





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES
"ACATLÁN"

CINE MEXICANO DE LOS NOVENTA:
ARTURO RIPSTEIN, JORGE FONTS Y
CARLOS CARRERA

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

**LICENCIADO EN PERIODISMO Y
COMUNICACIÓN COLECTIVA**

P R E S E N T A :

GEORGINA VEGA HERNÁNDEZ

ASESOR: EDITH ARACELI MARTÍNEZ CHÁVEZ

NOVIEMBRE 2004



**ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA**

Mi infinito agradecimiento a las personas sin quienes este trabajo no habría sido posible:

América, gracias por tantos y tantos días en la Filmoteca de la UNAM.

Jorgito, te debo las películas.

A Edith Martínez, por alentarme a colocar el punto final.

Rafael Aviña, Carlos Bonfil y Leonardo García Tsao, qué habría hecho sin sus valiosas opiniones.

A todos mis profesores, que han enriquecido mi vida.

Y en especial a Jorge Fons y Carlos Carrera, por las entrevistas y claro, por su cine. ¡Muchas gracias!

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	11
Capítulo 1: Cine mexicano de los noventa: crisis y esperanzas.	
1.1 El arribo del funcionario perfecto	15
1.2 De los intentos de renovación a los caprichos de Margarita	17
1.3 La agudización	18
Cine con participación estatal e independiente	21
Cine barato	23
1.4 Los noventa: las esperanzas renovadas	25
Contra la ley, un amparo	26
Carlos Salinas de Gortari, ejecutivo de la Warner Bros	28
Una ley de maquillaje	29
Distribución-exhibición, un laberinto sin salida aparente	32
De la producción	36
¿Por qué en México no?	41
Capítulo 2: Arturo Ripstein: la obsesión por la sordidez	
2.1 El realizador y sus películas, antes de los noventa	45
El cine, el único camino	45
Tiempo de filmar	47
El castillo de los reflejos	50
<i>El lugar sin límites, Cadena perpetua y La viuda negra</i>	51
El imperio de la simbiosis	53
2.2 <i>Principio y fin</i> o la experiencia del melodrama	57
El melodrama, una referencia del presente	57
Un <i>family-movie</i> singular	59
La crítica dividida	61
2.3 <i>La reina de la noche</i> : una biografía imaginaria	64
Guión <i>ripsteiniano</i>	64
La reina, la noche y la madre	65
Otro <i>family-movie</i>	67
2.4 <i>Profundo carmesí</i> : una historia de nota roja	70
Amor loco	70
Ripstein y Kastle	72
La crítica apasionada	73
2.5 <i>El evangelio de las maravillas</i> o una herejía mexicana	76
Utopía, entre humillados y ofendidos	77

Una vez más	79
2.6 <i>El coronel no tiene quien le escriba</i> o ¿el inicio de un nuevo ciclo?	81
La adaptación	81
El coronel, entre planos-secuencias	82
Triste presagio	83

Capítulo 3: Jorge Fons: el culto por las emociones

3.1 El cineasta esporádico	89
En la etapa heroica...	89
El inicio	91
Entre lo popular, el melodrama y el “humor bárbaro”	93
Cine para sentir	97
3.2 <i>Rojo amanecer</i> , bengalas en el cielo	99
3.2.1 Un poco de historia sobre la censura	
En tiempos de la Revolución	99
Durante los buenos años	101
Las otras películas del 68	102
<i>El grito</i>	103
<i>Únete pueblo y 2 de Octubre, aquí México</i>	104
3.2.2 <i>Rojo amanecer</i> , un parteaguas	105
Lucha contra la censura	108
Crónica de una jornada trágica	109
La crítica unánime	111
3.3 <i>El callejón de los milagros</i> : vuelta a los esquemas clásicos	113
Con una partida de dominó	113
El sacrificio	114
Un prólogo, tres historias y un regreso	115
Una comparación obligada	118

Capítulo 4: Carlos Carrera: la fascinación por las imágenes

4.1 El director que no “sufre”	123
El punto de partida	123
Su paso al largometraje	124
De vuelta a la animación: <i>El héroe</i>	125
4.1.2 Carrera habla de su cine	
El espectador y los personajes	127
El trabajo creativo	128

La odisea de un cineasta mexicano	129
El llamado de Hollywood	130
La inspiración, el cine mexicano, la crítica y los comerciales	130
4.2 <i>La mujer de Benjamín</i> : más allá del costumbrismo	133
Una película de puros malos	133
Entre <i>Átame</i> y <i>La bella y la bestia</i>	135
4.3 <i>La vida conyugal</i> : el desencanto	138
Una comedia de humor negro	138
De los aplausos a la decepción	140
4.4 <i>Sin remitente</i>	143
El amor imposible	143
El mundo sórdido de Carrera	144
4.5 <i>Un embrujo</i> , entre muchas historias	146
La superproducción mexicana	146
¿Qué es <i>Un embrujo</i> ?	147
Pretensión declarada	149
CONCLUSIONES	154
Filmografía	158
Bibliografía	190

INTRODUCCIÓN

Desde que se apagan la luces y empiezan a aparecer las primeras imágenes, el espectador forma parte de un ritual colectivo donde el cine se convierte en memoria de nuestros días, reflejo de los deseos y las angustias, instrumento ideológico y educativo, identidad imaginaria... En suma, en el medio de comunicación más hipnotizante gracias a hombres y mujeres empeñados en inventar mundos, como los directores mexicanos que a pesar de las políticas neoliberales y la hegemonía de Hollywood, hacen un cine propio, a fuerza de obstinación y necesidad, porque las condiciones no son iguales a las de aquellos años prósperos. La realidad ha obligado a idear nuevos caminos para seguir filmando ante una industria débil.

No existe una verdadera estructura de producción y exhibición. La industria fílmica desde hace mucho tiempo se hizo pequeña y pocas veces es un negocio redituable aunque la calidad artística de las películas sea una garantía. De poco sirvió la ley de 1998 y su reglamento; sólo hay que ver las carteleras para darse cuenta que el cine mexicano no se ha podido recuperar de las embestidas recibidas, principalmente durante la década de los noventa. Sin embargo, como en otros países latinoamericanos, en México las dificultades se suelen vencer. Quienes han decidido no emigrar a Hollywood luchan contra los imponderables, los *majors* de la exhibición y la distribución, y buscan nuevas alternativas, provenientes del país y el extranjero.

Tras los ochenta, cuando la cartelera nacional estaba invadida por el cine barato, aquel sobre narcotraficantes y ficheras, nuestros cineastas aprendieron a trabajar en condiciones adversas, entre una industria desmantelada, sobre todo durante el gobierno de Carlos Salinas de Gortari. De ahí la elección de los noventa para enmarcar este trabajo. Esos años fueron cruciales porque, a pesar de todo, los directores, unos con mayor fortuna que otros, no abandonaron la cámara y crearon un cine que hizo voltear la mirada del público como hacía mucho no ocurría. Ésta es precisamente una de las tareas principales del presente trabajo: conocer las circunstancias en las que los directores mexicanos realizaron sus obras, así como mostrar por qué unos filman mientras otros tienen que almacenar las ganas.

En medio de las esperanzas renovadas y de las caídas inevitables, nuestros realizadores ofrecieron sus visiones del mundo y registros de vida, al tiempo que tomaron voz en una odisea donde su quehacer deviene una aventura que exige disposición para asimilar las nuevas condiciones. Algunos parecieron vivir al margen de la crisis económica, mientras otros debieron sortear cada uno de los obstáculos que se anteponen a la realización de un proyecto. Ahí estuvieron Arturo Ripstein, Jorge Fons y Carlos Carrera, con esa pasión por las imágenes convertidas en su única forma de expresión artística.

Sus nombres ocuparan un gran número de páginas de las secciones de cultura y espectáculos, en las que está registrada parte de la importancia que revisten en el escenario fílmico nacional. Durante los noventa hicieron películas fundamentales para

nuestra filmografía; como espectadores, hablamos casi a través de ellos y también de quienes no tuvieron la suerte de sentarse más de una vez en la silla principal del set. La lista no es pequeña, podríamos enumerar a todos los hacedores del celuloide de los noventa, pero se antepuso la tarea obligatoria de elegir. Luego de una revisión hemerográfica encontré que los tres realizadores en mención habían sido los más destacados.

Con las ventajas y desventajas de haber crecido en los estudios cinematográficos y ser hijo de un productor, Arturo Ripstein es de los pocos sobrevivientes de este quehacer que nos ocupa. Desde los sesenta ha estado presente con filmes que han trastocado y provocado un debate permanente entre la crítica y el público, sobre todo en los últimos 15 años, durante los cuales se le ha reprochado su abierto desinterés por la renovación temática. El melodrama, la fatalidad y la fuerza del destino llevados a sus últimas consecuencias no lo han instalado en las mejores posiciones de la taquilla, pero tampoco han servido para que en Europa ya no se le considere como uno de los mejores realizadores de América Latina.

Jorge Fons también proviene de aquel grupo de jóvenes cineastas que quisieron hacer un cine de aliento al margen de una industria que se resistía a los cambios; sin embargo, igual que a otros, sólo lo hemos visto regresar esporádicamente, acompañado de un oficio que parece no desgastarse ante la inactividad de largas temporadas. En la década pasada pudo exhibir *Rojo amanecer*, cinta que marcó un hito contra la censura y que, además, es el primer trabajo de ficción en atreverse a abordar el movimiento de 1968, que es removido con fuerza cada 2 de Octubre.

Contrariamente a las acciones emprendidas por Carlos Salinas de Gortari y Ernesto Zedillo hacia la industria filmica, los noventa fueron buenos años para renovar el cuadro de directores. Entre más de una decena de debutantes, estuvo Carlos Carrera, quien con *La mujer de Benjamín* mostró, a los 29 años, un oficio y “espíritu fresco” pocas veces visto en una ópera prima, cuyo éxito sirvió para que el director pudiera filmar cuatro largometrajes y un par de cortos a lo largo de la década, aunque el trato con los productores algunas veces no fue fácil.

A Ripstein, Fons y Carrera los vimos más de una vez en medio de otros realizadores que también son dignos de ocupar páginas que hablen del cine que nos tocó vivir y que intentan ser un reflejo del sentir y vivir cotidianos. La filmografía sobre su obra es escasa. Un recuento bibliográfico nos demuestra que los especialistas prefieren reconstruir la historia de los años más prolíficos. Ahí están las cintas de los noventa, las voces de los directores y de quienes participan en la creación de una película, listas para llenar cuartillas que informen, seduzcan y orienten a todos los que aman el cine mexicano.

Por ello el interés de hacer esta tesis no sólo radicaba en conocer las condiciones, dificultades y contratiempos de quien hace cine, sino también acercarme al hombre y sus obras a través de este trabajo en el que las opiniones de los tres directores ocupan un espacio predominante, porque se determinó indispensable que fueran ellos mismos

quienes, de viva voz, explicaran su andar por el terreno filmico nacional. Ellos son, mejor que los especialistas en la materia, los que conocen el camino a recorrer para que su cine logre establecer un diálogo con los espectadores, por medio de una pantalla de proyección.

Evidentemente, otro de los objetivos principales se centraba en conocer con mayor profundidad los rasgos y la temática de un cine que trastocó en su momento y que ahora, a la distancia, ha consolidado su presencia en la filmografía nacional. Sin duda, había también un interés por saber por qué una cinta no resultó como se planeó, las causas para hacer determinado tipo de película, entre otros aspectos que requerirían otra tesis.

Con esta finalidad, se utilizó las técnicas de investigación documental, bibliográfica y principalmente hemerográfica. Asimismo se entrevistó a Jorge Fons, Carlos Carrera y algunos críticos. Por cierto, el encuentro con Ripstein no fue posible. Después de varios intentos, un par de llamadas telefónicas a su sobrino Daniel Birman, se tuvo que desistir: “No dan entrevistas” fue la respuesta tajante a la pregunta sobre la posibilidad de una plática con el realizador y su guionista Paz Alicia Garciadiego.

Es importante mencionar que todas las entrevistas datan de finales de 2000 y principios de 2001, pero a pesar del tiempo, no han perdido su vigencia, puesto que las condiciones económicas para filmar en nuestro país no han cambiado mucho; los realizadores siguen enfrentando la misma problemática de aquellos años.

El texto es un reportaje dividido en cuatro capítulos que bien podrían funcionar de manera independiente, pero que juntos proporcionan una visión sobre nuestro cine. Para enmarcar y comprender las dificultades que supone hacer cine en un medio como el mexicano, y apreciar el mérito de los que lograron hacerlo, fue preciso escribir el capítulo *El cine mexicano de los noventa: crisis y esperanzas*, sobre esa azarosa historia de la industria filmica, con la cual entenderemos por qué intentos como la ley cinematográfica de 1998 no ayudaron mucho a mejorar el panorama. Para ello, antes de mostrar la problemática de la década pasada, se hace un breve recuento de los momentos sin los que el cine mexicano no sería lo que es hoy: los años setenta y ochenta, décadas marcadas por las torpezas burocráticas y al mismo tiempo por los intentos de crear un séptimo arte nuevo, lejos de aquel que se desgastaba en las mismas fórmulas y que no reflejaba más que a directores carentes de imaginación.

En los otros tres capítulos: *Arturo Ripstein: la obsesión por la sordidez*, *Jorge Fons: el culto por las emociones* y *Carlos Carrera: la fascinación por las imágenes*, se realiza un recorrido por la obra de los tres realizadores, desde sus inicios hasta el rodaje de sus películas estrenadas en los noventa. Se explican cuestiones como los motivos para hacer una película, las circunstancias, los rasgos temáticos, los alcances de cada una de las cintas, sin desatender las opiniones de la crítica mexicana la cual es, sin duda, un actor importante en la conformación de una cultura cinematográfica.

Así, movidos por esa necesidad evidente de conocer a nuestros realizadores y sus obras, he aquí este reportaje sobre el cine que nos ha tocado vivir.

CAPÍTULO I

CINE MEXICANO DE LOS NOVENTA: CRISIS Y ESPERANZAS

1.1 El arribo del funcionario perfecto

De la *época de oro* quedó poco. La crisis del cine mexicano se hizo evidente desde finales de los cincuenta. El poder de la cinematografía estadounidense, la pérdida de mercado en el extranjero, los altos costos de producción y la desaparición de algunos estudios contribuyeron a cambiar la fisonomía de la industria filmica. La historia ya no sería de grandes ganancias, sino de derrotas frecuentes que se repetirían hasta la década de los noventa.

Cuando en 1960 el Estado tomó el control de la distribución y exhibición, que había estado bajo el dominio del norteamericano William Jenkis, la producción regular disminuyó. La adquisición de la Operadora de Teatros y de la Cadena de Oro no ayudó al impulso de un cine carente de imaginación. En 1966 se filmaron 98 películas frente a 116 de 1959¹. Mientras se hacían intentos por mejorar el panorama, como el primer y segundo concursos de cine experimental, la cifra disminuía año tras año. Era una crisis de la que en 1955 ya se quejaba Julio Bracho. “Es ya monótono hablar del cine mexicano. Y casi tan inútil como la pregunta de cortesía que se hace a un enfermo, cuya enfermedad se ha vuelto crónica.”²

El sentimiento de frustración cambió con la llegada del “funcionario perfecto”, sin embargo su labor duró sólo 6 años, de 1970 a 1976. Como director del Banco Cinematográfico, que era financiado por la Secretaría de Hacienda y Crédito Público (SHCP), el actor Rodolfo Echeverría, ex líder de la Asociación Nacional de Actores (ANDA) y hermano del Presidente, creó un esquema espectacular para realizar su cine. Contaba hasta con sus propias compañías productoras: Conacine, Conacite I y Conacite II. Al cuadro se sumaban la reconstitución de la academia encargada de los Arieles, la creación del Centro de Capacitación Cinematográfica y de la Cineteca Nacional. Asimismo adquirió los Estudios Churubusco y América.

Ninguno había logrado dominar a los productores privados. “Que se vayan a organizar sus negocios de viudas”, les declaró la guerra durante la entrega de los Arieles. Hablaba en serio. El número de producciones del Estado rebasó a los productores privados. En 1976, al final del sexenio de Luis Echeverría, el cine estatal acumuló 36 películas, en tanto que el privado sólo 20. Fue la “estatización” de la industria filmica, fenómeno inusitado en un país como el nuestro.

¹ Emilio García Riera. *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo (1897-1997)*. México, ediciones Mapa-Conaculta/IMCINE-Canal 22-Universidad de Guadalajara, 1998, p.34

² *Ibidem*. *Historia documental del cine mexicano (1964-1966)* Tomo IX., Guadalajara, Universidad de Guadalajara, pág. 9.

Por fin se abrieron las puertas de los sindicatos que habían impedido la llegada formal de apenas la segunda generación de cineastas y técnicos egresados del Centro de Estudios Cinematográficos, de escuelas extranjeras o de los concursos de cine experimental, realizados en 1965 y 1967. Como no había ocurrido desde los años cuarenta, existían por primera vez las condiciones para apoyar las carreras de varios directores, entre los que se encuentran Arturo Ripstein, Felipe Cazals, Jaime Humberto Hermosillo, Jorge Fons, Alberto Isaac, Juan Manuel Torres, Julián Pastor, José Estrada, Alberto Bojórquez, Alfonso Arau, Gonzalo Martínez, Raúl Araiza.

Las temáticas del cine mexicano ya no se aferraban a la madre abnegada, los jóvenes ingenuos y obedientes, la prostituta arrepentida, el macho parrandero y admirable. *El Castillo de la Pureza* (Arturo Ripstein), *El apando* (Felipe Cazals), *La Pasión según Berenice* (Jaime Humberto Hermosillo) y *Los Albañiles* (Jorge Fons) fueron una muestra contundente.

No obstante, para el crítico Gustavo García, si bien fue el periodo de mayor apertura para nuevos directores desde los años cuarenta, la presencia gubernamental pesaba sin tregua, como un “patrón maquiavélico”, ya que imponía la filmación de proyectos épicos en los que se invirtió grandes cantidades de dinero.

