica México.

Alfredo B. Crevenna.

Alfredo Ruanova.

Rodolfo de Anda, Carlos López Moctezuma, Elsa Cárdenas, Jorge Russek,
Julissa, Fernando Ciangherotti.

LA FORMULA SECRETA. 1964.

Lírico.

Salvador López.

Rubén Gámez.

Rubén Gámez.

Pilar Ilaas, José Castillo, José Tirado, Pablo Balderna, José González, Fernando
Rosales, Leonor Ilaas, Francisco Corona, Guadalupe Arriaga, José M. Delgado,
Roberto Ramírez El Boticario, Raúl Ladrón de Guevara, Leonardo Salinas.



EN ESTE PUEBLO NO HAY LADRONES. 1964.

Drama.

Grupo Claudio.

Alberto Isaac.

Alberto Isaac, Emilio García Riera.

Julián Pastor, Rocio Saguón, Graciela Enriquez, Luis Vicena, Juan Rufo, Blanca Retela Salazar, Abel Quezada, Leonora Carrington, José Luis Cuevas, Carlos Monsiváis, Alberto Isaac, Emilio García Riera, Gabriel García Márquez.

AMOR, AMOR AMOR. 1964.

Drama.

Manuel Barbachano Ponce.

LAS DOS ELENAS. (primer cuento).

José Luis Ibañez.

Carlos Fuentes.

Julissa, Enrique Álvarez Félix, Beatriz Baz, Angel Fernández, Luis Guillermo Piazza, José Donoso.

LOLA DE MI VIDA. (segundo cuento).

Miguel Barbachano Ponce.

Juan de la Cabada, Gabriel García Márquez, Miguel Barbachano Ponce.

Sergio Corona, Jaqueline Andre, Sara Guash, Rosa Furman, Martha Zavaleta.



LA SUNAMITA. (tercer cuento).

Héctor Mendoza.

Juan García Ponce, Inés Arredondo, Héctor Mendoza.

Claudia Millán, Victorio Blanco, Milagros del Real, Luis Villoro, Rosario Castellanos.

VIENTO DISTANTE. 1964.

Drama.

Jacobo Nicolayewsky y Roberto Margolín.

EN EL PARQUE HONDO (primer cuento).

Salomón Laiter.

Salomón Laiter.

Rosa Furman, Angel Dupeyrón, Carlos Jordán, Eivira Castillo, Olga Morris, Max Kerlow.

TARDE DE AGOSTO (segundo cuento).

Manuel Michel.

Manuel Michel.

Rodolfo Magaña, Gloria Leticia Ortiz, Juan Ferrara, Luis Jasso, Ofelia Guilmáin, Sally Margolín, Ma. Antonieta Domínguez.

ENCUENTRO. (tercer cuento).

Sergio Véjar.

Sergio Magaña y Sergio Véjar.

Elizabeth Dupeyrón, Rogelio Jiménez Pons, Antonio Arzate, Cristóbal Guajardo, Rubén Márquez, Georgina Ramos, Leonel Castillo.



TODOS HEMOS SOÑADO. 1964.

Drama.

Cine Estudio 64.

Ricardo Carretero.

(No se tiene ese dato)

Edna Necochea, Juan Ferrara.

MORIR UN POCO. 1964.

Drama.

Cine Estudio 64.

Mariano Sánchez Ventura.

(No se tiene ese dato)

Aurora Suárez.

LOS PRIMOS HERMANOS. 1964.

Drama.

Cine Estudio 64.

Julián Pastor.

(No se tiene ese dato)

Luis Tapia, Juan Ferrara, Juan Guerrero.

PULQUERIA LA ROSITA 1964.

Drama.

CUBEC.



Esther Morales.

Esther Morales, Jorge Fons.

Juan Manuel Saavedra, Felipe González.

MARIANA ALCANFORADO. 1965.

Ensayo.

INBA.

Felipe Cazals.

QUE SE CALLEN. 1965.

Ensayo.

INBA.

Felipe Cazals.

Paco Ignacio Taibo.

Felipe Cazals.

LEONORA CARRINGTON. 1965.

Ensayo.

INBA.

Felipe Cazals.

ALFONSO REYES. 1965.

Ensayo.

INBA.

Felipe Cazals.



TIEMPO DE MORIR. 1966.

Drama.

César Santos Galindo, Alameda.

Arturo Ripstein.

Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes.