“Si el presidente decretaba que en 1972 era el año de Benito Juárez, se asignaban recursos sin precedente para filmar una hagiografía tendenciosa sobre la intervención francesa, donde Benito Juárez declamaba frases del presidente Luis Echeverría: “El imperialismo cambiaría de rostro, pero nunca de fines” (*En Aquellos años*, Felipe Cazals); si ordenaba que el siguiente año se homenajeara nacionalmente al poeta Ramón López Velarde, el director de Canacite, Rubén Broido, filmaba *Vals sin fin*; si el presidente de la República se solidarizaba con los exiliados chilenos tras el golpe de Estado, Miguel Littin recibía cifras nunca precisas de millones de pesos para filmar *Actas de Marusia*, cuyos inexistentes ingresos en taquilla destinarían a la Casa de Chile en México”.³

Libertad para los directores, las imposiciones, la marginación de los productores privados, apertura de sindicatos. Bajo estos terrenos se movió el cine mexicano, pero al terminar la gestión de Luis Echeverría, el sueño se desmoronó sin previo aviso. Terminaba el periodo paternalista, donde el Estado se asumía como el dueño absoluto del cine mexicano. A los directores otra vez les llegaba la hora de maquinar fórmulas de producción ante las embestidas de Margarita López Portillo y los productores privados.

³ *Ibidem*, pág 19

1.2 De los intentos de renovación a los caprichos de Margarita

Sin devaluación y sin crisis económica, en el inicio de la gestión de José López Portillo, el cine mexicano comenzó a caer vertiginosamente. En manos de Margarita, los logros de Rodolfo Echeverría quedaron en el olvido. Entraba una tragedia desencadenada por una ola de acontecimientos que hicieron pensar en que se trataba de una conspiración para acabar con lo que quedaba de la industria filmica nacional. Los encargados de revitalizarla cometen fraudes millonarios por 4 mil 500 millones de pesos y la Cineteca Nacional queda destruida luego de un incendio provocado “al parecer por descuidos imperdonables”.

En medio de la confusión y ante el regreso masivo de los productores privados, la hermana del presidente puso obstáculos a las carreras de algunos cineastas que no entraban en su plan, como Felipe Cazals, quien para sobrevivir no le quedó otra alternativa que filmar *La Güera Rodríguez*, *El año de la peste* y la biografía de Rigo Tovar, en tanto Ripstein realizó para Televisión *La ilegal*, con Lucía Méndez como actriz protagonista.

Margarita López Portillo quería salvar al cine mexicano invitando a filmar a directores famosos como Federico Fellini, de quien nunca obtuvo una respuesta, y se conformó con Bundarchuk y Saura, realizadores de *Campanas Rojas* y *Antonieta*, respectivamente.

Junto a una decena de consejeros culturales, que de cine no sabían mucho, quería propiciar el retorno a la llamada época de oro con un cine familiar que estaba muy alejado de las películas que el propio estado produjo y sabotó, entre las que se encuentran *El lugar sin límites* (Arturo Ripstein), *Amor libre* (Jaime Humberto Hermosillo) y *Las Poquianchis* (Felipe Cazals).

El andamiaje de Estado que había construido Rodolfo Echeverría se cayó pieza por pieza, en un proceso que aceleró la desaparición de Canacine y la virtual liquidación del Banco Cinematográfico, que tantas esperanzas revivió en la primera mitad de los setenta. Era “la muerte de un burócrata” de tiempos efímeros. El gobierno decretaba, sin decirlo, su rotundo fracaso como productor que, “en complicidad con los productores privados, se encargó de borrarle el futuro”.

La administración de la encargada de Radio Televisión y Cinematografía (RTC) se convirtió en la antesala de la crisis del cine mexicano. Desde entonces la industria filmica empezó a mostrar un deterioro del que no se ha podido recuperar. Sin embargo, aunque no se vislumbraban signos alentadores, las esperanzas siguieron presentes, sobre todo en 1983, año en que surge por decreto presidencial el Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine), que pretendía ser el salvador del celuloide nacional, pues la iniciativa privada no había manifestado interés por hacer cintas de calidad.

1.3 La agudización

Los ochenta fue una de las peores décadas que se recuerde. La estrepitosa devaluación del peso en 1982 cambió la cotidianidad mexicana. Los proyectos de familia sufrieron un duro golpe con las políticas instrumentadas por Miguel de la Madrid, quien hablaba de renovación moral cuando la crisis acrecentaba la lista de pobres y El Fondo Monetario Internacional y el Banco Mundial intervenían en las decisiones de la política económica nacional.

Fueron los tiempos de solidaridad, de las luchas sindicales, de la crisis moral, del resurgimiento de los partidos de oposición, de la influencia extranjera, de la deuda externa, de la corrupción y las torpezas burocráticas. Fueron, sobre todo, los años de la austeridad económica, de los cinturones apretados.

Durante los convulsos ochenta el celuloide nacional fue uno de los sectores que más se apretó el cinturón ante el abandono del Estado; caminó entre baches a duras penas, como pudo. Así escribió parte de su historia, donde los intentos de renovación industrial no funcionaron como se esperaba. Creación de nuevas dependencias, fondos, fideicomisos, leyes, nada permitió, igual que ahora, el aumento del número de producciones. Las políticas para el celuloide nacional, cambian cada sexenio sin posibilidades reales de salir adelante.

En 1983 la creación de Imcine generó optimismo entre la gente del medio. Se pensaba que por fin el cine mexicano iba caminar de cara al sol, no obstante la crisis económica que azotó al país y la falta de apoyos de RTC aceleraron la salida de su primer director, el realizador Alberto Isaac, cuyo logro más importante fue haber impulsado el Tercer Festival de Cine Experimental en 1984, que permitió el debut de Alberto Córtes y Diego López, con *Amor a la vuelta de la esquina* y *Crónica de Familia*, respectivamente.

Con el cambio de administración el panorama pintó peor, pues el nuevo encargado de la dependencia abandonó a su suerte a la industria filmica.

El 19 de febrero de 1986, llegó al instituto Enrique Soto Izquierdo, quien antes se había desempeñado como diputado por Chihuahua y tenía pretensiones de ser gobernador. No se caracterizaba por ser un conocedor del cine mexicano. En sus primeras declaraciones a la prensa demostró que del séptimo arte no sabía mucho.

— ¿Le gusta el cine producido por el Estado?

— Hay cosas del cine oficial que he visto y que me han gustado, cité una, otro sería *Viento Negro*, por ejemplo.

— Pero esas películas se filmaron, mínimo, hace dos sexenios...

— Bueno, seguramente en esa época hubo un impulso muy vigoroso al cine... Ahora más recientemente, Nazarín (Buñuel, 1958)... Sergio Olhovich...⁴

⁴ Francisco Sánchez. "Crónica Antisolemne del cine mexicano". Unomásuno, 20 de febrero de 1986.

“Sobre unos niños que se dan de latigazos”, respondió categórico en otra ocasión cuando los críticos le preguntaron de qué trataba *Mariana, Mariana* –adaptación de la novela *Batallas en el desierto*–, que fue filmada por Alberto Isaac.

Sobre el cambio de administración, el crítico Gustavo García opinó en el *Unomásuno*: “Por revancha política, por prepotencia, por ignorancia o por desprecio de Gobernación llegó la orden, se castigaba la inútil presencia de Alberto Isaac, al frente del inútil surtidor de chambas que era Imcine, asignado en su lugar a Soto Izquierdo, con lo que se terminaba de castigar al cine gubernamental por la enorme culpa de existir. Y por prepotencia, por ignorancia, por revancha política o por desprecio, Soto Izquierdo y su brazo armado, Héctor López Lechuga de Conacine, echarían abajo rodajes inminentes, castigarían presupuestos, se darían el gustazo de tener, haciendo antesala a los cineastas urgidos de filmar siquiera un pinche fotograma en el sexenio y se sacarían de la manga a Servando González, el cantor por excelencia de los logros gubernamentales”.⁵

El cine nacional le importó poco a Soto Izquierdo. En 1987, el presupuesto estatal fue devorado por *El último túnel*, de Servando González, mientras otras películas como *Cabeza de Vaca*, de Nicolás Echeverría, tuvieron que esperar hasta la siguiente década.

Tampoco le interesó cumplir todo lo convenido antes del Tercer Concurso de Cine Experimental, a pesar de que el Estado se comprometió a financiar anualmente de 50 a 80 por ciento de 10 cintas experimentales. La gestión del segundo director de Imcine se caracterizó, además, porque cancelaba proyectos en plena filmación, entre los que se encontraron *Mentiras Piadosas*, de Arturo Ripstein, y *El Jinete de la Divina Providencia*, de Oscar Blancarte.

Los directores tenían que esperar las condiciones; igual que ahora, esperaban tres o cuatro años para filmar su siguiente cinta. “La situación del cine nos hace sentir que cada película que realizamos es la última. Cuando me dijeron que Ripstein había hecho su película en cuatro semanas, dije: “no puede ser, Ripstein, es Ripstein, tiene tanta experiencia que puede hacer una película en cuatro semanas”. Nosotros ¿cuándo vamos a poder?”, se quejó la realizadora de *El Secreto de Romelia*, Busi Cortés.⁶

Ningún signo levantaba los ánimos. Se habla de renovación cuando el cine comercial privado era el que mantenía viva la industria filmica nacional. En 1980 la iniciativa privada produjo 70 cintas frente a cuatro y dos del Estado y los productores independientes.⁷

La tarea de renovar el cine se complicó aún más con los altos costos de producción, la pérdida de poder adquisitivo y la lenta recuperación de la inversión, provocada por el poco tiempo de pantalla. Ante esta problemática, la Asociación de Productores y Distribuidores Independientes, a través de su líder, Fernando Pérez

⁵ Gustavo García. “Un túnel hacia la nada”. *Unomásuno*. 9 de febrero de 1988.

⁶ Nelson Carro. “La situación del cine nos hace sentir que cada película que realizamos es la última”. *Unomásuno*, 29 de septiembre de 1989.

⁷ Colectivo Alejandro Galindo. “El cine mexicano y sus crisis I”. *Dicine*, 19 de mayo de 1987, pág. 18.

Gavilán, demandaron a la Dirección de Cinematografía hacer cumplir 50 por ciento de pantalla, que establecía el artículo segundo, fracción XII de la Ley y Reglamento de la Industria Cinematográfica.

Como resultado, el 13 de octubre de 1986, el director de RTC, Jesús Hernández Torres, presentó el Plan de Renovación Cinematográfica, que consistía en:

1. Política de precios
2. Fondo al Fomento de la Calidad Cinematográfica
3. Tiempo de Pantalla
4. Campaña de apoyo al cine mexicano
5. Capacitación
6. Importación de equipos
7. Importación temporal de películas
8. Intercambio con otros países
9. Cortometrajes
10. Concursos de proyectos cinematográficos
11. Promoción en el extranjero y
12. Apoyo al fondo de jubilación.

El Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, el cual surgió por una idea del entonces líder del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) y cineasta José Estrada, nació a cambio de que los exhibidores aportaran 10 por ciento de las entradas brutas, que después se convertiría en 5 por ciento y finalmente se propuso pagar por medio de una cantidad fija de butacas.

Otra vez el intento no funcionó como se esperaba. No se captaron grandes sumas de dinero porque RTC se comprometió a tramitar y obtener con la SHCP un acuerdo para que las aportaciones quedaran exentas de impuestos, pero como la burocracia logró suscribirlo hasta julio, muchos exhibidores se negaron a aportar con ese pretexto. “Si no lo hacemos es por el incumplimiento oficial”, se justificaron con la propia ley.

El Fondo, que en sus inicios fue presidido por el realizador Jaime Casillas, se convertía en un intermediario entre Imcine y los directores desempleados. Empero, como no era suficiente, los realizadores tuvieron que buscar otras formas de producción, como las cooperativas, las universidades, los productores asociados y las escuelas de cine.

En medio de esa crisis que se volvió proverbial, sobrevivían tres cines que se realizaron en condiciones distintas. Cada uno caminó como pudo: el de los productores privados fue el de las ganancias, el dueño de la taquilla, mientras los otros dos luchaban por abrirse espacios en un terreno cada vez más difícil de pisar.

Cine con participación Estatal

Con la ayuda del Fondo y la participación del Estado, durante la gestión de Enrique Soto Izquierdo se produjeron: *Polvo de luz* (1988) de Cristián González; *El Jinete de la Divina Providencia* (1988) de Oscar Blancarte; *El costo de la vida* (1988) de Rafael Montero; *Esperanza* (1983) de Sergio Olhovich; *El secreto de Romelia* (1988), de Busi Cortés.

Durante el sexenio de Miguel de la Madrid además pudieron filmar: Servando González (*El último túnel*, 1986), Jaime Humberto Hermosillo (*El corazón de la noche*, 1983), Rafael Baledón (*El más valiente del mundo*, 1983), Jaime Casillas (*Memoriales Perdidos*, 1983), José Estrada (*Mexicano tú puedes*, 1983), Gabriel Retes (*Los naufragos del Liguria y los piratas*, 1983), Julián Pastor (*Oricono*, 1984), Mario Hernández (*Astucia*, 1985), Alberto Bojórquez (*Robachicos*, 1985), Sergio Olovich (*Esperanza*, 1988), Carlos Enrique Taboada (*Veneno para las hadas*, 1984) Kyus Akciruza (*El amor, un juego extraño*, 1984; *Terror y encajes negros*, 1985; *Y lo que importa es vivir*, 1986; *Día de difuntos*, 1987), Alberto Isaac (*Mariana, Mariana*), Arturo Ripstein (*El imperio de la fortuna*), Felipe Cazals (*El tres de copas*, 1986; *Los inocentes*, 1986; *La furia de un Dios*, 1987; *Los motivos de la luz*, 1985) y Paul Leduc (*Frida*, 1983).

El cine independiente

Lejos del cine comercial y el cine con participación parcial del Estado, vivía otra cinematografía, la que pocos conocen porque no es distribuida a grandes vuelos. Apenas se escuchaban voces aisladas que pedía más atención para que sus películas ya no hablaran solas.

Hablar de cine independiente implicaba adentrarse en los terrenos del arte invisible, ese que se hace para ponerse en contacto con un público y que la mayoría de las veces sólo se exhibe en los festivales o en circuitos como las escuelas y rara vez en la Cineteca Nacional.

Sólo a través del cine independiente se pudieron abordar los fenómenos políticos, económicos y sociales de la realidad mexicana. Al margen de la industria, las restricciones temáticas no existían.

Una producción por aquí, otra por allá, pero siempre con una libertad casi plena que permitió la realización de los mejores trabajos. Si no hubo oportunidades de filmar de manera industrial, el cine independiente fue un refugio alentador para los cineastas, aunque la austeridad económica también los alcanzó. Nadie se salvó, ahí estuvieron, tratando de sacar adelante una expresión artística que en los ochenta necesitó el apoyo de las universidades e inversionistas privados. Así dejaba de ser totalmente independiente y se resignaba a no ser exhibida en los cines comerciales o a vivir bajo la sombra de la "lata". Pero quedaba el gusto de hacer el cine que se quería.

Ya no se arriesgaba los capitales personales para realizar una película sólo por gusto. Había que pensar en la posibilidad de recuperar la inversión, lo que implicaba apearse a los lineamientos de la exhibición: “Queremos cintas rentables”.

Jaime Humberto Hermsillo fue uno de los directores que se refugió en la producción independiente, a diferencia de otros cineastas como Sergio Olovich y Nicolás Echeverría, quienes no supieron reconocer otra forma de financiamiento que no fuera el Estado. Dentro de esta modalidad de filmación dirigió *Las apariencias engañan* (1977-1978), *María de mi corazón* (1979), *Confidencias* (1982), *El aprendiz de pornógrafo* (1989) e *Intimidades de un cuarto de baño* (1989).

Uno de los principales impulsores del cine hecho al margen de la industria fue Manuel Barchano Ponce. En 1983 produjo con gran éxito, la biografía *Frida, naturaleza viva* (1983), dirigida por Paul Leduc. Ese mismo año también produjo *Deveras me atrapaste*, primer largometraje de Gerardo Pardo.

Hugo Sherer fue otro de los que intentó hacer cine de buena calidad en 1985, con *Los motivos de la luz*, de Felipe Cazals, que es considerada como una cinta intensa y una de las mejores logradas durante la gestión de Soto Izquierdo.

En el sexenio de Miguel de la Madrid se hicieron diversos largometrajes independientes, entre los que se encuentran: *Luna de Sangre* (1983), de Luis Mandoki; *De muerte natural* (1984), de Benjamín Cann; *Casas Grandes* (1986), de Rafael Montero; *Ulama, el juego de la vida y de la muerte* (1986), de Roberto Rochín; *Xochimilco* (1987), de Eduardo Maldonado; *Tlacuilo, el que escribe pintando* (1987), de Enrique Escalona.

La UNAM también participó en la producción independiente: *Los confines* (1987), de Mitl Valdez; *Nocturno amor que te vas* (1987), de Marcela Fernández Violante; *El costo de la vida* (1988), de Rafael Montero; *Historias de ciudad* (1988), cuentos dirigidos por Ramón Cervantes, Gerardo Lara y María Novaro; *El otro crimen* (1988), de Carlos González Morantes.

Dentro del cine universitario y escolar, se filmaron cintas catalogadas como de excelente factura y calidad manifiesta, como *Fonqui* (1984), de Juan Guerrero; *Todos los espejos llevan mi nombre* (1980), de Ramón Cervantes; *Diamante* (1987), de Juan Carlos de Llaca; *Sin motivo aparente* (1987), de José Ramón Mickelajáuregui; *Por eso es que en Mixquic hay tantos perros* (1985), de Luis Manuel Serrano; *Estigma* (1987), de Titif Maklouf; *Un día crucial para Ausencio Paredes* (1987), de Eduardo Herrera Fernández.