Marga López., Jorge Martínez Hoyos, Enrique Rocha, Alfredo Leal, Blanca Sánchez, Tito Junco.

LOS CAIFANES. 1966.

Drama.

América, Marte.

Juan Ibañez.

Carlos Fuentes y Juan Ibañez.

Julissa, Enrique Álvarez Félix, Sergio Jiménez, Oscar Chávez, Ernesto Gómez Cruz, Eduardo López Rojas, Tamara Garina, Ignacio Vallarta, Julián de Meriche, Martha Zavaleta, Socorro Avelar, Evelia Cárdenas, Guillermo Álvarez Bianchi.

EL MES MAS CRUEL. 1967.

Drama.

Cabarga.

Carlos Lozano Dana.

Carlos Lozano Dana y Luciana de Cabarga.

Amparo Morillo, Ernesto Vilches, Sandra García, Cicla Castro, José Solé.



JUEGO DE MENTIRAS. 1967.

Drama.

Burns, Enrique Vergara.

Archibaldo Burns.

Archibaldo Burns.

Natalia Kiki Herrera, Irene Martínez, Manuel Clemente Jacques, Magdalena Gallardo, Juan Carbajal, José Luis González de León.

EL GRITO. 1968.

Reportaje.

CUBC.

Leobardo López Areche.

Leobardo López Areche.

Estudiantes y participantes en el movimiento político de ese año.

LA MANZANA DE LA DISCORDIA. 1968.

Drama

Cazals, Noel Serra

Felipe Cazals

Felipe Cazals

**Jorge Martínez de Hoyos, Ramón Menéndez, Sergio Ramos, Mario Castilla,
Yolanda Ciani.**



FAMILIARIDADES. 1969.

Drama

Independiente de México

Felipe Cazals

Felipe Cazals

**Fernando de Bernal, Tomás Pérez Turrent, Juan Luis Buñuel, Arturo Epstein,
Yolanda Alatorre.**

TOMALO COMO QUIERAS. 1971.

Drama.

CUEC.

Carlos González Morantes.

Héctor Martínez.

Rogelio Quiroga, Jorge Fernández, Luisa Huertas.

LA VERDADERA VOCACION DE MAGDALENA. 1971.

Comedia.

Marco Polo. Jaime Humberto Hermosillo.

Jaime Humberto Hermosillo.

**Angélica María, La Revolución de Emiliano Zapata, Carmen Montejo, Javier
Martín del Campo, Leticia Robles, Ricardo Fuentes, Fernando de Bernal, Emma
Roldán.**



QUIZA SIEMPRE SI ME MUERA. 1971.

Drama.

CUBC.

Federico Weingartshofer.

Federico Weingartshofer.

Manuel Flaco Ibáñez, Ricardo de Loera, Ludivina Olivares, Valeria Valti, Sofía Joskowicz, Luis Escalera, Cristeta Guajardo, Pedro Velasco.

EL SEÑOR DE OSANTO. 1972.

Aventura.

Churubusco.

Jaime Humberto Hermsillo.

José de la Colina, Jaime Humberto Hermsillo.

Daniela Rosen, Hugo Stiglitz, Mario Castellón Bracho, Francisco de Bernal,

Fernando Soler, Rogelio Guerra.

CANOA. 1975.

Drama.

Conacine.

Felipe Cazals.

Tomás Pérez Turrent.

Enrique Lucero, Salvador Sánchez, Rodrigo Puebla, Ernesto Gómez Cruz,

Roberto Sosa, Arturo Alegro, Arturo Beristáin, Adriana Rojo, Carlos Chávez,

Jaime Garza, Gerardo Vigil, Malena Doria, Flor Trujillo.



DE TODOS MODOS JUAN TE LLAMAS. 1975.

Drama.

UNAM.

Marcela Fernández Violante.

Marcela Fernández Violante, Adrián Palomaque.

Patricia Aspíllaga, Jorge Russek, Juan Ferrara, Rocio Brambila, José Martí,
Fernando.

LA PASION SEGUN BERENICE. 1975.

Drama.

Conacine, Dana.

Jaime H. Hermostillo.

Jaime H. Hermostillo.

Pedro Armendáriz, Martha Navarro, Emma Roldán, Blanca Torres, Manuel
Ojeda., Magnolia Rivas.

EL APANDO. 1975.

Drama.

Conacite 1.

Felipe Cazala.

José Agustín.