Para el cine independiente no había canales de exhibición comercial, por lo que los directores debían conformarse con proyectar sus filmes en la Cineteca o en las salas universitarias, donde ya existía un público asiduo.

Por fortuna, algunas cintas sí pudieron exhibirse sin mayores problemas en circuitos de exhibición comercial, entre las que se encuentran *Nocaut* (1983), de José Luis García Agraz, *Motel* (1983), de Luis Mandoki y *Luna de Sangre* (1983), de Luis López Antunez

El cine barato

Las marquesinas de los cines comerciales estaban inundadas por los carteles de los filmes de los costos bajos que, en recuperación de la inversión, le ganaron la batalla a las cintas de las buenas intenciones.

En el país de la austeridad económica prevalecieron las palabras altisonantes y los albures, los desnudos gratuitos y la moda hiperviolenta, frente a un séptimo arte escaso que sólo después de lidiar con los exhibidores, podía colocarse en la cartelera nacional. Los mojados, los narcos, el arrabal, las ficheras, la picardía ocuparon los primeros lugares de la taquilla mexicana. *El día de los albañiles 3*, *Los verduleros*, *Los gatos de las azoteas*, *Tres mexicanos ardientes*, *Un macho en la cárcel de mujeres*, *Un macho en el salón de belleza*, *Las movidas del mofles*, *Toda la vida*, *La ruletera*, *Los mecánicos ardientes*, *El rey de los taxistas*, *Qué buena está mi ahijada*, *Fútbol de alcoba*, resumían la temática del celuloide los costos baratos, la cual José Felipe Coria clasifica en dos tesis: “el sexo como regocijo social” y “el pueblo como violencia”.

“El pueblo, de asiduo cabaretero, es ahora, básicamente narco. Ningún otro personaje ha surgido y a ningún otro se ha recurrido con tanta insistencia. Las razones son meramente comerciales, se mata dos pájaros de un tiro: el público nacional, ávido de películas de acción, y el público chicano, supuestamente deseoso de productos nacionales, unánimemente ubicados en la frontera transformado en territorio de perdición y balaceras”.⁸

Parecía que los productores privados no conocían las reglas elementales para la realización cinematográfica. “El cine mexicano se revitaliza con insistir (una vez más, y otra y otra) en lo más convencional, anacrónico, evidente; afirma su vocación por los argumentos e historias e insiste en iluminaciones excesivas y permanentes (incluso la noche parecía día), colores primarios (parejos y múltiples sin vanidad ni contraste), la falta de interés por los “fondos”: las ciudades ya son irreconocibles porque no tienen rasgos; todo tiende a ser funcional y cerrado: la casa sobre cargada de adornos, el cuartucho pobrísimo, la fonda o cantina permanente en espacios ficticios, ubicación permanente en espacios ficticios. De la provincia mítica de relato total a las ciudades ficción tipo *Días Difíciles* y el país real no existe. Juan Orol, quien elevó el churro a categoría de objeto semicultural y gracias a él ahora el churro se produce a escala industrial, infatigablemente. Hoy Orol es la coartada perfecta para los fabricantes de bodrios”.⁹

Sin embargo, en medio de un caudal de críticas desfavorables, directores de este cine, como Gilberto Martínez Solares, aseguraban que sus películas estaban hechas para el pueblo:

⁸ José Felipe Coria. “Un cine popular mexicano. El progreso de un libertino”. Revista Intolerancia, No. 7 Abril de 1990, pág. 65

⁹ Ibidem

“Yo creo que las critica la gente que no comparte realmente esa ideología. Definitivamente están hechas para el grueso del público, en el buen sentido de la palabra, entre los cuales yo me encuentro, que sí disfrutamos la picardía mexicana, que de alguna manera sí entendemos al albur. El 90 ciento de la población que va al cine mexicano es clase popular. Los críticos quieren que se haga cine popular. Los críticos quieren que se haga un cine para un 10 por ciento y esto es contradictorio. Ahora, la calidad ¿quién la juzga? En la actualidad, en el cine comercial, la juzga los ingresos, la cantidad de gente que va al cine”.

“A mí siempre me ha gustado mi trabajo, la época del cine de Tin Tan me lo criticaron siempre como un cine vulgar, ordinario. A Germán Valdez lo tacharon de cómico de pastelazo, sin ningún mérito. Y ahora las películas son elogiadas por los mismos críticos. Es el cine de Tin Tan, el que yo hice, es el cine que tanto me criticaron”.¹⁰

El cine comercial privado tampoco se salvó de la mala racha. Con la entrada en vigor de la Ley Sipson Rodino¹¹ sus cintas dejaron de exhibirse en los cines donde acostumbraban ir indocumentados. Ante el problema, buscaron otra alternativa: el mercado norteamericano siguió siendo un negocio con el *videohome*, que les permitió seguir ganando sin realizar demasiados esfuerzos.

Las ganancias ya no eran las mismas, pero el mercado quedó a su servicio durante los años ochenta. Después las mismas fórmulas de la hiperviolencia, el sexo y el albur hastiaron hasta la médula y el escenario comercial empezó a mostrar un deterioro del que ya no se recuperó. Dejó de ser el rey de la industria filmica nacional al tiempo que el otro cine, “el de las buenas intenciones”, se quedaba sólo en medio de una cartelera inundada por el *Tío Sam*.

Televisine fue una de las empresas que obtuvo un gran desarrollo durante la década de los ochenta. Películas como *Lola la Trailera* y *Ni de aquí ni de allá* se convirtieron en las dueñas de la taquilla. Apoyadas por una gran campaña publicitaria en televisión, rompieron récords de asistencia. En los noventa, Televisa se convirtió en el único competidor mexicano del cine con participación estatal, respecto a la lucha por el tiempo de pantalla.

Desde los ochenta se agudizaron la crisis para el cine mexicano. Se producían un gran número de películas, pero la calidad distaba mucho de ser la ideal. Eso es evidente si hojeamos la cartelera de aquellos tiempos cuando los productores privados eran los dueños del tiempo de pantalla para el cine mexicano. Por ejemplo, en 1988 realizaron 56 cintas, frente a cinco con participación estatal y cinco independientes.¹²

Para los noventa, los pasos de la industria filmica nacional se volvieron más lentos, no obstante debutaron jóvenes directores que revitalizaron la calidad del cine

¹⁰ Enrique Palma Cruz. “El cine mexicano de los 80: agudización de sus crisis” (Tesis profesional para obtener el título de Licenciado en Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 1990, pág. 27.

¹¹ Ley estadounidense cuya finalidad era repatriar a todos los indocumentados.

¹² Emilio García Riera. *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo (1987-1997)*. México, ediciones Mapa-Conaculta/Imcine-Canal 22-Universidad de Guadalajara, 1998, pág. 331

mexicano, y algunos sobrevivientes de los setenta y ochenta, como Arturo Ripstein y Jorge Fons, siguieron en la aventura enmarcada por el desinterés gubernamental y privado. El cine hollywoodense siguió ejerciendo un poder avasallante: más de 90 por ciento del tiempo de pantalla.

1.4 Los noventa: las esperanzas renovadas

El paso a los noventa no encontró un camino próspero. Al principio de la década parecía que la industria filmica no tomaría un rostro distinto. Se filmaron, a pesar de todo, casi el centenar de películas, a las que se nos tenía acostumbrados. Todavía se podía hablar de cine mexicano como un negocio rentable, donde sí se recuperan las inversiones y se obtienen ganancias. Sin embargo, una serie de circunstancias terminaron por delinear su futuro, junto al de otros sectores de la vida nacional. Los cineastas tuvieron que repetir otra vez una historia en crisis proverbial, la cual ahora sí desdibujó sobremanera los sueños de filmar a menudo y ver sus películas en los cines, donde se exhibían a granel las películas de Hollywood. Como siempre, quienes no desistieron se vieron obligados a no doblar los brazos y emprender las nuevas estrategias para que su arte no se quedara hablando solo, o viviera bajo la sombra de la "lata" en espera una ansiada ley.

Carlos Salinas de Gortari fue el autor de este nuevo capítulo, calificado por muchos como el más desastroso para el cine mexicano, si hablamos de números. Instrumentó una campaña gubernamental para que los ciudadanos creyeran que el país casi estaba instalado en el primer mundo. Algunos entraron en el juego y albergaron esa idea hasta 1994, cuando una cadena de acontecimientos derrumbó sus sueños. México se encontró con una realidad que puso en entredicho el modelo económico ideal para Latinoamérica, según los tecnócratas.

Cuando se intentaba aliviar la conmoción que provocó la aparición del Ejército Zapatista de Liberación (EZLN) y los asesinatos políticos, el 21 de diciembre el recién llegado presidente, Ernesto Zedillo Ponce de León, anunció el error financiero, que terminó por darle el tiro de gracia a la imagen de Carlos Salinas de Gortari. Si la devaluación del 82 es una de las peores que se recuerde, la de los noventa rebasó el tope histórico. Que no se repita la historia de los ochenta, que las medidas impidan la catástrofe, se rezaba pocos días después del *track* financiero. Y no hubo milagro: se repitió la historia de la devaluación, pero con consecuencias más graves para todos los sectores; el séptimo arte fue uno de los más afectados.

En el inicio de sexenio de Zedillo, el cine nacional se encontraba ya en condiciones paupérrimas, pues durante el gobierno anterior, en una clara actitud de urgencia, quedó por fin desmantelado, sin que la gente del medio pudiera hacer algo para salvar lo que les habían dejado las administraciones anteriores.

Los signos apuntaron hacia un posible designio por terminar con la industria filmica nacional. Así lo hacen suponer cada una de las acciones que llevó a cabo

Salinas de Gortari. A finales de 1990 fueron liquidadas las empresas estatales Conacine y Conacite II. Ricardo Salinas Pliego compró las más de 100 salas de Operadoras de Teatros (Cotsa) junto con los estudios América, que serían destinados a la grabación de telenovelas por TV Azteca, y los Churubusco perderían dos terceras partes de su extensión al erigir el Centro Nacional de las Artes.

Para los exhibidores y distribuidores el desmantelamiento no era suficiente. Se hacía urgente una reforma a la ley de cine, la cual garantizara la mayor cuota del tiempo de pantalla al cine estadounidense. Esa vez ya no se recurrió a otro amparo que dejaba a las legislaciones en el cajón burocrático. El impulsor del Tratado de Libre Comercio (TLC) les sirvió la mesa: 70 por ciento para las películas hollywoodenses, porcentaje que quedó establecido en la nueva ley de 1992, que derogó a la de 1949 con todo y su reglamento de 1952, donde se establecía 50 por ciento de pantalla para el cine mexicano.

El gobierno de Salinas de Gortari no sólo se caracterizó, entre otras cosas, por la destrucción de la infraestructura cinematográfica, también movió las piezas del ajedrez para recomponer a los sobrevivientes.

En 1989, Imcine pasó a depender del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), lo que representó su divorcio de la Secretaría de Gobernación y por lo tanto de RTC, tutela que tantos conflictos había provocado. En el mismo año, el Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica y la Cineteca Nacional se convirtieron a su vez en dependencias del máximo instituto de cine.

Contra la ley, un amparo

Ante el colapso del celuloide nacional las voces que pedían urgentemente la reforma de la ley cinematográfica crecieron en medio de la inquietud de los distribuidores y exhibidores, quienes también emprendieron una batalla para defender su negocio. Desde que fue aprobada la legislación de 1992 se manifestó esa necesidad; para 1995 el debate se hizo más intenso y en 1998 la guerra empezó.

Sin embargo ya otras batallas se habían escenificado en los cuarenta, cuando aún se filmaban más de 100 películas. La historia de una ley que nunca se ha librado de los juicios de amparo inició en 1949, entre las pugnas de José Revueltas y William Jenkis.

El escritor mexicano, y en ese entonces secretario general de la Sección de Autores y Adaptadores del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), fue el primero que se atrevió a denunciar al ex cónsul estadounidense y propietario de uno de los ingenios azucareros más grandes de Puebla, por sus maniobras para apoderarse de 80 por ciento de los cines del país.

“¿Por qué retirar una película de la pantalla cuando aún puede rendir utilidades? El misterio sólo tiene una explicación: porque los dueños del ochenta por ciento de los cines pueden suponer –y disponen–, a su antojo, del cien por ciento de las películas mexicanas, sin posibilidad de competencia y el “quemar” de inmediato un producto les

permite explotar más adelante ese producto, pagándole un menor precio. Este procedimiento es posible gracias a que el ochenta por ciento de los cines está en manos de un monopolio que integra tres personas, dos visibles: Espinosa (de la Operadora de Teatros), Alarcón (Asociación Nacional de Exhibidores) y el americano Jenkis, quien constituye el poder detrás del trono”.¹³

El también guionista desde aquellos años prósperos y bien socorridos por el mercado iberoamericano, insistía en frenar la amenaza que se cernía sobre la industria filmica nacional que después, décadas más tarde, se convertía en una cruda realidad. Advirtió en la revista *Hoy*: “Atrás de Alarcón y Espinosa, los testaferros visibles del monopolio, está la siniestra figura de Jenkis y el capital americano. Jenkis había sido víctima de un secuestro. Más tarde se comprobó que el organizador del secuestro no había sido otro que Jenkis en persona. El cine mexicano no está en peligro de desaparecer. Está en peligro de convertirse en el instrumento de los intereses más oscuros y agresivos que existen contra la patria mexicana. Los mexicanos que se prestan al juego de esos intereses – y no vacilamos en citar los nombres de Espinosa y Alarcón – sólo pueden calificarse con una palabra: traidores”.

“Es de esperarse que trabajadores cinematográficos, productores y exhibidores independientes hagan a un lado sus diferencias para presentar un solo frente de lucha, con el apoyo del gobierno, a fin de que se conjure la grave amenaza que pesa sobre el cine nacional”.¹⁴

Así, en medio del llamado a formar un solo frente de lucha, nace el 31 de diciembre de 1949, la Ley Federal de la Industria Cinematográfica, que vino a derogar la anterior ley de la Comisión Nacional Cinematográfica de 1947. Antes, dos años atrás, ya se había expresado a través del Comité Central del STPC, encabezado por Adolfo Fernández Bustamente, la urgencia de una legislación de protección de la industria filmica, pero fueron las denuncias de José Revueltas las que la hicieron realidad.

A diferencia de estos tiempos, donde siempre existen amparos para evitar el resurgimiento del cine mexicano y con él la pérdida del poder de Hollywood, “la ley Revueltas” frenó durante tres años el monopolio de las exhibidoras y distribuidoras.

En el mismo año en que se promulgó la ley, la producción de cine se vigorizó alcanzando la cifra más alta de su historia, con 108 películas, que sería superada en 1950, con 122 títulos. El reglamento de 1952, en el que se le garantizaba 50 por ciento del tiempo de pantalla para el cine mexicano, tuvo pocos años de gloria. Después comenzó la historia que ha prevalecido hasta nuestros días: ese porcentaje tan deseado dejó de cumplirse desde que las distribuidoras y exhibidoras decidieron interponer

¹³ José Revueltas. *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*. México, pág. 121.

¹⁴ *Ibidem*.

amparos para que sus ganancias no se vieran opacadas por ninguna causa. Más tarde, en 1992, se convirtió en 30 por ciento y al final en 10 por ciento.

El 27 de marzo de 1953, Ignacio Burgoa Orihuela, que en esa época era Juez Segundo de Distrito en materia administrativa y, por cierto, amigo de José Revueltas, dictó sentencia favorable a los representantes del monopolio, con lo que quedaba en suspenso la aplicación de la ley. Como resultado, durante 1954, sólo se exhibieron 22 películas mexicanas en el Distrito Federal, frente a 251 cintas estadounidenses. Era el comienzo de una historia que podría ser un argumento digno para una tragicomedia.

Carlos Salinas de Gortari, ejecutivo de la Warner Bros o de la 20th Century Fox

En vísperas de la entrada en vigor del Tratado de Libre Comercio entre México, Estados Unidos y Canadá, donde se establecía 70 por ciento del tiempo de pantalla para el cine estadounidense, Carlos Salinas de Gortari presentó el 19 de noviembre de 1992 una iniciativa de ley para reformar la legislación cinematográfica. Para el Congreso de la Unión que estaba integrado en su mayoría por el partido oficial y el PAN, no había marcha atrás; la reforma ya se había llevado a cabo con la inminente suscripción del acuerdo comercial. Entonces, era cuestión de minutos derogar la ley de 1949, cuyo reglamento, que le daba al cine mexicano la mitad del tiempo de pantalla, nunca se cumplió al pie de la letra.

Ni siquiera transcurrió un mes para que fuera aprobada por el Congreso. Se votó así nada más, sin el consenso del medio cinematográfico. Las principales demandas del sector cinematográfico quedaron fuera del marco legal, entre las que se encuentran: eliminar la censura oficial mediante un eficaz sistema de clasificación; exhibir las películas extranjeras en su versión original, sin doblaje al español; evitar los monopolios en la producción, distribución y exhibición de las películas.

En el senado bastó sólo menos de media hora para decidir el futuro del celuloide nacional, mientras en la Cámara de Diputados el debate duró cuatro horas, durante las cuales los legisladores tuvieron que emitir su voto en medio de los ruegos de algunos realizadores, quienes se desgañitaban las gargantas para revertir su decisión. “El cine no es una mercancía, no la pueden tratar como tal es arte, ar-te”, vociferaron desde la tribuna Héctor Ortega, Jaime Casillas, José Buil, Marisa Sistach, Víctor Ugalde, Xavier Robles y Guadalupe Ortega. De nada sirvieron las suplicas, el 14 de diciembre la ley de 1992 quedaba aprobada al vapor y sin consenso.

Ejecutivo de la Warner Bros o de la 20th Century Fox, así se hizo ver Carlos Salinas de Gortari, escribió José Felipe Coria en la revista *Este País*, porque creo un “paquete de medidas que afectarán al cine mexicano, aunque no inmediatamente”. He aquí las principales medidas:

– 30 por ciento, que fue disminuyendo cada año 5 por ciento hasta llegar a 10 por ciento hasta 1997, y a partir de 1998, las películas se tuvieron que atener a su calidad y rentabilidad para abrirse espacios.

Liberación de los precios de taquilla que se contempló en el artículo 10, donde se determinó que el precio de entrada sería fijado libremente por los exhibidores.

– En teoría, sólo podrían ser dobladas al español las cintas clasificadas para niños o documentales educativos. Este asunto seguiría siendo el dolor de cabeza para los profesionales del doblaje, los exhibidores, los distribuidores y los cineastas.

Sin un reglamento que permitiera la aplicación de la ley, las predicciones del crítico José Felipe Coria fueron correctas. Prevaleció la persistencia de abusos, como el alza indiscriminada en los boletos, los intermedios, la disminución del tiempo de pantalla al cine nacional – la cual llegó a cero para 1998 – y el doblaje tanto en video como en las salas. Por otro lado, distribuidores internacionales no tardaron en imitar las acciones de sus antecesores. La Twenty Century Fox, United International Pictures y Arte Cinema de México interpusieron un recurso de amparo contra los artículos 5º y 8º, referentes a la donación de películas a la Cineteca Nacional y al doblaje.

A partir de 1992 las protestas sobre la necesidad de derogar la ley cinematográfica no dejaron de escucharse: se inició otra lucha más, aunque desde un principio se reconocía que iba a ser ardua frente a los distribuidores y exhibidores, quienes nunca se quedaron con los brazos cruzados. Las voces nunca se apagaron.

Pero el clamor fue guardado para las siguientes batallas, las cuales serían más intensas y poblaría los medios de comunicación en una guerra de palabras poco común. En los periódicos la lucha conservó el mismo tono estridente de José Revueltas frente a los representantes del monopolio exhibición-distribución, que también se puso en guardia.

Una ley de maquillaje

En 1998, ahí estaban las voces confrontadas, cada una se desgañaba las gargantas con sus argumentos. A veces una hacía inaudible a la otra. En medio estaban los espectadores que fueron empapados por encuestas y volantes con los que se trataba de sumar apoyos. El escenario era una auténtica fiesta de barullos que al final vería otra derrota más para el cine nacional.

El sueño de los productores, directores, guionistas, actores y demás responsables en la elaboración de una película tardó poco en enfrentarse a las impugnaciones de

sus adversarios tradicionales: los distribuidores, exhibidores y los profesionales del doblaje.

¿Cómo lograr la reactivación del cine mexicano frente al viejo monopolio? Sería una proeza para los fabricantes de imágenes en movimiento y para los que arriesgan sus capitales en una industria que, a pesar de los planes, fondos y leyes, no termina por salir del hoyo. Su lucha era natural, pero el otro bando pensaba lo mismo sobre la defensa de su negocio. Por eso en 1998, a largo de 8 meses, se enfrascaron en una discusión intensa sobre la posible aprobación de una iniciativa de ley cinematográfica, que surgió como resultado de un Foro Ciudadano realizado en el Palacio Legislativo de San Lázaro y que, con ilusión, un grupo de creadores entregaron a la actriz María Rojo, en ese entonces presidenta de la Comisión de Cultura de la Cámara de Diputados.

Aquel proyecto que fue redactado por Mónica Lozano, Marcela Fernández Violante, Alejandro Pelayo, Víctor Ugalde y Xavier Robles, devino pronto meras ilusiones, ya que el 14 de diciembre se aprobó una ley distinta a la que se quería impulsar. Además el sentimiento de derrota se hizo más agudo con la demora de un reglamento que permitiría que la legislación operara al 100 por ciento y que por lo tanto, frenaría el poder de los distribuidores y exhibidores.

Siempre los supieron: los exhibidores y distribuidores son inaplacables, pero el cine mexicano reclamaba un espacio, un porcentaje de sobrevivencia y un fideicomiso que permitiera su reactivación. 30 por ciento de pantalla era lo congruente para los defensores de una industria casi inexistente; un fondo que sería financiado por 5 por ciento adicional al precio del boleto, por las aportaciones del gobierno y del sector público y social, representaba la solución. No obstante, al final sólo quedó 10 por ciento de tiempo de pantalla y un fideicomiso que no incluye el impuesto adicional. El artículo 8º que versa sobre el doblaje, uno de los puntos que sigue causando prurito, quedaba intacto.

A pesar de que la aprobación de la Ley Federal de Cine mermó los sueños de todos los que participan en la realización de películas, Víctor Ugalde, uno de sus principales impulsores y en ese entonces director de la rama de cine de la Sociedad de Escritores de México (SOGEM), consideró que la reforma fue una victoria, aunque no contundente, como la visualizó cuando iniciaron las discusiones y los cabildeos para ganar apoyos.

“El gremio de los cineastas nunca ha sido muy combativo, casi siempre vivimos en el romanticismo, en esa ilusión de expresarnos a través de las imágenes. No participamos mucho en sindicatos, en sociedades, salvo algunas excepciones”.

“Gracias a la severa situación de nuestro cine, nos movilizamos por más de cuatro años. Eso significa que la gente del medio está en el desempleo, en el hambre y en el silencio autoral. Solamente así pudieron levantar su voz para cambiar la ley de 1992”.

“Si no hubiéramos luchado en estos años podríamos afirmar que existirían 20 películas enlatadas. Una de las formas que encontraron los exhibidores para disminuir

la guerra fue que por fin están exhibiendo más cine mexicano. Posiblemente, cuando nos desmovilicemos, empiecen a dejar de hacerlo, pero ya tenemos la ley y lucharemos con las herramientas que nos da. Los exhibidores les hicieron el favor a los escasos productores. El más beneficiado en este sentido fue Imcine, que tenía muchas películas que ningún exhibidor había querido proyectar. Gracias a que tuvimos un año de lucha por la ley, se terminó exhibiendo películas como *Libre de Culpas*, de Marcel Sisniega”.¹⁵

Pero hubo un problema que no dejó de inquietar a la gente de cine: el ansiado reglamento salió a la luz dos años después de la publicación de la Ley Federal de Cinematografía. La espera, que debió ser de 90 días, transcurrió entre las impugnaciones de los *majors* norteamericanos y la incertidumbre por el futuro de la industria filmica.

Distintas personalidades emitieron sus conjeturas a cerca de la demora. La mayoría apuntó hacia Los Pinos y las distribuidoras norteamericanas.

Por ejemplo, María Rojo, una de las principales impulsoras de la reforma cinematográfica, responsabilizó a Ernesto Zedillo de la falta de un reglamento que le diera certeza jurídica a la ley aprobada en 1998. “El reglamento no es cuestión del legislativo. He hecho todo mi trabajo, lo más que puedo hacer. Es cuestión del presidente. Sé que está en la presidencia”.

Mientras, *El Financiero* acusó a Jaime Serra Puche y a Silvia Hernández de ser los principales responsables, porque provocaron que Jack Valenti, representante de la transnacional Motion Picture Association (MPA), actuara en contra del reglamento y sensibilizara a los nuevos funcionarios, Santiago Creel Miranda, José Luis Durán y Sari Bermúdez.

También corrió el rumor de que el retraso se debió a la exhibición de la cinta *La Ley de Herodes*, la cual molestó a antecesor de Vicente Fox, pues criticó abiertamente al Partido Revolucionario Institucional (PRI) poco antes de llevarse a cabo las elecciones presidenciales.

Ante la tardanza y los números negros, como un presupuesto de 66 millones de pesos para el 2001 que convertía a Imcine en un instituto que dejaba de ser productor, se manifestó la necesidad urgente de darle un reglamento a la ley que se calificó durante dos años como “letra muerta”. 722 días tuvieron que pasar para conocer un documento que después sería cuestionado por la gente que exigió su salida. El 29 de marzo del 2001 Santiago Creel Miranda, secretario de Gobernación, lo presentaba así: “Queremos un cine en el que los perros le ladren fuerte a los tigres y a los dragones; también a los gladiadores. El reglamento da certeza jurídica y evita la aplicación discrecional de la ley. Se acabaron los tiempos en que, con todo el poder, se aplicaba la ley de Herodes en la sombra del caudillo, ni se encierre a ningún castillo de la pureza. El cine mexicano va a tener un distinto amanecer”.

¹⁵ Entrevista personal con Víctor Ugalde. Octubre del 2000.

Sin embargo, a pesar del retraso, según Ugalde, el documento presenta fallas que podrían evitar la correcta aplicación de la legislación. “Con buenos ojos no hay problema; pero en política y en negocios esa actitud es casi nula”, señaló el también guionista e investigador.

“La redacción del segundo párrafo del artículo 45 es un intento de incumplir el artículo 19 de la Ley de Cine, mismo que está vinculado con el 10 por ciento del tiempo de pantalla para el cine mexicano.”

“El artículo 33 limita los recursos que va obtener el Fidecine para su financiamiento. Su redacción es ambigua ya que dicho presupuesto se integrará sólo con el producto de las multas sin los egresos que marque anualmente el Congreso de la Unión y lo que se obtenga por derechos de autor, como se estipula en el artículo 34 de la Ley de Cine.”

El también investigador teme que los grandes errores y carencias que contiene el reglamento permitan diversas violaciones. “Es una situación que abre la puerta para que las empresas de la exhibición infrinjan la ley sin castigo alguno.”

Distribución-exhibición, un laberinto sin salida aparente

La distribución y exhibición ha sido el dolor de cabeza del cine mexicano, principalmente desde la década de los noventa. La industria filmica nacional dejó de ser el filón de antaño. En los cuarenta y cincuenta, las épocas que se recuerdan con nostalgia y que se quisiera ver reencarnadas en estos tiempos de globalización, era la segunda más importante del país después de la petrolera y una de las que más divisas le dejó a México. Luego el panorama cambió paulatinamente, hasta llegar a ser lo que es hoy.

Con la desaparición de la Compañía Películas Nacionales y Continental de Películas que eran las principales empresas de distribución de material mexicano, a principios de los noventa, el imperio hollywoodense consolidó su poder.

La ola privatizadora pronto dejó sus primeras huellas. El tiempo de pantalla reservado para el cine estadounidense y la venta de la parastatal Cotsa, cuya función principal era exhibir todas las películas mexicanas, empeoró el panorama. Desde 1993, cambiar lo que el realizador Felipe Cazals califica como una “actitud profundamente desleal”, se convirtió en una tarea más ardua que antes. “Si no proyectamos películas mexicanas es porque a los mexicanos no les gusta”

En los ochenta y principios de los noventa se estrenaban en la Ciudad de México un promedio de 100 cintas anuales, frente a un promedio de 30 en la segunda mitad de la década. El declive se explicó, entre otros factores, por el descenso del número de espectadores, quienes desde finales de los ochenta dejaron de asistir a los cines con la misma frecuencia de antes. La liberación de los precios en 1985 que se permitió a cambio de que los exhibidores otorgaran 5 por ciento de sus ganancias al Fondo del Fomento a la Calidad Cinematográfica y la entrada al régimen del IVA en 1999

empeoró el índice de asistencia. Pero paradójicamente a la protección de las clases populares, esa situación mejoró de manera considerable, las ganancias del monopolio exhibición-distribución.

A partir del 1 de enero de 1999, los espectadores se encontraron con que el precio del boleto ya costaba 15 por ciento más, que corresponde al Impuesto al Valor Agregado (IVA), lo que indignó al medio cinematográfico que meses antes había luchado porque al público se le cobrara 5 por ciento adicional para integrar el FIDECINE. La entrada de la exhibición a la miscelánea fiscal fue calificada como una tomada de pelo por María Rojo: “El incremento del 17 por ciento al cine, aceptado este año y la competencia desleal que las producciones nacionales tienen respecto a las extranjeras, es una “tomada de pelo” al público. Ahí sí, no hicieron caso al público. Ahí es donde uno debe preguntarse si se le puede tener respecto a la iniciativa privada”.

“De los cinco pesos que se aumentó en promedio al boleto, nada recibe el productor. A éste sólo se le siguen dando 12 centavos por peso reflejado en taquilla. Con estas condiciones quién va a querer producir si no se recupera, a veces, lo gastado”.

“Es como David contra Goliat. Cuando nos reunimos con ejecutivos del cine, éstos nos dicen que las cintas mexicanas no llenan salas como las norteamericanas, pero luego cuando se revisa con cuidado la cartelera, uno se da cuenta que en 120 cines se está exhibiendo producciones extranjeras con un inmenso despliegue de publicidad, mientras que a las nacionales se les destina un espacio pequeño. Esto es una burla, es como si nos dijeran “ahí les damos esto para que no se enojen, se los regalamos.”¹⁶

La Cámara de Diputados llevó a cabo lo que sus antecesores de las administraciones pasadas no había hecho: cargarle el IVA al espectador en lugar de ser absorbido por los empresarios de la exhibición. Con ello, la tradición de no cobrarle ningún impuesto al público del cine, terminó la vieja práctica de que los precios del boleto se tenían que mantener dentro de la canasta básica. Esa medida tenía como finalidad no afectar el poder adquisitivo de la población. En 1979, cuando se instauró el régimen del IVA, la SHCP prefirió dejar de recibir ciertos ingresos con tal de cumplir con el objetivo. No obstante, los empresarios otra vez no se quedaron con las manos cruzadas y empezaron a presionar hasta lograr su cometido: formar parte de la Miscelánea fiscal de 1999.

Para Ugalde, la entrada del cine al régimen del IVA demostró que la clase política es una sola. “Fue una muestra más de lo que nosotros ya estamos acostumbrados. Rompieron con una tradición de las administraciones pasadas. Los tecnócratas dieron un paso atrás, porque desde que se inventó el IVA nunca se le cobró al espectador que consumía espectáculos, como el teatro y el circo. No se hizo porque el gobierno estaba seguro de que podía dañar la economía de las clases populares. Pero como los

¹⁶ César Huerta. “Denuncia Rojo ‘tomada de pelo’”. Reforma, 13 de marzo de 1999, pág. 18.

tecnócratas no le tienen ningún respeto a los ciudadanos de bajo poder adquisitivo, decidieron que el espectador sí debía pagarlo, con lo que beneficiaron al espectador”.

“Ese 15 por ciento – continúa –tuvo un prejuicio en los espectadores. Cuando le cargaron el IVA al boleto, hubo una caída en el número de asistencia. El poder adquisitivo se ha ido reduciendo. Hace dos años (en 1997), había 100 millones de espectadores; el año pasado (1998) fue de 86.40 y este año ha habido un pequeño repunte de clases. El sistema neoliberal es clasista, no le importa que vayan los pobres al cine, le importa que vayan los que hacen más ricos a los ricos. En este momento, los paganos somos los de la clase media, que seguimos yendo al cine. Hace un par de años eran 46 millones de espectadores en el D.F, ahora son menos, sin embargo las remesas que mandamos al extranjero van en aumento, con lo cual los norteamericanos pueden vivir muy bien”.¹⁷

En la década pasada Estados Unidos cubrió en promedio 98 por ciento de las películas que inundan las pantallas nacionales, por lo que 30 por ciento para el cine mexicano se convirtió en 10 por ciento con las modificaciones a la Ley General de Cinematografía.

Hollywood les ha dejado a los exhibidores grandes ganancias, por eso se resisten a otorgarle al cine mexicano un tiempo de pantalla que rebase 10 por ciento. Y las estadísticas en la primera mitad de los noventa parecen estar a su favor. Pero después los signos han sido otros, a pesar de que la industria filmica nacional aún no logra levantar.

Los mayores problemas para la exhibición del cine mexicano se encuentran a partir de 1993. De pronto, en un santiamén, las más de 100 salas paraestatales y la distribuidora Películas Nacionales desaparecieron del escenario, junto con otros elementos claves de la infraestructura que hicieron posible la existencia del cine mexicano durante 40 años. Los productores comenzaron a moverse en terrenos, en los que tres compañías controlan el mercado de la exhibición: Organización Ramírez, Cinemex y Cinemark.

Antes el dominio lo tenía Cotsa y Organización Ramírez. En la compañía gubernamental, la programación nacional ocupaba 40 por ciento, mientras 60 por ciento estaba dividido entre el cine estadounidense y el resto del mundo. Recuperar la inversión todavía no era una tarea con los mismos riesgos de ahora, pues había salas que estaban obligadas a proyectar cine mexicano. Cuando el gobierno tenía una presencia reguladora en sus cines “se permitía que los porcentajes a repartir entre el productor y el exhibidor no fueran tan malos. En ocasiones en la suma del estreno iban al 50 por ciento para cada uno, y al paso de las semanas descendía hasta el 35 o 30 por ciento para el primero.”

La resistencia de los nuevos exhibidores no fue el único problema, también el descenso en el número de los espectadores representó otro punto en contra. La liberación de los precios de taquilla, aunada al bajo poder adquisitivo, provocó que la

¹⁷ Entrevista personal con Víctor Ugalde. Octubre del 2000.

gente dejara de ir al cine con la misma frecuencia de antes, cuando aún se aglutinaban en los cines para ver las películas mexicanas.

De esos tiempos sólo quedó la nostalgia y las ganas por verlos reercanados en nuestros días. La política neoliberal convirtió al cine mexicano en un espectáculo de difícil acceso para los trabajadores que perciben un salario mínimo, ya que los precios de los boletos se dispararon desde los años ochenta. En 1980, con un día de trabajo, podía adquirir entre siete u ocho boletos. A finales de la década tenían que trabajar dos días para comprar el mismo número. Para los noventa su costo osciló entre 20 y 35 pesos, que equivalía a una jornada laboral. Evidentemente, el cine dejó ser una diversión popular a la que todas pueden asistir sin la preocupación de que existen otras prioridades.

Muchas salas que están ubicadas en colonias populares y pueblos tuvieron que cerrar, lo que representó otra limitante para la exhibición del cine mexicano. Según la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica, de 1983 a 1990, se cerraron más de 900 salas. Sin embargo en la década de los noventa, las grandes compañías exhibidoras, Cinemex, Cinemark y Organización Ramírez, construyeron un número considerable de cines, que se caracterizan por estar divididos en más de tres salas y cuya calidad de proyección y sonido no se compara con las que administraba el gobierno durante los ochenta. Gozaban de mala fama: la gente se quejaba de que la butaquería estaba en pésimas condiciones, igual que todos los aparatos que hacía posible, oír y ver nuestra “identidad imaginaria”.