Salvador Sánchez, José Carlos Ruiz, Manuel Ojeda, Delia Casanova, María Rojo,
Ana Ofelia Murguía, Luz Cortázar.



LAS FICHERAS. 1976.

Comedia.

Cineematografía Calderón.

Miguel M. Delgado.

Victor Manuel Castro, Lic. Francisco Cavazos.

Jorge Rivero, Sasha Montenegro, Carmen Salinas, Eduardo de la Peña, Lalo el Mimo, Mabel Luna. Lyn May.

LAS POQUIANCHIS. 1976.

Drama.

Conacine, Alfa Centaury.

Felipe Casala.

Tomás Pérez Turrent, Xavier Robles.

Malcna Doria, Leonor Yauzán, Ana Ofelia Murguía, Diana Bracho, Jorge Martínez de Hoyos, Tina Romero, María Rojo, Gonzalo Vega, Enrique Lucero, Manuel Ojeda.

CASCABEL. 1976.

Drama.

Conacine, Dasa.

Raúl Araiza.

Jorge Patiño, Antonio Monsel, Raúl Araiza.

Ernesto Gómez Cruz, Raúl Ramírez, Sergio Jiménez, Norma Herrera. Sílvia Mariscal, Mario Cid.



MATINE. 1976.

Comedia.

Concette 1.

Jaime Humberto Hermostillo.

Jaime Humberto Hermostillo.

Héctor Bonilla, Manuel Ojeda, Armando Martín Martínez, Rodolfo Chávez
Martínez, Narciso Busqueta.

JORNALEROS. 1977.

Reportaje.

Bosco Arochi, Vicente Silva Lombardo, Jean Marc Garand.

Eduardo Maldonado.

Eduardo Maldonado.

LA EXPERIENCIA VIVA. 1977.

Reportaje.

Gonzalo Infante.

Gonzalo Infante.

Gonzalo Infante, Luis Jiménez Cacho, Margarita Suzan.

LA MARCHA. 1977.

Reportaje.

CUEC.

Alberto Cortés, Alejandra Islas, Juan Mora.



COMLOT MONGOL. 1977.

Aventura.

Concrite 1.

Antonio Eccisa.

Antonio Eccisa, Tomás Pérez Turrent.

Pedro Armendáriz h. Ernesto Gómez Cruz, Fernando Balzaretti, Blanca Guerra,
Tito Junco, Claudio Obregón.

NAUFRAGIO. 1977.

Drama.

Concrite 1.

Jaime Humberto Hermostillo.

Jaime Humberto Hermostillo.

José Alonso, María Rojo, Ana Ofelia Murguía, Carlos Castañón, Guillermo Gil,
Evangelina Martínez.

LOS PEQUEÑOS PRIVILEGIOS. 1977.

Drama.

Concrite 1.

Julián Pastor.

Gerardo Fulguerra y Julián Pastor.

Hugo Istiglitz, Arais de Melo, Yara Patricia, Pedro Armendáriz, Cristina Moreno,
Leonor Yauzas.



SPREE. 1977.

Aventura.

Mex-EU Conacite 1.

Larry Spiegel.

Larry Spiegel.

Peter Graves, Ray Milland, Vicent Van Patten, Pedro Armendáriz, Alan Conrad,
Coste Costa.

EL LUGAR SIN LIMITES, 1977.

Drama.

Conacite 2.

Arturo Ripstein.

Arturo Ripstein.

Ana Martín, Roberto Cobo, Lucha Villa, Gonzalo Vega, Hortensia Santoveña,
Carmen Salinas, Julián Pastor, Fernando Soler, Blanca Torres, Emma Roldán.

LA VIUDA NEGRA. 1977.

Drama.

Conacine.

Arturo Ripstein. Vicente Armendáriz, Ramón Obón, Fco. del Villar.

Isela Vega, Mario Almada, Sergio Jiménez, Juan Angel Martínez, Ana Ofelia
Murguía, Leonor Yauzaz, René Casados, Hilda Aguirre.



LA GUERA RODRIGUEZ. 1977.

Drama.

Luis Rodríguez Pérez, Conacine.

Felipe Casala.

Julio Alejandro, Emilio Carballido.

Fanny Cano, Fernando Allende, Leonor Yausá, Guillermo Orea, Salvador Carcine,
Héctor Cruz.

LAS DEL TALON. 1977.

Drama.