De todos modos la industria filmica extraña las salas de Cotsa. Eran los únicos espacios que tenían casi seguros. Los años la han llevado a 10 por ciento, que quedó establecido en el artículo 19 de la Ley Federal de Cinematografía: “Los exhibidores reservarán el 10 por ciento del tiempo total de la exhibición, para la proyección de películas nacionales en sus respectivas salas cinematográficas, salvo lo dispuesto en los tratados internacionales en los cuales México no haya hecho reservas de tiempo de pantalla”.

“Toda película mexicana se estrenara en salas por un periodo no inferior a una semana, dentro de los seis meses siguientes a la fecha que inscrita en el Registro Público correspondiente, siempre que esté disponible en los términos que marque el reglamento”¹⁸.

Para contrarrestar el problema de la exhibición del cine mexicano otros intentos como el que realizó el Departamento del Distrito Federal al adquirir en el 2000 cinco salas que estarían destinadas a la difusión de las películas nacionales, latinoamericanas y del resto del mundo que no llegan con frecuencia a nuestro país. No obstante, en el momento en que se escribe esta tesis, el proyecto está detenido por falta de apoyo del gobierno que preside Manuel Andrés López Obrador.

¹⁸ Diario Oficial de la Federación. “Se reforman y adicionan diversas disposiciones de la Ley Federal de Cinematografía”, Art. 19. Enero de 1999, pág. 4

Seis años de expedición de la ley, el panorama de la exhibición del cine mexicano mejoró para beneplácito de quienes a lo largo de ocho meses hicieron oír su voz con la esperanza de mejorar el marco legal de una industria alicaída. Un vistazo en la cartelera de los periódicos lo comprueba: la publicidad para los filmes mexicanos se encuentra con más frecuencia, aunque algunos no son promocionados en las mismas condiciones. No todos han logrado permanecer en taquilla más de una semana, pero por lo menos no tuvieron el destino de otros años: vivir en la “lata” en espera de que la política del siguiente sexenio, o el monopolio de la exhibición, decida que ya es tiempo de ser proyectados, como ocurrió en 1999 con *Libre de Culpas* (Marcel Sisniega, 1997).

De la producción

Los problemas de la exhibición y distribución naturalmente repercutieron en la producción de las películas mexicanas. Entre la desaparición de Películas Nacionales, el desmantelamiento de la infraestructura cinematográfica y la ley de 1992, los productores se encontraron con un nuevo territorio repleto de baches que orilló a la mayoría a desistir de seguir invirtiendo ahora en una industria pequeña, en tanto que el resto se adaptaba a las condiciones y buscaba estrategias para continuar la aventura.

Los que desistieron no abandonaron el negocio de un día para otro. Algunos trataron de encontrar fortuna, haciendo cine de calidad, pero no encontraron eco en los exhibidores; otros redujeron sus costos de acuerdo con el tamaño del mercado y, por tanto, invirtieron en películas sin pretensiones artísticas que dejaron de resultar atractivas porque desgastaron las mismas fórmulas hasta el hastío; otros más trataron de refugiarse en Televisión con el propósito de distribuir sus cintas a través de Videocine, sin embargo los resultados no fueron los esperados debido a que las inversiones no se recuperaron.

Poco a poco la producción del cine mexicano dejó de ser un negocio confiable. De 1991 a 1994, en promedio se produjeron 44 películas, pero a partir de 1995 y hasta 1999 se redujo a sólo 14, en un país de casi 100 millones de habitantes. Ante unas estadísticas desalentadoras que reflejaban la realidad de una industria, muchas compañías productoras tuvieron que cerrar. La Asociación de Productores de Películas Mexicanas (APDM), que agrupó a todas las empresas durante 30 años, actualmente tiene registradas a 25, que representan 40 por ciento de los productores. Si bien la actividad productiva ha sido mínima surgieron otras dos asociaciones: la Asociación de Productores independientes y la Federación de Cooperativas Cinematográficas, que están conformadas por 25 y 20 empresas, respectivamente.

El reducido número de películas que se filmaron en 1995 y 1999 se logró gracias a los productores sobrevivientes, que no han dejado de creer en las imágenes en movimiento, a pesar de los obstáculos que les antepone quienes ahora dominan la

distribución y exhibición. Imcine y Televisine producían a menudo, pero no lograron obtener grandes ganancias con la mayoría de sus películas.

La dependencia gubernamental nunca fue un productor absoluto. Desde su nacimiento en 1983, fue una coproductora y en los noventa su tarea se enfocó sobre todo a la promoción y distribución del cine mexicano. Se pretendió que sólo algunos proyectos fueran financiados a través del Estado, y la mayoría por medio de un fideicomiso llamado FOPROCINE, el cual se dio a conocer con una partida presupuestal de 135 millones de pesos, cuya inversión no correspondió a la realidad en una industria donde se produce poco y la recuperación del capital es mínima.

El productor más prolífico en la década pasada fue Televisine, la todavía existente filial de Televisa. Ingresó al mercado en 1978, con la película *El chanfle* de Enrique Segoviano. El grueso de su producción cultivó su alma mater: trasladar las técnicas televisivas con todo y sus personajes telenoveleros y cantantes de *Siempre en Domingo*: Chespirito, Derbez, Ortiz de Pinedo, José José, Yuri, D'aleccio, Gloria Trevi, Magneto, Verónica Castro, Lucerito y, desde luego, las estrellas gruperas del momento aparecieron en la pantalla grande, además de la India María, quien arrasó en taquilla en los años ochenta, apoyada de una apabullante campaña publicitaria.

En los noventa, igual que las demás compañías productoras, también se vio en aprietos. A principios de la década perdió a su director Fernando de Fuentes, quien fue sustituido por Justino Compean, hombre de menos experiencia, pero que durante su gestión, de 1992 a 1996, logró coproducir más de noventa películas, las cuales no tuvieron el éxito que se esperaba y como consecuencia, sus planes de inversión se tuvieron que adaptar a las reglas del juego, donde el público que se había cansado de aquellas películas que arrojaron grandes ganancias.

El cambio paulatino en los gustos del espectador coincidió con la llegada a Televisine del francés Jean Pierre Leleu, quien con aires de cambio, se dio a la tarea de buscar directores destacados para ingresar al grupo de los que sí producen "cine de calidad", así que en los noventa invitó a filmar a Carlos Carrera y a Daniel Gruener, jóvenes realizadores que lograron rodar al parecer sin ninguna restricción creativa *Sin Remitente* y *Sobrenatural*. Los resultados fueron positivos: se trató de conciliar las pretensiones artísticas con los criterios comerciales.

Roberto Gómez Bolaños, *Chespirito*, le dio continuidad a esa nueva línea de trabajo. Un caso interesante significó *Elisa antes del fin del mundo*, porque "más allá de su vaguedad argumental contó con una inteligente campaña publicitaria" promovida por el actor cómico, quien tuvo "la oportunidad y tal vez la capacidad de cambiar la imagen negativa sobre su persona que prevalecía en los circuitos culturales y a su vez la de poner en marcha una infraestructura filmica paralela en vías de levantarse como una verdadera industria".

A finales de los noventa, el pronóstico que hizo Rafael Aviña en el periódico *Reforma*, no lo vimos, aunque en la primera mitad de los noventa Televisine en realidad sí fue el único competidor de Imcine. "En conjunto el esfuerzo de productores

privados y cooperativas independientes como aquellas promovidas por Gabriel Retes y Oscar Blancarte, Televisine llegó a convertirse momentáneamente no sólo en el coco de Imcine y sus cineastas consentidos, sino en una nueva opción para la reactivación de nuestra alicaída industria.”¹⁹

Entre los sobrevivientes que ayudaron a reactivar el celuloide nacional se encuentran Bertha Navarro y Jorge Sánchez, dos productores independientes, quienes han invertido su dinero en películas consideradas por la crítica nacional e internacional como las más sobresalientes de la década de los noventa. No les ha importado la crisis, ni siquiera las embestidas de Hollywood. Ahí siguen, dispuestos a continuar su propia batalla ante los distribuidores y exhibidores, porque creen todavía en esa aventura llamada cine mexicano.

La productora de *Reed, México Insurgente* (Paul Leduc, 1970), *Cabeza de Vaca* (Nicolás Echeverría, 1992), *Cronos* (Guillermo del Toro, 1993) y *Un Embrujo* (Luis Carlos Carrera, 1998), en entrevista con *Estudios Cinematográficos*, habló sobre lo que representa producir una película en un país en el que las políticas para reactivar casi nunca funcionan:

Yo pienso que se debe tratar de profesionalizar lo más que se pueda el trabajo de producción, quizá no como en Estados Unidos, pero sí delimitado y operando de acuerdo con las funciones que se desempeñan en cada puesto. El trabajo de producción es algo que está reestructurado y reorganizado casi como debería ser y que llegara a un nivel de jerarquías profesionales adecuado al nivel de la producción nacional, y no se asemeja de algún modelo importado. Nuestra historia ha hecho que haya pesos erráticos en la formación de los productores, porque el productor se vuelve el Estado, y se pierde todo el sentido de la profesionalización de los productores, la cual es reciente, pues es hasta ahora que se reconoce la necesidad de contar con un productor, con un responsable de la película en su totalidad, como una empresa de la que depende su trabajo futuro. Es un organizador de la parte industrial y de la parte creativa, es el ingeniero de una película y en esa medida habrá que comprometerse.

Luchar mucho, quien no tenga capacidad de lucha, además de un verdadero amor por el cine, queda fuera a las primeras de cambio. ¿Fórmulas? No hay fórmulas, se las inventa uno, lo que se necesita es una fuerza de voluntad tremenda, y todos podemos ser capaces de generar esa fuerza, si en verdad creemos en los que estamos haciendo.²⁰

Jorge Sánchez ha producido un número mayor de películas, entre las que se encuentran: *Crónica Intima* (1976, Claudio Isaac), *La cabeza de la hidra* (1982, Paul Leduc), *Lola, Danzón y el Jardín del Edén* (1988, 1991 y 1994, María Novaro); *Mi*

¹⁹ Rafael Aviña. “El cine de la crisis”. Reforma, 7 de septiembre de 1997.

²⁰ José Luis Gutiérrez. “Tres productores mexicanos”. Estudios Cinematográficos. UNAM, 1996, pág. 32.

querido Tom Mix (1991, Carlos García Agraz); *Cabeza de Vaca* (1992, Nicolás Echeverría) *Ciudad de Ciegos* (1992, Alberto Cortés), *Cronos* (1993, Guillermo del Toro); *El evangelio de las maravillas* y *Así es la Vida* (1998 y 1999, Arturo Ripstein).

A nadie le cabe duda de que el cine en México se hace con un ingrediente de obstinación, que éste es un elemento esencial, pero yo diría que también hay que tener mucho amor por el cine y por el proyecto en el que uno se involucra particularmente. Me resulta muy difícil conceptualizar cuáles son los requisitos o los elementos para la formación de un productor en cuanto a lo que quiere. Por una parte, lo cual se puede dar de diferentes formas, es preciso estar siempre en un ambiente que permita desarrollar un olfato en lo que se refiere a los proyectos; hay que llegar a tenerlos en las manos, leerlos y poder hacer una idea de cual puede ser su destino, no solamente en términos de pesos y centavos, sino de su viabilidad, lo que puede ser mi punto de partida para interesar a los coproductores o inversionistas potenciales, y esto es algo que en gran medida se desarrolla con la práctica, aunque también es indispensable tener una formación, una educación cinematográfica, una cultura que permita ver esas propuestas en su dimensión cinematográfica. Luego de esa apreciación vienen otras de naturaleza diversa, como las que hay que realizar para involucrar a aquellos que van a formar parte de su proyecto cinematográfico, ya sea en términos técnicos, creativos, actorales, etcétera, y aquí también debes que tener una dosis de audacia para la gente financiera.

En el mundo desarrollado, las películas arrancan, en la mayoría de los casos, con una estructura financiera muy clara, muy sólida; desde el inicio hay avances en cuanto a la distribución nacional e internacional con los agentes de ventas. Por otro lado están las formas de fomento, o incentivos a la producción, que no es que estén exentos de dificultades, pero que si le dan mayor solidez a un proyecto de cine nacional. En el caso de México resulta muy complicado tratar de conformar la estructura financiera de una película, se supone que ya deberás saber quién va a ser tu distribuidor nacional, aquí lo venimos a saber cuando nos sentamos frente a la pantalla, hasta entonces esperamos a que nos resuelvan sí o si no; hay que ser, pues, muy flexibles en el manejo de la cuestión financiera y tener cierto grado de audacia. Lo que sí es fundamental es que hay que estar lo más enterado posible de lo que está ocurriendo con el cine en el mundo. Y con eso simplemente repito lo que en una ocasión me dijo un amigo, Chris Sievernich, el productor de *Los muertos de John Houston*, y productor ejecutivo de *París, Texas*, hay que leer *Screen International* o el *Variété*, para darse cuenta

de qué está ocurriendo en el cine en el mundo, qué es lo que está funcionando en el mercado internacional, cómo se mueve. Creo que siempre vale la pena tratar de aprovechar cualquier oportunidad de estar en un festival internacional o nacional para poder acceder al mercado. La responsabilidad de un productor independiente, aquel que no está al servicio de un *major*, es estar muy atento a lo que está pasando en el cine en el contexto mundial.²¹

La solución de los problemas de producción, aseguraban los impulsores de la ley de 1998, se encontraba en el FIDECINE, que se empezó a integrar luego de la emisión de un reglamento, con un presupuesto de 70 millones de pesos, 30 menos de los que había prometido el presidente cuando finalmente se dio a conocer el documento.

Antes de que se aprobara la legislación, la creación del fideicomiso pretendía ser un conformado de 5 por ciento adicional al precio del boleto, pero al final los sueños se redujeron a un fondo que se integraría de:

- I. La aportación inicial que el gobierno federal determine
- II. Los recursos que anualmente señale el Presupuesto de Egresos de la Federación.
- III. Las aportaciones que efectúan los sectores público, privado y social.
- IV. Las donaciones de personas físicas o morales, mismas que serán deducibles de impuestos en términos de ley.
- V. Los productos y rendimientos que generen las inversiones que realice el fiduciario del patrimonio.
- VI. El producto de los derechos que se generen por cinematografía conforme a la Ley Federal de Derechos, en su artículo 19-C, Fracciones III y IV.
- VII. Las sanciones pecuniarias administrativas que se apliquen con motivo de esta ley.

Este fideicomiso tampoco se salvó de las impugnaciones de los grandes *majors* estadounidenses: éstas formaron parte del debate que definió la fisonomía final de una ley, calificada por algunos “de maquillaje”, porque hasta el momento no ha servido para reactivar de una vez por todas al cine mexicano.

Steve Solot, vicepresidente para Operaciones Latinoamericanas de la Motion Picture Association de Estados Unidos, envió a María Rojo una carta en la que manifestaba su rechazo a “aceptar una medida coercitiva impuesta por el gobierno para recabar fondos destinados a la producción de películas en país alguno”.

“Nuestros miembros consideran que la creación de una buena película es el resultado de una combinación única de recursos, talento, guión, artistas y otros elementos creativos, que generar un producto final reconocido por el público como

²¹ *Ibidem*, pág. 34.

una experiencia satisfactoria. Las compañías miembros de la MPA están en búsqueda constante de esta combinación única, y especialmente de un buen argumento”.

“Los gobiernos no son ni han sido nunca capaces de encargar la producción de una buena película ya sea por la ley, decreto o cualquier otro tipo de patrimonio obligatorio nunca ha rendido resultados positivos para los gobiernos, ni para los productores, distribuidores o exhibidores; ni lo que es más importante para el público que asiste al cine”.²²

¿Por qué en México no?

En España, Francia, Argentina y Brasil el carácter obligatorio del fomento de la industria filmica sí rindió resultados, ¿por qué en México la Ley Federal Cinematográfica no ha podido con la ardua tarea? Leyes, planes, fondos, nada logra recomponer el sector. Cada uno de los intentos cede paulatinamente a los amparos y a las presiones del monopolio exhibición-distribución. ¿Para qué una legislación que luego será impugnada, evitando su correcta aplicación?

“Si conociéramos a fondo otras leyes de cine de Latinoamérica, se nos pondría la cara roja de vergüenza”, afirma Víctor Ugalde. Es que los gobiernos de Argentina y Brasil sí supieron reorganizar sus industrias, a través de fondos e incentivos que obligaron a los distribuidores y exhibidores a respetar los espacios para las películas locales.

Otros casos son España y Francia, donde la televisión juega un papel fundamental en el cine, ya que se paga un impuesto para la producción, además de que el espectador debe cubrir un impuesto adicional al precio del boleto. Ambos países han emprendido programas de protección y desarrollo de la industria audiovisual, como MEDIA I y MEDIA II, con un monto de más de 400 millones de dólares que sirvieron para la difusión y comercialización del producto audiovisual. Se instrumentaron mecanismos de financiamiento que involucran a cada una de las partes. Por ejemplo, en Francia la mayoría de películas de los ochenta se filmaron gracias a las aportaciones obligatorias de la televisión. Canal Plus es uno de los principales productores, aparece en casi todas las películas francesas.

Otra forma de protección de su cine se presenta al prohibir la exhibición de películas en televisión para incitar al público a ir al cine. Además de que 60 por ciento de las cintas transmitidas deben ser europeas. Los mecanismos para captar recursos son:

–Un impuesto adicional que representa 11 por ciento de cada boleto y cada una de las películas exhibidas en territorio francés.

²² Héctor Rivera. “En carga a María Rojo, los productores y distribuidores estadounidenses rechazan como “coercitiva”, la creación de fondos para el cine”. Proceso, 20 de diciembre de 1998, pág. 58

- Un impuesto adicional que equivale a 2 por ciento sobre la renta y venta de videos grabados.
- Un impuesto a los canales de televisión que corresponde al 5.5 por ciento de sus ingresos.