Agradánchez,

Alejandro Galindo.

Rafael García Travesí, Rogelio Agradánchez.

Jaime Moreno, Ana Luisa Pelfo, Pilar Fellicer, Alfonso Munguía, Carlos Agost,
Ma. Fernanda, Princesa Lea.

NOCHES DE CABARET. 1977.

Comedia. Cinematográfica Calderón.

Rafael Portillo.

Lic. Francisco Cavazos.

Jorge Rivero, Sasha Montenegro, Carmen Salinas, Eduardo de la Peña, Lyn May,
Irma Serrano, Víctor Manuel Castro, Rafael Inclán, Pancho Muller.



LOS HIJOS DE SANCHEZ. 1978.

Drama.

Mex-EU, Conacine.

Hall Bartlett.

Cesare Zavattini, Hall Bartlett.

Anthony Quinn, Dolores del Río, Stalis Grabbelis, Duncan Quinn, Lucía Méndez,
Katy Jurado, Carmen Montejo, Ignacio López Tarso, Héctor Bonilla

CADENA PERPETUA. 1978.

Drama.

Conacine.

Arturo Ripstein.

Vicente Leñero y Arturo Ripstein.

Pedro Armendáriz, Narciso Busqueta, Ernesto Gómez Cruz, Angélica Chain, Ana
Martín, Ana Ofelia Murguía, Roberto Cobo.

AMOR LIBRE. 1978.

Drama.

Jaime Humberto Hermosillo.

Fco. Sánchez.

Alma Muriel, Juliana, Manuel Ojeda, Jorge Balzarotti, José Alonso, Roberto Cobo,
Ana Ofelia Murguía, Emma Roldán.



EL AÑO DE LA PESTE. 1978.

Drama.

Casale, Conacine 2.

Felipe Casale.

Gabriela García Márquez, Juan Arturo Brennan.

Alejandro Parodi, José Carlos Ruiz, Rebeca Silva, Daniela Romo, Narciso

Busquets, Tito Junco.

EL CHANFLE. 1978.

Comedia.

Televisión.

Enrique Segoviano.

Roberto Gómez Bolaños.

Roberto Gómez Bolaños, Florinda Meza, Ramón Valdéz, Carlos Villagrán, Edgar

Vivar, Rubén Aguirre, Ma. Antonieta de las Nieves.

OYE SALOME. 1978.

Comedia.

Conacine.

Miguel M. Delgado.

Juan Prosper.

Sasha Montenegro, Héctor Suárez, Eduardo de la Peña, Benny Ibarra, Carlos

Riquelme, Alberto Rojas, Víctor Alcocer.



CRATES. 1979.

Drama.

CUBC.

Alfredo Joskowicz.

Leobardo López Aretche y Alfredo Joskowicz.

Leobardo López Aretche, Ma. Elena Ambríz, José López Aretche, Javier Audirac,
Gonzalo Martínez Ortega, José Roviroa.

LLAMAME MIKE. 1979.

Aventura.

Conacite 2.

Alfredo Gurrola.

Jorge Patiño.

Alejandro Parodi, Sasha Montenegro, Víctor Alcocer, Carlos Cardán, José Nájera,
Humberto Elizondo, Delia Magaña, Juan José Gurrola.

LA TIA ALEJANDRA. 1979.

Fantasia.

Conacine.

Arturo Ripstein.

Vicente Leñero, Arturo Ripstein.

Inabela Corona., Diana Bracho, Manuel Ojeda, Ma. Rebeca Sepeda Adonay
Somosa, Ignacio Reta.



LA SEDUCCION. 1979.

Drama.

Comencie.

Arturo Ripstein.

Arturo Ripstein, Carlos Costa-Cáza.

Katy Jurado, Gonzalo Vega, Viridiana Alaric, Noé Murayama, Adriana Roel,

César Sobrevala, Martín Lanalle, Alejandro Camacho.

LAS TENTADORAS. 1979.

Comedia.

Cineematográfica Calderón.

Rafael Portillo.

Lic. Francisco Cavañosa, Victor Manuel Castro.

Isla Vega, Jorge Rivero, Andrés García, Carmen Salinas, Rafael Inclán, Manuel

Valdéz, Claudia Islas, Adalberto Martínez, Sascha Montenegro.

¡QUE VIVA TEPITO!. 1980.

Comedia. Aguila.

Mario Hernández.

Xavier Robles.