Estos recursos son administrados a través del Centro Nacional de Cinematografía y se destinan al fomento de la producción, distribución, exhibición y difusión nacional e internacional.

En Argentina, el Estado cobró un impuesto adicional a las compañías publicitarias, “recursos con lo que filmaron cerca de 45 películas por año”.

Otros países europeos establecieron mecanismos que permitieron la reactivación de sus industrias filmicas. En Inglaterra existe el Instituto Británico de Cine que proporciona becas para producir y exhibir películas. Mientras, en Suecia se pudo establecer lo que en México no fue posible: el instituto Sueco de Cine aplica impuestos en los boletos de cine y rentas de video, además de contar con fondos gubernamentales para apoyar la producción.

Por su parte, el gobierno italiano interviene en la industria filmica a través de la Sezione de Credito Cinematografico e Teatrale, organismo que otorga préstamos para las producciones audiovisuales y pagos por adelantado sobre los ingresos de las ventas que logran las producciones nacionales en el extranjero.

En cambio, las medidas en la mayoría de los países de America Latina no han sacado a sus cines de la crisis, a pesar de los esfuerzos aislados que se han emprendido, como un documento enviado a los jefes de Estado de Iberoamérica, en el que 207 cineastas de Argentina, Bolivia y Venezuela pidieron “voluntad política” para que cada uno de los gobiernos que representan, donde “las industrias culturales han quedado atrapadas en las leyes de libre comercio, debido a la falta de visión y voluntad política de los gobiernos”, promovieran e impulsaran el desarrollo de la industria cinematográfica.

Así, en medio de situaciones que se repiten como una historia circular, cada realizador enfrentó sus propios problemas: algunos con la esperanza puestas en el futuro; otros, resistiendo las ganas, las cuales debieron ser depositadas en otros proyectos como los comerciales, las telenovelas y el teatro, porque las circunstancias económicas sí los tocaron directamente.

Las leyes impugnadas, los reglamentos y fideicomisos en espera, los intentos inútiles y otros indicadores ya triviales no impidieron, sin embargo, el debut de más de una veintena de jóvenes egresados de las escuelas de cine, como María Novaro, Gabriel Retes, Juan Carlos Rulfo, Víctor Saca, Luis Estrada, Alfonso Cuarón, Francisco Athie, Carlos Carrera; y la sobrevivencia de directores como Jaime Humberto Hermosillo, Paul Leduc, Gabriel Retes, Arturo Ripstein y Jorge Fons.

ARTURO RIPSTEIN: LA OBSESIÓN POR LA SORDIDEZ

No filmo para convencer, filmo para conmover. El cine es entretenimiento y, si tiene fortuna, algo más.

Soy débil, vanidoso y egoísta. Quiero que se reconozca mi trabajo, pero en mi caso cuento solamente con pocos amigos, conocidos y desconocidos. Dirigí mi primer largometraje a los 21 años y desde entonces no he trabajado por lucro. Mi retribución es generalmente baja, trabajo en una industria pobre. Para sobrevivir hago comerciales, televisión y también teatro.

Filmar es horrible, desesperante, infame, atroz, frustrante, como un vicio mortal. También es maravilloso, me da un gran placer y gusto. Muchas veces, al ver terminada una película mía, quisiera no volver a hacer otra nunca más. Pero algo misterioso, algún demonio, me impele, me obliga a seguir filmando.

Todas las obras humanas son efímeras, escribió Thomas Carlyle, pero no su realización. Quien pueda vivir sin hacer cine, que no filme.¹

¹ Andrea Martini y Nuria Vidal. *Arturo Ripstein*. Torino, Lindau, Cinema. 1997, pág. 140

2.1 El realizador y sus películas, antes de los noventa

Ya han pasado 38 años desde que filmó su primera película. La sonrisa de aquellos años con “la pandilla”, conformada por Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, José Luis Cuevas, entre otros, ha sido desplazada por un rostro en el que, como afirma Jorge Ruffinelli, se adivina un hombre que parece “haber regresado del infierno no una sino varias veces”. Es como si el oficio hubiera agudizado su carácter agudo, irónico y a veces mordaz; en las fotografías recientes encontramos a un Ripstein contagiado por la misma melancolía y desesperanza de sus películas.

Casi cada año lo vemos en las páginas de los periódicos, siempre con alguna noticia sobre su nueva película y con la crítica sumida en un eterno debate. Aparece ahí, a veces acompañado de un nuevo premio internacional y claro de Paz Alicia.

Durante los noventa estuvieron presentes en el escenario filmico nacional. Desde *La mujer del Puerto*, pasando por *Principio y fin*, *Profundo Carmesí*, *El evangelio de las maravillas*, hasta llegar a *El coronel no tiene quien le escriba* para luego en el 2000, exhibir *Así es la vida* y *La Perdición de los hombres*. Todas estuvieron en medio de los comentarios europeos a su favor, de una taquilla no envidiable, del financiamiento parcial pero nunca ausente de Imcine y de las opiniones divididas de los especialistas mexicanos.

El cine, el único camino

Arturo Ripstein (Distrito Federal, 1943) se convirtió en cineasta casi por instinto porque creció rodeado de todo aquello que tenía una relación íntima con las historias narradas en imágenes. Como hijo del productor Alfredo Ripstein, visitaba con frecuencia los estudios cinematográficos que lo hicieron descubrir y sentir su verdadera vocación. No era el Derecho ni la Historia del Arte donde encontraría la manera de poderle dar luz al reflejo de su virtud: contar cuentos.

“Por fortuna supe desde niño que mi destino sería ser cineasta. Todo lo que veía, leía, pensaba y hacía, tenía yo la esperanza, me preparaba para filmar sin saber cabalmente en qué especialidad. A los quince años, después de ver *Nazarín*, tuve un ataque de Buñuel que me decidió a ser director. Como tenía la oportunidad, asistía al rodaje de muchas películas observando y aprendiendo cómo se hacía el trabajo de guión, cámara, sonido, edición, actuación, dirección... hasta que pude estar cerca de Buñuel en *El ángel exterminador*”².

Arturo Ripstein pasó sus primeros 18 años en los foros para ya nunca más salir de ahí. No concebía la realidad sin el mundo de la cámara, la luz del reflector, sin las historias inventadas, metidas dentro de la lente. Observó con pasión el trabajo de los

² Emilio García Riera. “Arturo Ripstein habla de su cine con Emilio García Riera”. Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1998, pág. 17.

directores y aprendió rápidamente la técnica que aplicaría con facilidad a partir de 1965, al filmar su primera película.

Vio pasar por los foros a muchos cineastas, entre ellos Luis Buñuel, de quien no sólo aprendió la técnica, sino el valor ético que debe tener cualquier persona que se considere artista. Con el realizador español supo, a los 19 años, que las mejores películas son aquellas donde no se traiciona los más íntimos principios.

“Fui a ver a Buñuel como a los 15 años, después de ver *Nazarín*, que fue para mí un *shock* tremendo y me hizo decidir ya en definitiva, a los trece o catorce años, que quería ser director de cine. Antes tenía ganas de ser productor, o camarógrafo, o técnico en alguna de las ramas, actor nunca. Y fui a ver a Buñuel a los 15 años, después de *Nazarín*, y le dije: “Me gusto muchísimo”, vaya aproveché la oportunidad de que Buñuel y mi papá disparaban juntos al blanco y eran amigos. Buñuel inmediatamente, como siempre, rechazó todo proyecto y después me llamó, me cuidó, me tomó un poco más bajo su tutela. Me enseñaba una serie de cosas, me mostraba películas, platicaba conmigo y un día le dije que si podía trabajar con él de chicharo en el *Angel Exterminador*. No podía ser su asistente porque no podía entrar al sindicato, pero me permitió estar durante todo el rodaje al lado suyo, cargándole el portafolios, recogiendo o llevándolo a su casa, etcétera. Entonces trabajé con él de asistente de asistente...”³

No le importaba ser el asistente del asistente, él quería estar cerca de los mejores cineastas mexicanos de aquella época, cuando la industria cinematográfica empezaba a decaer. A mediados de los cincuenta, se tuvieron que bajar los costos de producción y como consiguiente se hacían películas en serie, cuya calidad estética dejaba mucho que desear. Para los sesenta, el panorama empeoró: los sindicatos estaban cerrados; no permitían la entrada de nuevos cuadros, pues se consideraba que había suficientes directores. Ripstein empezó a filmar en medio de esta crisis, en la que imperaban las películas comerciales que explotaban al máximo las temáticas de rutina.

Cuando el director de *El lugar sin límites* decide empezar la aventura cinematográfica, su padre se opone rotundamente, ya que no era fácil ser cineasta en un país donde la crisis del celuloide mexicano empezaba a ser una realidad. Alfredo Ripstein estaba decidido a que su hijo cursara la licenciatura en Derecho. No importaban los deseos de quien con el tiempo se convertiría en uno de los realizadores más destacados de América Latina. Fuera como fuera, tenía que estudiar Leyes o alguna otra profesión, excepto cine. Los enojos fueron vanos, Ripstein decidió su futuro. No asistiría más a la Facultad de Derecho, optó por estudiar Historia en el Colegio México, carrera que nunca terminó, igual que Historia del Arte en la Universidad Iberoamericana. Ripstein no estaba para ser prisionero del libro sino para hacer prisionero a su mundo y convertirlo en imágenes. “Eran carreras que no tenían opciones para futuro. Era lo que en aquel entonces llamaban M.M.C (mientras me

³ Leonardo García Tsao con Arturo “Entrevista Leonardo García Tsao”. Revista Nosferatu, Barcelona. Dinastía Cultura. San Sebastián, 1995. pág 82

casó). Yo estudiaba porque era fácil. Fui expulsado por armar alguna revuelta muy menor. Y entonces, llegué con mi papá y le dije: “O hago una película o me pego un tiro o te lo pego a ti”.⁴

Tiempo de Filmar

Antes de que Arturo Ripstein filmara su primer largometraje, *Tiempo de Morir*, iniciaba en América Latina un auge cinematográfico provocado por los cambios estéticos y temáticos que surgían en Europa. En Argentina, el cine se renovó con la influencia francesa, que directores como Fernando Birri, Lautaro Murúa, utilizaron para hacer películas más cercanas a la realidad. Brasil protagonizaba el movimiento más renovador: el Cine Novo, con realizadores como Nelson Pereira Dos Santos, Ruy Guerra y Glauber Rocha. Cuba, por su parte, inauguraba el Instituto Cubano de Arte y la Industria Cinematográfica (ICAIC), de donde saldría el cineasta más influenciado por el neorrealismo italiano y *la nouvelle vague* francesa: Tomás Gutiérrez Alea. Mientras en otros países latinoamericanos surgían movimientos estéticos, México se mantenía al margen.

Sin embargo, Ripstein tenía la oportunidad de filmar y la ventaja de tener como padre a uno de los productores más importantes. Ahora, sólo era cuestión de descubrir lo viejo en lo nuevo para poder encontrar un estilo propio en una industria que empezaba a quedarse sin luz. Había llegado el momento de ser el asistente del asistente para poder recorrer su larga travesía cinematográfica, sentado en la silla del director. Con *Tiempo de Morir* inició la historia del amante de la sordidez. Era el tiempo preciso para que con el apoyo de su padre, hiciera de la lente un montón de imágenes sórdidas. Aunque no fue fácil porque el productor imponía sus ideas en la mayor parte del rodaje, con la ayuda de Gabriel García Márquez, logró plasmar parte de su estilo actual.

“Mi padre era un productor que tenía muchos años en la industria. Había hecho ya muchas películas y tenía equipos formados muy precisamente. Entonces, me dijo: vas a trabajar con este escritor, vas a trabajar con éste... Y yo le dije que no, que lo que quería hacer era otro tipo de película. Llevé al entonces muy desconocido Gabriel García Márquez, que tenía cuatro o cinco libros publicados. Quizá habían llegado a México *El coronel no tiene quien le escriba* y *Los funerales de mamá grande*. Yo los conocía, estaba muy entusiasmado, estaba contento de conocer a García Márquez y le pedí que si quería ayudarme hacer un guión: yo le llevé uno que estaba escribiendo, una cosa ridícula. García Márquez sugirió otro que él estaba escribiendo para otro director que finalmente no lo hizo: *Tiempo de Morir*. Se lo llevé a mi papá, quien lleno de sospechas y dudas respecto a un autor colombiano de novelas y cuentos que no había hecho cine, finalmente accedió pero con condiciones: la película era sobre gente

⁴ Ibidem, pág 82.

rural y agrícola, y entonces él me hizo cambiarla por vaqueros, porque era comercialmente viable.”⁵

A pesar de las imposiciones de su padre y de que la película no era lo que Ripstein deseaba, *Tiempo de Morir* fue bien recibida. Aunque estaba acostumbrado al cine cómico, él público aceptó el híbrido, resultado de los actores y argumentos impuestos por su padre.

El *western* estaba realizado en las formas tradicionales y por lo tanto, todavía lejos del cine experimental representado por *La fórmula secreta*, de Rubén Gámez, que en esa época era la gran novedad en los festivales europeos. Pero los críticos advirtieron una voluntad narrativa que se denotaba en la planificación y el montaje. En *La aventura del cine mexicano*, Jorge Ayala Blanco lo evaluó así:

“¿Qué es *Tiempo de morir*? Técnicamente: una obra incipiente, un valioso ejercicio de estilo, un anticipo de futuras obras acabadas. Literalmente: pese a sus giros de romance castellano y a sus ingenuas réplicas shakesperianas, un magnífico guión. Formalmente: un relato sobrio, titubeante, enérgico y sin concesiones. Dramáticamente: un buen melodrama rural, el entrañable retrato de un personaje central, Juan Sáyago (el extraordinario Jorge Martínez de Hoyos).”

Luego de su primera película, ya jamás se despegó de la cámara. Ripstein continuó filmando. Para 1966 se llevó a la pantalla *Juego Peligroso*, historia dividida en tres partes. La primera dirigida por Luis Alcoriza; la segunda por Ripstein y la tercera por Sergio Vejar. El rodaje se llevó a cabo en Brasil, pues Alameda Films, la productora de don Alfredo, tenía cierta cantidad de dinero que no podía sacar de aquel país. La única manera de recuperarlo, era invertirlo en un proyecto cinematográfico. Aunque el realizador no estaba muy convencido de filmar el segundo episodio titulado *HO*, nuevamente con un guión de Gabriel García Márquez, aprovechó la oportunidad para empaparse con la vanguardia que estaba en pleno apogeo: el Cine Novo. Si no era posible contrarrestar las imposiciones de su padre y tampoco filmar lo que se quería, por lo menos tenía que aprovechar el tiempo y fabricar un espacio para poder conocer a los cineastas miembros de esa vanguardia cinematográfica: Glauber Rocha, Carlos Diaquer, Joaquín Pedro de Andrade.

“Me encontré en el momento en que los realizadores del Cinema Novo publicaban sus libros, sus tratados y ensayos, mientras yo trataba y debí de soñar con el suicidio por primera vez en mi vida. El rigor y la clarividencia del Cinema Novo me impactaron. Yo apreciaba el vuelo de la imaginación a partir de una realidad dada, muy concreta, la manera de utilizar la cámara en función de las decisiones y las necesidades de los cineastas brasileños, quienes estaban a punto de hacer el cine jamás producido en América Latina”.⁶

⁵ *Ibidem*. Pág. 82.

⁶ Paulo Antonio Paranagua. *Arturo Ripstein*, Madrid, Catedra/Filmoteca Española, Signo e Imagen/Cineastas Latinoamericanos, 1997, pág. 45.

De su siguiente película sólo le quedó el recuerdo de la censura, la arbitrariedad, la intransigencia, el delito. En *Recuerdos del porvenir*, basada en la novela de Elena Garro, Ripstein había elegido no “traicionarse a sí mismo”. Pero su padre, quien fue otra vez el productor, se convirtió en el principal censor. Don Alfredo hizo varios cortes hasta dejar la película totalmente modificada. Para la industria no era viable proyectar un filme sobre la revolución cristera, y esta decisión se convirtió en una de las mayores frustraciones del realizador. Lo mejor fue censurar una cinta de tema político en la que, no obstante, el director encerró parte de su personalidad como artista: los espejos.

“Es la primera vez que fui víctima de la censura. El entonces director de cinematografía, Mario Maya Palencia, se mostró absolutamente intransigente respecto a tratar en ese momento un tema alusivo a la revolución cristera; por tanto, convertimos a los cristeros, suponiendo que sería factible, en una facción de movimiento revolucionario de algunos años antes. Eso por supuesto vuelve a la película falaz, en el mejor de los casos. Pero por otro lado, efectivamente es una película tan ornamental que se hace baladí, pues el peso de la decoración parece ser mayor que el relato. De ninguna manera responsabilizó a Julio Alejandro de haberme echado a perder la película, ni mucho menos la responsabilidad es rigurosa y absolutamente mía.”⁷

La censura y las imposiciones fueron la causa de una ruptura entre padre productor e hijo cineasta. Ripstein no aceptaría más traicionar sus más hondos principios. Después de un breve abandono de la profesión, llegó el momento para independizarse no sólo de su padre, sino también de la industria filmica, a fin de buscar nuevos espacios que le permitieran hacer un trabajo diferente, más cerca de la realidad del Primer Concurso de Cine Experimental, es decir, de los nuevos directores que le daban otra cara al cine mexicano.

En 1969, Felipe Cazals, Rafael Castanedo, Tomás Pérez Turrent, Pedro Miret, deciden fundar la productora que llevaría por nombre: Cine Independiente de México, con la que pretendía filmar tres largometrajes de bajo presupuesto que obtendría por medio de la donación de obras pictóricas de algunos de sus amigos. La productora tuvo mucho éxito; de ahí nacieron películas, documentales y cortometrajes que rompían con la temática tradicional, como *La hora de los niños*, que es una cinta totalmente radical, basada en el cuento *El narrador*, de Pedro Miret. En esta obra Ripstein rechaza cualquier forma de narración clásica. Un payaso es encargado de cuidar a un niño mientras sus padres salen. Para entretenerlo le cuenta cuentos y lee el periódico. Hay una extensión de la narración por medio del alargamiento de las escenas, los planos largos y los movimientos de cámara.

En los siguientes dos años, aún con Cine Independiente de México, Ripstein realiza distintos trabajos. En 1970 hace para Gustavo Alatríste, el documental *QRR*,

⁷ Manuel Pérez Estremada. *Correspondencia inacabada con Arturo Ripstein*. Huesca, Festival de Cine de Huesca, 1995, pág. 27

sobre Nezahualcoyotl. También realiza cuatro cortometrajes: *Crimen*, historia de un encuentro sexual; *La belleza*, con una duración de 18 minutos, donde nuevamente, al igual que en *Recuerdos del porvenir* vuelven a parecer los espejos; *Exorcismos*, con una extrañeza total que ni el mismo Ripstein sabe explicar (en escena sólo hay un carpintero en su taller y una mujer mirándolo desde su ventana, con una mirada profundamente erótica); y *Autobiografía*, que se limita a mostrar el rostro de Ripstein en diferentes planos y que es considerada por él como una *boutade monumental*.

En 1971 realiza con Rafael Castanedo *El naufrago de la calle de la Providencia*, donde Luis Buñuel aparece preparando solamente martinis. Se pretendía entrevistarlo, pero el realizador español se negó y luego ante tanta insistencia, aceptó que lo filmaran con la condición de no abrir la boca. El cortometraje, de 50 minutos, se divide en dos partes: la primera muestra a Buñuel en su casa y la segunda, las opiniones de las personas que trabajaron para él. La cámara no sólo se mueve con el propósito de captar imágenes, sino que deja entrever la admiración, la ternura y el respeto que Ripstein tiene al maestro que le enseñó el respeto por los principios.

El castillo de los reflejos

Encontró su verdadera voz en el oficio que aprendió hace treinta y cinco años, pero fue hasta el periodo de Luis Echeverría, con *El castillo de la pureza* y de regreso al cine industrial, cuando el reflejo de su personalidad se introdujo en el espejo del encierro, la sordidez, la desesperanza. Siete años de trabajo le valieron para que se volviera más sólido con cada filmación. Desde *Tiempo de Morir* y *La hora de los niños*, Ripstein ya había mostrado su atracción por el encierro y el reflejo de la realidad que conmueve, dentro del espejo donde las imágenes diáfanas se contraponen y dejan entrever una parte pequeña e irreal de la vida de los hombres, trasladada a la fotografía en movimiento.

En *El Castillo de la pureza* sobresalen los símbolos que caracterizan la cámara donde se entrelazan el tiempo y el espacio: el encierro inevitable donde la familia se enfrenta. El espejo que refleja la realidad inventada para dejar entrever el conflicto existencial, la sordidez de la sociedad enlatada en su subdesarrollo; la violencia de los instintos naturales y humanos; el desamor que inquieta y asesina; la desesperanza que corrompe la existencia, pero también la vuelve más fuerte; la soledad inaceptada que libera la pasión, que alienta y desgarrar lo inexplicable; la locura paralizada, incapaz de voltear al cielo; la oscuridad inmemorable oculta tras el cuerpo; la ventana que invita a la fuga; la voluntad exterminada por la esperanza de continuar.

En *El Castillo de la Pureza* filma lo que le asusta, lo que le da miedo, lo que le permite realizar su venganza violenta con la realidad, lo que hace posible que invente mundos.⁸ Vivir en un país donde la vida es así, “violenta, sórdida”, hacen que Ripstein filme y ponga su visión del mundo en el género del melodrama, ya que “el delirio

⁸ Cristina Pacheco. “Arturo Ripstein: nosotros los cineastas invisibles”. *La Jornada*. 5 de junio de 1994. pág 27

surrealista y el horror que nos lleva a ser conscientes de que vivimos en la antesala del infierno no me permite hacer otras películas más que éstas, es la manera en que yo entiendo las cosas.⁹

El Castillo de la Pureza marca el reflejo de adentro porque afuera, dice Ripstein, es más feo. Adentro en el encierro esta su voz. Para Antonio Paranagua la temática no es el encierro en sí; es un universo de un mundo cerrado, de un universo a secas, ya que la familia es un microcosmos que se tiene de una visión del mundo.¹⁰

El lugar sin límites, Cadena Perpetua y La viuda negra

Aquí inicia el escape de afuera, la media luz apenas encendida y el espacio reducido al encierro. *Foxtrot* (1975) y *Lecumberri* (1976) encierran a sus personajes. Aunque en diferentes espacios el encierro es el mismo, no hay uno más allá; el momento transcurre y fuerza un mundo sórdido, claustrofóbico y desesperanzado. La obsesión por esta irrealidad enclaustrada.

En *El lugar sin límites* también está el acercamiento con el melodrama. “En el melodrama buscó el lado oscuro. Me gustan los personajes humillados y ofendidos. Filmo como una revancha contra una realidad que a veces no me alcanza”.¹¹ Esta cinta es un melodrama donde se enfrentan los instintos humanos. José Enrique Monterde la describe como un melodrama donde se sitúa un choque entre el deseo-pasión y la prohibición-represión. Todo en el marco de un espacio cerrado, claustrofóbico, incluso donde los personajes se ven aprisionados y al que responden bien con la resignación que interioriza su sentimiento de culpa-pecado ante el vértigo de la transgresión, bien con la violencia.¹²

El lugar sin límites rompe y encara los prejuicios que existen en México sobre la homosexualidad. Hay en esta cinta el reflejo del encierro invisible de la tolerancia. El burdel donde los personajes desatan sus pasiones es un espacio cerrado donde el rojo predomina para representar el “desorden” desbocado de las posibilidades de destruir un orden establecido: “Romper con el orden me preocupa, me da mucho miedo, y simultáneamente me funciona. Yo filmo para romper lo inmediato, para que aparezca otra cosa. Me aterroriza, pero también me encanta que desaparezca lo que existe”.¹³

La película se realizó durante el sexenio de López Portillo y en una industria que se quedó sin la protección que le había dado Rodolfo Echeverría. Sin embargo, el realizador no tuvo muchos obstáculos impuestos por la hermana del presidente, quien en ese entonces manejaba el cine estatal, excepto los relacionados con la elección de los actores. A pesar de que ya había elegido como protagonistas al español José Luis

⁹ Leonardo García Tsao. “Entrevista de Leonardo García Tsao”. Revista Nosferatu, Barcelona, Donastia-Kultura, 1995, pág 84

¹⁰ Paulo Antonio Paranagua. *Arturo Ripstein*. Madrid, Catedra/Filmoteca Española, Signo e Imagen/Cineastas Latinoamericanos, 1997, pág 83

¹¹ José Felipe Coria. “Nadie quiere a Ripstein”. El Financiero, 8 de octubre de 1996.

¹² Enrique Monterde. “De la inquisición a la Manuela”. Revista Nosferatu. Barcelona, Donastia-Kultura, 1995, pág 22

¹³ EFE. “Ama el desorden”. Reforma, 27 de septiembre de 1996.

López Vázquez y Katy Jurado, Conacine terminó imponiendo a Roberto Cobo y Lucha Villa.

La elaboración del guión tampoco fue fácil porque Manuel Puig, el escritor que había sugerido Ripstein, abandonó el texto con el argumento de que no tenía idea de cómo manejar el tema homosexual. Sólo después de ver terminada la cinta, se atrevió a reclamar la autoría de un trabajo que tuvo que ser concluido por el mismo cineasta.

El Castillo de la Pureza y *El lugar sin límites* rompen con el orden para hacer ver lo invisible de la realidad de un México lleno de tabúes, y así poder transformar la visión que se tiene del mundo. “Porque toda película que tenga pretensión de arte ha de tratar visible lo invisible, presente lo etéreo, y eso suponer tener que mirar el lado oscuro de las cosas, el lado oscuro, oculto y peligroso de la vida... yo no creo en un cine complaciente. Nunca creí que el cine buscara sólo complacer o dar gusto. Repito: el cine que pretende ser arte ha de ser incómodo, inquietante y a fin de cuentas peligroso”¹⁴

Mientras estaba preparando *Cadena perpetua*, Conacine le ofreció un proyecto al que Felipe Cazals renunció porque no le permitieron introducir elementos políticos en una historia sobre el concubinato entre un sacerdote y su ama de llaves. *La viuda negra* se rodó en sólo 20 días con un guión improvisado. En las noches, después de terminar la jornada de filmación, Ripstein y su asistente planeaban las escenas y los diálogos para el día siguiente. Pese a que la cinta no está bien armada, a los críticos les sorprendió la coherencia a partir de las invenciones hechas al vapor que provocaron que la película fuera enlatada durante siete años. Fue hasta el cambio de sexenio, en 1983, cuando salió a la luz.

Una vez que cumplió el compromiso con *La viuda negra*, Ripstein filmó *Cadena Perpetua*, que cuenta la historia de *El Tarzán* Lira, un hombre obligado a delinquir por un alto mando de la policía, después de purgar una larga condena en las Islas Marías. Según la crítica, se trata de uno de los mejores trabajos del director porque se logró una narración brutal y sencilla sobre los mundos bajos de la burocracia y el sistema de justicia en México. Lo hizo como en “el mejor cine tradicional norteamericano”, escribió Jorge Ayala Blanco en la *Condición del Cine Mexicano*

“Entre la frescura de Galindo y la dureza magistral de Galvadón, el realismo ripsteiniano se apoya en una contundencia de gran fluidez y totalmente idealizada, aunque su lenguaje popular carezca de “microbios”, como recién salido del pasterizado y bien pronunciado con “anormal” soltura.”

“Ese equilibrio sin sombras de sospecha consigue trazos preciosos y fragmentos de admirable rigor.”¹⁵

Sin embargo, no siempre se puede hacer lo que al artista le gusta. En cualquier momento llega el tiempo del desencanto y el desafío. Después de lograr penetrar sus obsesiones en *El castillo de la pureza* y en *El Lugar sin límites* volvieron los encargos

¹⁴ Hermoso Borja. “El cine debe ser peligroso: Ripstein”. *Reforma*, 17 de octubre de 1994.

¹⁵ Jorge Ayala Blanco. *La disolución del cine mexicano (1977-1983)*, México, Ed. Posada, 1986, pág. 376

y las órdenes. Fueron seis años de desconcierto y de ganas de abandonar el camino. El arte de inventar mundos envolvieron a Ripstein en el periodo más negro de su historia como cineasta: *La tía Alejandra* (1978), *La ilegal* (1979), *La seducción* (1979), *Rastro de muerte* (1981) y *El otro* (1984) pertenecen al momento más oscuro, que en tiempo histórico es corto y en tiempo del recuerdo durará por siempre. “Ripstein llevará el periodo negro sobre los hombros por toda la eternidad”¹⁶

El realizador cree que las necesidades económicas y las ganas de seguir filmando fueron las que determinaron la apariencia final de esas películas: “En realidad, la primera prueba de advertencia fue *Rastro de Muerte*, y ésta fue la confirmación de que definitivamente yo no debo filmar una película cuyo guión, o sea, el elemento básico antes de hacer una película, el elemento primario, digamos, no entiendo, no me agrada, no me interesa.”¹⁷

El imperio de la simbiosis

El encuentro de Arturo Ripstein con Paz Alicia Garciadiego significó el inicio de una nueva etapa en la que cada una de sus películas presenta una apariencia ya vista pero dispersa en su filmografía anterior. A partir del de *El imperio de la fortuna*, los personajes marginados, humillados, autculpables, intérpretes de las clases bajas, se convierten en el elemento fundamental de su trabajo.

Minuciosa, rigurosa, deleitosa, así es Garciadiego para Ripstein. Es, dice el realizador, lo que otros escritores como Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, José Emilio Pacheco, Vicente Leñero, Manuel Puig, José Donoso, Julio Alejandro, no tienen. “Ella es sorprendente; sus guiones lo resuelven todo, no sólo los problemas del director, sino también los de los camarógrafos, escenógrafos y actores”.

La conoció cuando era guionista de radio y televisión. Su capacidad para describir e inventar historias hicieron que Ripstein le propusiera hacer el guión de la película *El imperio de la fortuna*, basada en la historia *El gallo de oro* de Juan Rulfo y que años antes, en 1964, había sido filmada por Roberto Gavaldón, con un guión escrito por Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes.

Trabajar a Juan Rulfo resultó difícil para quien se convertiría en la guionista de cabecera de uno de los directores más controvertidos del cine mexicano. “Cuando estaba haciendo el guión, me daba pánico, porque decía, necesariamente voy a quedar influenciada por García Márquez y Carlos Fuentes. Era un peso demasiado duro para mis espaldas...”¹⁸

Para Ripstein, el guión de Garciadiego era absolutamente deslumbrante. Al terminar de leerlo, no sólo hizo la película, sino que también le propuso vivir juntos para ya no tener que enviarse fax y llamarse por teléfono.

¹⁶ Leonardo García Tsao. “Entrevista de Leonardo García Tsao”. Revista Nosferatu., Barcelona, Donastia Kultura, 1995. pág 100.

¹⁷ Manuel Perez Estremeda. *Correspondencia Inacabada con Arturo Ripstein*, Huesca, Festival de Huesca, 1995, pág. 75

¹⁸ Silva, Marco Antonio. Paz Alicia y las imágenes de Ripstein. El Nacional, 26 de septiembre de 1993. pág. 23

El imperio de la fortuna (1985) es el resultado de su primer trabajo juntos. La guionista trasladó el universo mágico-rural de Rulfo a un México donde la urbanización arrasa con las tradiciones y las formas de la vida rural. La versión de Gavaldón mostraba al México de López Mateos, con una economía en crecimiento y un discurso de reforma agraria vigente. La cinta de Ripstein, en cambio, se filma en plena crisis económica, en una ciudad que “no está orgullosa de tener 7 millones de habitantes, sino avergonzada de tener 18”.

El México de Miguel de la Madrid se refleja en la primera película con la que Garcíadiego y Ripstein trabajaron juntos: la crisis económica y la provincia descuidada. Existe una pasión por los personajes que viven en condiciones paupérrimas, en paisajes sórdidos, esperanzados en el destino que al final termina por ser un traidor. Filman situaciones con humanos como el común de la gente, pero en mundos creados por el artificio, tal y como explica el realizador de *Tiempo de Morir*.

“Lo que quiero con mis películas es la alineación del espectador, lo que quiero con el espectador es encantarlo como a las serpientes con las flautas; que se transporte a otros mundos. Y la única manera de lograrlo es con el empleo del artificio total, la creación de un mundo que no sea verificable por la realidad. No es mi interés de ninguna manera las opciones sociológicas del cine; la antropología es para antropólogos. Yo lo que quiero es contar cuentos que fascinen aunque sean deprimentes; la fascinación no es únicamente sonriente, es también atroz. Que el transporte hacia la aproximación del sueño, en mi caso, sea la pesadilla, pero finalmente a un mundo contenido en sí mismo y lejano a la realidad. Por su puesto mis palenques no se parecen a ningún palenque real, por supuesto los diálogos de Paz no se acercan a las conversaciones de nadie. Los personajes y su caracterización son aglutinaciones de muchas situaciones y muchas conductas. El cine supone la opción del encanto, y el encanto está más cerca del milagro que de los acontecimientos de la realidad”.¹⁹

Desde *El imperio de la fortuna* el cine de Ripstein adquirió una nueva apariencia. En cada una de las películas existen la misma visión, todas están emparentadas por el mismo lenguaje y por esa venganza contra el México tergiversado, tan “muy de tercer mundo”, un México de la cultura del “Muégano”, la cultura de la pobreza que no desecha sino incorpora”.

El imperio de la fortuna era y es para Ripstein la primera película que introduce el tercermundismo, donde el folclor termina de serlo para dar paso a dos cosas: lo bueno y lo malo. El director y la guionista inventan un México inmediato, que nos llena los ojos de una hiperrealidad. Les importa el peligro de la urbanización. Las historias transcurren en ciudades sórdidas, encerradas, oscuras, en las que los personajes se atienen a los ascensos y las caídas del destino, como en su siguiente trabajo, *Mentiras piadosas* (1988), que estuvo marcado por la administración de Enrique Soto Izquierdo,

¹⁹ Andrea Martín y Nuria Vidal. *Arturo Ripstein*. Torino, Lindau Cinema, 1997.

y las órdenes. Fueron seis años de desconcierto y de ganas de abandonar el camino. El arte de inventar mundos envolvieron a Ripstein en el periodo más negro de su historia como cineasta: *La tía Alejandra* (1978), *La ilegal* (1979), *La seducción* (1979), *Rastro de muerte* (1981) y *El otro* (1984) pertenecen al momento más oscuro, que en tiempo histórico es corto y en tiempo del recuerdo durará por siempre. “Ripstein llevará el periodo negro sobre los hombros por toda la eternidad”¹⁶

El realizador cree que las necesidades económicas y las ganas de seguir filmando fueron las que determinaron la apariencia final de esas películas: “En realidad, la primera prueba de advertencia fue *Rastro de Muerte*, y ésta fue la confirmación de que definitivamente yo no debo filmar una película cuyo guión, o sea, el elemento básico antes de hacer una película, el elemento primario, digamos, no entiendo, no me agrada, no me interesa.”¹⁷

El imperio de la simbiosis

El encuentro de Arturo Ripstein con Paz Alicia Garciadiego significó el inicio de una nueva etapa en la que cada una de sus películas presenta una apariencia ya vista pero dispersa en su filmografía anterior. A partir del de *El imperio de la fortuna*, los personajes marginados, humillados, autculpables, intérpretes de las clases bajas, se convierten en el elemento fundamental de su trabajo.