David Reynoso, Carmen Salinas, Ernesto Gómez Cruz, Sergio Ramos, Manuel

Ojeda, Rebeca Silva, Rubén Olivares, Delia Magaña.



HISTORIAS PROHIBIDAS DE FULGARCITO. 1980.

Drama.

Mex-Salvador-Fapu.

Paul Leduc.

Paul Leduc.

LAGUNILLA MI BARRIO. 1980.

Comedia.

Televisión.

Raúl Arana.

Adolfo Torres Portillo.

Manolo Fábregas, Lucha Villa, Héctor Suárez, Leticia Perdigón, Manuel Ibañez,
Folo Ortín, Raúl Merás.

CAMPANAS ROJAS. 1981.

Drama.

Mex-URSS-It, RTC, Conacite 2.

Serguei Bondarchuk.

Ricardo Garibay, Serguei Bondarchuk.

Franco Nero, Ursula Andreas, Jorge Luke, Eraclito Zepeda, Blanca Guerra, Jorge
Reynoso, Erika Carlson.

RASTRO DE MUERTE. 1981.

Drama.



Comedie.

Arturo Ripstein.

Mercedes Manero.

Pedro Armendáriz, Ernesto Gómez Cruz, Juan Luis Galardo, Gina Morett, Alina Davidof, Fernando Balzaretti.

EL CHANFLE. 1961.

Comedia.

Televisine.

Roberto Gómez Bolaños.

Roberto Gómez Bolaños.

Roberto Gómez Bolaños, Florinda Meza, Ma. Antonieta de las Nieves, Rubén Aguirre, Edgar Vivar, Raúl Chato Padilla, Benny Ibarra.

EL MILUSOS. 1961.

Drama.

Roberto G. Rivera, Televisine.

Roberto G. Rivera.

Ricardo Garybay.

Héctor Suárez, Rafael Inclán, Alberto Rojas, Manuel Ibañez, Eugenio Avendaño, Alejandra Meyer, Roberto Cañedo, Isabela Corona.

EL DIABLO Y LA DAMA. 1963.

Drama.



Fr-Mex, Ariel Zúñiga, Zinc, Conacite 2.

Ariel Zúñiga.

Ariel Zúñiga, Carlos Castañón.

Catherine Jourdan, Richard Bohringer, Carlos Castañón, América Cineron,

Patricia Meyer.

FRIDA. 1983.

Drama.

Manuel Barbachano Ponce.

Paul Leduc.

José Joaquín Blanco, Paul Leduc.

Ofelia Medina, Juan José Gurrola, Salvador Sánchez, Max Kerlow, Claudio Brook.

EL CORAZON DE LA NOCHE. 1983.

Héctor López, Conacine.

Jaime Humberto Hermosillo.

Jaime Humberto Hermosillo y José de la Colina.

Jorge Balsaretti, Marcela Camacho, Pedro Armendáriz, Manuel Ojeda, María

Rojo, Roberto Cobo.

REDONDO. 1984.

Comedia.

Raúl Busteros, Redondo.



Raúl Busteros.

Raúl Busteros.

Alfredo Sevilla, Diana Bracho, Fernando Balsaretti.

Angélica González, Ley Quintana, Javier García Galeana.

CRONICA DE LA FAMILIA. 1985.

Drama.

Imaginaría.

Diego López.

Juan Mora, Juan Tovar, Diego López.

Ernesto Gómez Cruz, Fernando Balsaretti, Martha Verduasco, Ana Silveti, Alfonso

André, Claudia Ramírez.

LA BANDA DE LOS PANCHITOS. 1985.

Ensayo.

Leycegui, Imcine.

Arturo Velásco.

Arturo Velásco, Roberto Madrigal.

Oscar Velásquez, Mario de Jesús Villera, Rogelio Tretto, Claudia Sánchez, Oscar

Medina, Selma Gral.

LOS MOTIVOS DE LUZ. 1985.

Drama.



Chimalistac.

Felipe Casale.

Xavier Robles.

**Patricia Reyes Spíndola, Delia Casanova, Martha Aura, Ana Ofelia Murguía,
Alonso Echanove, Carlota Villagrán.**

AMOR A LA VUELTA DE LA ESQUINA. 1988.

Drama.

Emyl.

Alberto Cortés.

Alberto Cortés, José Agustín.

**Gabriela Roel, Alfonso Echánove, Leonor Yauzá, Martha Papadimitriou, Juan
Carlos Colombo, Emilio Cortés, Pilar Pellicer.**

ELVIRA CRUZ: PENA MAXIMA. 1988.

.

COC

Dana Rothberg, Ana Díez.

Dana Rothberg, Ana Díez.

.

IMPERIO DE LA FORTUNA. 1988.

Drama.



Incise.

Arturo Ripstein.

Paes Alicia García Diego.

**Ernesto Gómez Cruz, Blanca Guerra, Alejandro Parodi, Zaide Silvia Gutiérrez,
Eduardo López Rojas, Ernesto Yáñez.**

LAS INOCENTES. 1986.

Drama.

Arta Dónatón.

Felipe Casala.

Sergio Galindo y Tomás Pérez Turrent.

**María Rojo, Ana Ofelia Murguía, Martha Navarro, Zaide Silvia Gutiérrez, Ana
Bertha Espín, Martha Aura.**

MARIANA, MARIANA. 1986.

Drama.

Incise.

Alberto Isaac.

Vicente Leñero, José Estrada.

**Pedro Armendáriz, Elizabeth Aguilar, Sabi Kamalich, Anrón Hernán, Luis Mario
Quiros.**

DIAS DIFICILES. 1987.

Drama.



Imcine, José Revueitas, Fenichel.

Alejandro Pelayo.

**Victor Hugo Rascoña Banda, Alejandro Pelayo, Alejandro Parodi, Blanca Guerra,
Fernando Balzaretti, Luis Manuel Pelayo, Beatriz Aguirre.**

VIOLACION. 1967.

Drama.

Sol.

Valentín Trujillo.

Jorge Manrique, Valentín Trujillo, Gilberto de Anda.

**Valentín Trujillo, Mario Almada, Olivia Collins, Eleazar García, Claudia Guzmán,
Ma. Fernanda, Rodolfo Rodríguez, Miguel Mansano, Carlos East.**

NI DE AQUI NI DE ALLA. 1967.

Comedia.

Televisine.

Ma. Elena Velasco.

Ivette Lipskita, Ma. Elena Velasco.

**Ma. Elena Velasco, Sergio Kleiner, Cruz Infante, Rafael Banquella, Guillermo de
Alvarado, Pepe Romay.**

EL SECRETO DE ROMELIA. 1968.

Drama.



CCC, Incine, F.F.C.C.

Busi Cortés.

Diana Bracho, Pedro Armendáriz, Dolores Berinstain, Aroclia Ramírez, Alejandro Parodi, Naria Montiel, María Carmén Cárdenas, Alina Amozurrutia.

ROJO AMANECEER. 1969.

Drama.

Valentín Trujillo, Héctor Bonilla, Sol.

Jorge Foss.

Xavier Robles, Guadalupe Ortega.

Héctor Bonilla, María Rojo, Aldemar Arzu, Jorge Fegan, Bruno Bichir, Eduardo Palomo, Demián Bichir, Carlos Cardán, Martha Aura.

LA LEYENDA DEL ANGEL ENMASCARADO. 1969.

Comedia.

Mauricio Rojas, Conacine, Incine.

José Buel.

José Buel.

Héctor Bonilla, Demián Alcázar, Gina Morett, Héctor Ortega, Fernando Rubio, Pedro Armendáriz, María Rojo, Gabriel Pingarrón, Pedro Altamirano, Roberto Cobo.

INTIMIDAD. 1969.

León Constantiner, Metrópolis.



Dana Rothberg.

Leonardo García Tiso.

Emilio Echeverría, Lisa Owen, Angeles González, Alvaro Guerrero, Juan José Nebreda, Ana Ofelia Marguía, Agustín Silva.

INTIMIDADES EN UN CUARTO DE BAÑO. 1999.

Drama.

Leondes Rivera, profesionales, José Revueltas.

Jaime Humberto Hermostillo.

Jaime Humberto Hermostillo.

Gabriela Roel, Martha Navarro, María Rojo, Emilio Echeverría, Alvaro Guerrero.

EL APRENDIZ DEL PORNOGRAFO. 1999.

Comedia.

Jaime Humberto Hermostillo, Jal.

Jaime Humberto Hermostillo.

Jaime Humberto Hermostillo.

Charo Constantini y Daniel Constantini.

LOLA. 1999.

Drama.

Jorge Sánchez, Macondo, TVE, Conacite 2, José Revueltas.

María Navarro,



Beatris Novaro, María Novaro.

**Leticia Huijara, Mauricio Rivera, Alejandro Vargas, Javier Torres, Martha
Navarro, Roberto Sosa, Cheli Godínez.**

LA TAREA. 1991.

Comedia.

Fabio Barbachano, Clara.

Jaime Humberto Hermosillo.

Jaime Humberto Hermosillo.

María Rojas, José Alonso.



BIBLIOGRAFIA.

Vilaa, Moisés, *Índice cronológico del cine mexicano.*

Ed. UNAM, México, 1998

Dirección General de Actividades Cinematográficas

Heuer, Federico, *La industria cinematográfica mexicana.*

México, 1984.

Ayala Blanco, Jorge, *La condición del cine mexicano (1975-1988)*

Ed. Posada, México, 1988.

Ayala Blanco, Jorge, *La búsqueda del cine mexicano.*

Ed. UNAM, México, 1974.

Biblioteca Hispania, *El cine, su técnica y su historia.*

Ed. Ramón Sopena, S.A., Barcelona, 1984.

Hojas de cine, testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano, Vol. II.

Colección Cultura universitaria

Ed. SEP, Universidad Autónoma Metropolitana, Fundación Mexicana de

Cineastas, México, 1988.



**García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*. Tomo VIII y IX.
Ed. Ecu, México, 1978.**

**Ayala Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano (1961 - 1967)*.
Ed. Fonda, México, 1984.**

**De los Reyes, Aurelio, *Medio siglo de cine mexicano (1896 - 1947)*.
Ed. Trillas, México, 1987.
Serie linterna mágica.**

**De los Reyes, Aurelio, et.al., *Ochenta años de cine en México (1896 - 1976)*.
Ed. UNAM, México, 1977
Difusión cultural.**

**Vilas, Moisés, *Historia del cine mexicano*.
Ed. UNAM, UNESCO, México, 1987.
Dirección de actividades cinematográficas, serie documentos de filmoteca No. 9.**

**De la Vega Alfaro, Eduardo, *El cine mexicano de los 70's visto desde los 80's*.
Ed. Cineclub INBA, México, 1980.**



Reyes Nevada, Beatriz, Trece directores del cine mexicano, Tomo I y II.
Ed. SEP, México, 1974.

García Riera, Emilio, Historia del cine mexicano.
Ed. SEP, México, 1980.
Dirección general de publicaciones y medios, Serie Foro 2000

García Riera, Emilio, Arturo Ripstein habla de su cine con Emilio García Riera.
Ed. U de G, Centro de investigación de enseñanzas cinematográficas, México,
1988.
Serie Testimonios del cine mexicano.

García Tsao, Leonardo, Felipe Cazals habla de su cine con Leonardo García Tsao.
Ed. U de G, Centro de investigación de enseñanzas cinematográficas, México,
1978.
Serie Testimonios del cine mexicano.

Awad Beclil, Gerardo, La cinematografía mexicana de 1970 a 1987.
México, 1978.

García Riera, Emilio, El cine mexicano y su público.
Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1974.
Colección Testimonios del Fondo No. 11.



HEMEROGRAFIA.

NUEVO CINE, No. 7, año II
México, agosto 1962
revista bimestral.

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MEXICO, Vol. 26, No. 10
El cine mexicano ayer y hoy
José de la Colina
UNAM, México, junio 1972.

FILMOTECA, No. 1, Vol. I
UNAM, México, noviembre 1978.

PLURAL, Segunda época, No. 119, Vol. X-XI
México, agosto 1981.

NUEVO CINE, No. 1, año I
México, abril 1961
revista bimestral



FILMOTECA

Notas para la historia del cine en México

Helena Alonso

Colección documentos de filmoteca

UNAM, México, 1986.

DCINE, No. 41

México, septiembre 1991.

revista bimestral.

DCINE, No. 42

México, noviembre 1991.

revista bimestral.

DCINE, No. 43

México, enero 1992.

revista bimestral.

PRIMER PLANO, No. 1

México, noviembre-diciembre 1981.

INTOLERANCIA, No. 7

México, noviembre-diciembre 1990.



OTROCINE, No. 1, 2 y 4

Ed. Fondo de Cultura Económica, 1975.

revista trimestral.

OTROCINE, No. 5 y 6

Ed. Fondo de Cultura Económica, 1976.

revista trimestral.