Minuciosa, rigurosa, deleitosa, así es Garciadiego para Ripstein. Es, dice el realizador, lo que otros escritores como Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, José Emilio Pacheco, Vicente Leñero, Manuel Puig, José Donoso, Julio Alejandro, no tienen. “Ella es sorprendente; sus guiones lo resuelven todo, no sólo los problemas del director, sino también los de los camarógrafos, escenógrafos y actores”.

La conoció cuando era guionista de radio y televisión. Su capacidad para describir e inventar historias hicieron que Ripstein le propusiera hacer el guión de la película *El imperio de la fortuna*, basada en la historia *El gallo de oro* de Juan Rulfo y que años antes, en 1964, había sido filmada por Roberto Gavaldón, con un guión escrito por Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes.

Trabajar a Juan Rulfo resultó difícil para quien se convertiría en la guionista de cabecera de uno de los directores más controvertidos del cine mexicano. “Cuando estaba haciendo el guión, me daba pánico, porque decía, necesariamente voy a quedar influenciada por García Márquez y Carlos Fuentes. Era un peso demasiado duro para mis espaldas...”¹⁸

Para Ripstein, el guión de Garciadiego era absolutamente deslumbrante. Al terminar de leerlo, no sólo hizo la película, sino que también le propuso vivir juntos para ya no tener que enviarse fax y llamarse por teléfono.

¹⁶ Leonardo García Tsao. “Entrevista de Leonardo García Tsao”. Revista Nosferatu., Barcelona, Donastia Kultura, 1995. pág. 100.

¹⁷ Manuel Perez Estremeda. *Correspondencia Inacabada con Arturo Ripstein*, Huesca, Festival de Huesca, 1995, pág. 75

¹⁸ Silva, Marco Antonio. Paz Alicia y las imágenes de Ripstein. El Nacional, 26 de septiembre de 1993. pág. 23

“Estamos ante el odio al pueblo en su expresión más a priori, seudobuñuelesca (muy cerca de Alatríste o del peor Alcoriza) y deturpadora, las mas agarrotada, la más aniquilante de las pulsiones filmicas. Hay una fotogenia bazar que se crea en el vetusto centro de la ciudad de México, cual residuo estirado de *El castillo de la pureza*, con base en pasajes enmohecidos, lluvia encharcada antes de caer, jediondos cuartos de azotea, basura y desperdicios por doquier, rechinantes/rechingantes cortinas metálicas, la antiestética parejita bailando cursilonamente entre charcos cierto inmerecido danzón de Jibarito Hernández (*Perfume de gardenias*).”

“... Jamás deja de considerar a los funcionarios públicos como fámulas exclusivo del creador de las más tediosas películas del cine mexicano, jamás deja de cantar la palinodia contra la “incomprensión de la crítica nacional” (ser a la auténtica, pues el mismo fue una invención de la seudo crítica oficial encabezada por García Riera), jamás reniega de su vergonzoso videofilme hecho para lambisconar a Miguel de la Madrid (*Una semana en la vida del presidente*, difundido por TV en red nacional hacia mayo de 1988) y jamás analiza ni un solo problema específico de expresión filmica.”

“Es el fiel autorretrato de la miseria moral, política y estética de un típico falso valor límite del cine mexicano, que ya se hace embalsamar por provincianos homenajes rastrosos, sintiéndose gemelo del Mago del Suspenso ante el Truffaut que se merece (*El cine según Hitchcock*, 1966) y del *Gran sordo de Calanda* ante su Carrière (*Mi último suspiro*, 1982) o ante el medio cerebro en dos cuerpos para las sobras (Prohibido asomarse al interior de Pérez Turrent-De la Polilla, 1986. Pero, justo es reconocerlo, en el autopromocional enano aparece un documento de mirífica ridiculez cuya inclusión se agradece: la sinopsis de *Mentiras piadosas*, pergeñada por el propio Ripstein y negada librista”²³.

Después de *Mentiras piadosas* filmó *La mujer del Puerto*, pero no tuvo una distribución comercial en México debido a problemas con uno de los socios de la producción, quien se declaró en bancarrota y se le requisó la película durante cinco años. A pesar de que otro de los productores, Hugo Sherer, recuperó los derechos, ya nunca se volvió hablar de una posible exhibición. Al poco tiempo llegaría otra cinta: *Principio y fin*.

²³ Jorge Ayala Blanco. *La disolución del cine mexicano, entre lo popular y lo exquisito*. México, Grijalbo, 1991. 324-325p.

2.2 Principio y Fin o la experiencia del melodrama

- _ Bien, dijo Griffith.
- _ Sí, pero aquello es Dickens, esto es diferente.
- _ Son historias con imágenes, no es tan diferente.

A causa de las imposiciones y la censura en *Tiempo de morir*, *Juego peligroso* y sobre todo en *Los recuerdos del porvenir*, en 1968 Arturo Ripstein había decidido no trabajar otra vez con su padre, pero una novela del egipcio Naguib Mahfouz lo hizo cambiar de opinión, aunque aclara que no se trató de una reconciliación: “Mi padre quería regresar al cine y retirarse con algo más digno de lo que había hecho.”

A los 80 años y con más de 200 películas producidas a partir de la década de los cuarenta, Alfredo Ripstein compró los derechos de *Principio y fin* y *El callejón de los milagros*. Bajo la influencia de una Paz Alicia seducida por la obra del Nobel egipcio, el realizador aceptó el ofrecimiento y convirtió en película la primera novela, aunque su padre sugirió la segunda, que después sería encomendada a Jorge Fons.

El interés de la guionista por escribir la adaptación estaba en el tema de la familia, tan recurrente en la filmografía de Ripstein y el cine mexicano. La semejanza de ambientes entre El Cairo y la Ciudad de México también influyó considerablemente. Por eso dice que la elaboración del guión no fue complicada. El único problema era trasladar una novela de 500 páginas, donde casi todas las acciones no estuvieran integradas al asunto principal.²⁵ Encontraron la solución en alargar los tiempos, a través de planos secuencia, sin que la ruptura narrativa tardara mucho en aparecer.

Garciadiego creó sola dos versiones; para la tercera, Ripstein le pidió que centrara su atención en la visión judeo-cristiana sobre el bien y el mal, además de que la escena final debía ser más larga para que fuera determinante. La idea fue formar círculos concéntricos que desembocaran en una fatalidad que pudiera ser apreciada por medio de una cámara más libre. Así, como en *El castillo de la pureza*, Ripstein recurrió al género que alguna vez fue el más explotado por el cine mexicano: el melodrama.

El melodrama, una referencia del presente

Entre el material que se exhibía en las salas de la capital durante la época porfirista, había ya una predilección por “las películas para llorar” que llegaban de Europa. Los primeros intentos por fincar una industria filmica se hicieron con argumentos que imitaban los melodramas italianos. En 1917 la productora Azteca Film rodó cinco: *En defensa propia*, *La tigresa*, *Alma de sacrificio*, *La soñadora* y *En la Sombra*. Pero en opinión de Emilio García Riera la imitación más burda fue *La luz*, de Ezequiel Carrasco, una versión mexicana de *Il fuoco* de Piero Fosco y Giovanni Patrone.

²⁵ Raquel Peguero. “Al cine mexicano, *Principio y fin*, obra de Naguib Mahfouz”. La jornada, 17 de febrero de 1993, pág. 27

La sensibilidad melodramática demoró un poco en trazar su propio camino en el cine mexicano. Hasta que *Santa* (Antonio Moreno, 1931) codificó los elementos claves del futuro melodrama nacional, el género se convirtió en el privilegiado de la mayoría de los cineastas y también en la educación sentimental de más de una generación de latinoamericanos. De esta manera, el melodrama, igual que la comedia, era la base del desarrollo de la industria filmica durante la época de oro.

El género fue cultivado por personalidades como Alejandro Galindo, Julio Bracho y Roberto Gavaldón, quienes no se conformaron con seguir las convenciones tradicionales. Lo hicieron flexible a la situación sociocultural de su época, a un público que toleraba ver *Doña Bárbara* –película donde María Félix interpreta a una madre alejada de los valores de bondad y sacrificio por los hijos– y que al mismo tiempo no se hastiaba de Sara García y Libertad Lamarque.

Durante los sesenta el melodrama desembocó en las telenovelas en serie, conocidas también como los famosos “culebrones” mexicanos. Es entonces cuando los prejuicios acerca de la exaltación de las emociones sobre la razón se hicieron más notorios. Ahora la palabra tiene mala reputación. Los filmes en los que el amor, la pasión, el incesto y la mujer son insertados en mundos cargados de situaciones y diálogos melodramáticos, están considerados como un retroceso del cine nacional. No es común encontrar en la cartelera trabajos con esas características, las cuales se usaban con frecuencia durante el auge de la industria filmica. Gustavo García cree que el género “fue abandonado sin ser agotado, ciertamente por exceso de conciencia, o por falta de fe, en los sentimientos.”²⁶

Sin embargo, para Ripstein, el melodrama no es sólo una referencia del pasado, sino también del presente, pues aquellas películas de la época de oro y las telenovelas de las que el mismo ha sido director lo tienen en permanente diálogo con el género.

“La reevaluación me parece importante porque determina la sangre y la carne de las personas con las que yo me topo cotidianamente. El melodrama es una especie de destino manifiesto nacional; el gusto por el melodrama es ancestral, prácticamente inevitable.”²⁷

En un afán de superar los maniqueísmos ideológicos el director recurre también a la coartada literaria: “El melodrama es un género singular que he tenido que defender durante los últimos cinco años de mi vida, como si no hubiera ya de por sí una cadencia que va de Dostoievski a la novela gótica inglesa, a la literatura francesa de finales del siglo XX, a la ópera de Verdi y Puccini, como si el género estuviera de la mano de Dios y fuera un arte menor, un arte donde no hubiera existido jamás Dickens y, de alguna manera, Virginia Wolf. Difícil defender un arte, un género, que es imposible atacar. Sobre todo porque era una confusión con respecto a que el melodrama siempre se ve como un género que caricaturiza las emociones humanas.”²⁸

²⁶ Gustavo García. *El melodrama o mecanismo de la paxiao*, pág 80

²⁷ Paulo Antonio Paranagua. “Entrevista con Arturo Ripstein”, *Positif*, Núm. 398, pág 211.

²⁸ Manuel Pérez Estremera. *Correspondencia inacabada con Arturo Ripstein*, Huesca, Festival de Huesca, 1995, pág 198.

La defensa no resulta gratuita. Un repaso a su filmografía confirma que el melodrama está por encima de los otros géneros que ha cultivado: el western, el film histórico, la farsa erótica, el cine de horror, la biografía y la comedia negra. Por eso hablar sobre el director de *Tiempo de morir* implica pronunciar a renglón seguido la palabra “melodrama”. Estamos frente a una actitud que nació con *El castillo de la pureza* y *El lugar sin límites*, y se hizo más frecuente en la etapa con Paz Alicia Garciadiego, al filmar *El imperio de la fortuna*, *Mentiras piadosas*, *La mujer del puerto*, *Principio y fin* y *La reina de la noche*. En opinión de Paulo Antonio Paranagua, son estas películas las que hacen pensar en que Ripstein es un heredero y cuestionador del cine mexicano de la época de oro.

“Cuando filma *El castillo de la pureza* (1972), no ignora que está planteando una versión diferente del gran tema de la pantalla nacional, la familia: ahí está para recordarlo el actor David Silva, protagonista de *Una familia de tantas* (Alejandro Galindo, 19489) Una parte del filme, la que se refiere a las utopías liberticidas, es absolutamente extraña al universo del viejo melodrama. Pero su sustancia, en cuanto habla de los efectos que matan, del paternalismo que destruye, de los celos que enloquecen representa una vuelta de tuerca al pathos que alimenta el género.”²⁹

Un family-movie singular

En *Principio y fin* los mecanismos de los que habla el crítico brasileño están representados por una galería de personajes marginados, cuyo destino sólo ofrece salidas trágicas, retardadas por planos secuencias que ocurren en espacios cerrados, en “un mundo donde Dios murió, por obra y gracia de la filosofía europea o en algún frente de batalla.”

Desde los primeros minutos el equilibrio se rompe sorpresivamente, y el destino comienza a marcar los ascensos y caídas inexorables. Gabriel y Nicolás salen corriendo del salón de clases para ver a su padre que acaba de morir. Todavía no ha pasado un día, cuando ya la familia comienza a reprochar con rabia la partida del único sostén económico. “Ahora me toca la carga sola”, sentencia doña Ignacia. La frase construye la historia, cuyo desarrollo se sustente en otra más letal: “en la vida hay turnos y los turnos son para turnarse”.

Cada personaje asume su nueva tarea. La madre es quien toma las decisiones en ausencia de la figura masculina, mientras los demás aceptan el sacrificio en pos de Gabriel, quien tendrá la misión de sacar a la familia del hoyo. Todos viven a través de él: Nicolás, el bueno; Guama, el malo y Mireya, la fea.

Mireya se lleva la carga más pesada por ser mujer, y para colmo fea. “La que parte el alma eres tú, ¿dónde vas a encontrar chamaco?”, le dice su madre. Sólo resultó buena para cumplir los caprichos del “príncipe” de la familia. El plan ya está trazado

²⁹ Paulo Antonio Paranagua. *Arturo Ripstein*, Madrid, Catedra/Filmoteca Española, Signo e Imagen/Cineastas Latinoamericanos, 1997, pág. 260.

la menos agraciada pasará la mayor parte de su tiempo frente a una máquina de coser; Nicolás tendrá que convertirse en un supervisor de secundaria y abandonar sus aspiraciones de escritor; y *Gabo* sólo invertirá sus horas en la universidad, al tiempo que Nacha seguirá insistiendo en que en la vida hay que tomar turnos y sacrificarse hasta que la suerte cambie. La madre noble y abnegada de los melodramas de los cuarenta y cincuenta se convierte aquí en la constructora del destino fatal de sus hijos.

Luego de romper su relación con César, un panadero que nunca perdía la oportunidad para quitarle su dinero cada que hacían el amor entre la harina y el pan dulce, Mireya se convierte en una prostituta. Cuando *El Cariñoso* la viola descubre que “lo mismo se siente con uno que con otro”. “Las feas sólo son feas, ni indecentes, ni decentes”, rezonga cuando su madre, sin saber a qué se dedica, le advierte del peligro que representa trabajar en el barrio de La Merced.

Guama es guardaespaldas y cantante en el cabaret de la mala muerte Tio vivo. Se involucra en el negocio de las drogas para ayudar a su hermano Gabriel. Termina mal parado, pues Ignacia tira un pequeño paquete de cocaína. La decisión de su madre le cuesta una paliza, que lo obliga a huir una prostituta encarnada por Luisa Huertas.

En el Puerto de Veracruz Nicolás se enamora de Julia, una madre soltera ya entrada en años, quien para mantener a sus hijos y a su padre paralítico, mecanografía tesis y renta habitaciones. Ni tarda ni perezosa, Ignacia decide ir a buscarlo para averiguar por qué dejó de enviar el dinero para las colegiaturas de *Gabo*. La respuesta es de sumisión, prefiere dejar ir el amor antes de abandonar su turno, a lo que Julia fustiga: “Yo necesito un hombre y tú solamente eres un hijo, peor aún, un hijo pendejo”.

Sumido en las presiones y manipulaciones de doña Nacha, Gabriel abandona a su novia Natalia, que está embarazada, porque de pronto la encontró “naca” frente a sus compañeras de clase. Nicolás se casa con la hija de los Guardiola en nombre de la deuda de honor de su hermano, quien está a punto de conseguir una beca gracias a un alto funcionario que se jacta de decente.

Los planes de *Gabo* se vienen a bajo cuando encuentra en los deparos de una delegación a su hermana Mireya, que fue detenida al lado de un cliente muerto por un síncope. “Te la chingaste con mi tío”, le advierte Maurer, un compañero de la universidad. Ante tal advertencia, el consentido y guapo de la familia desborda las presiones de la madre, al tomar una decisión que convierte al melodrama en una tragedia construida poco a poco por las aspiraciones arribistas. Reduce a su hermana sin reparo: “A ti nunca te gustaste, no te vas a casar, ni a tener hijo. Naciste para señora de tu casa y ahora eres una puta de la calle”. “Ponle punto final a todo esto, no duele, pasa rápido”, le pide convencido de que el suicidio es la única solución para lavar su reputación.

El melodrama se precipita y la descomposición de los personajes se condensa en un largo plano secuencia que transcurre en los baños públicos, donde Mireya seguirá las órdenes de quien después se convertirá en un redentor. Con una navaja de “las de

antes” se corta las venas en uno de esos micro-cuartos en los que ejercía la prostitución. Inician los momentos climáticos que terminan con la familia Botero.

Los colores vivos y las sombras se hacen más intensos. Gabriel, agobiado por el peso y la culpa, intenta ponerse una de las zapatillas rojas de Mireya al tiempo que los tambores de Calanda comienzan a sonar. La cámara sube y baja, “el elegido” sube escaleras hasta llegar a las máquinas y las calderas. Se refugia en un rincón, saca una lámina y se corta. Al final, los zapatos rojos de la hermana menor aparecen en un close-up.

En más de tres horas, Ripstein construye un discurso sobre la familia y la madre. No lo hace como las películas donde ambas revisten un valor sublime. Al contrario, los rebaja hasta convertirlas en entes oscuros, incapaces de forjar un destino sin demasiadas tribulaciones. La elección no es azarosa. El núcleo familiar es, para el director y su guionista, el centro del universo, sobre todo en México, un país condenado a vivir puertas adentro ahora como instrumento de Enersis.

Por eso el hogar es tema frecuente en sus películas las cuales no siempre reciben el mismo tratamiento. Mientras la familia de *El castillo de la pureza* se resiste al mundo exterior porque “afuera es feo”, los personajes de *Principio y Fin* son empujados a salir, pero esta vez por una madre que es la principal responsable del destino trágico de sus hijos. Ella y las demás mujeres de la historia son quienes originan los conflictos. Al respecto, el realizador dijo en 1988: “Ocurre que las mujeres de mi cine suelen tomar soluciones muy radicales, desde *Tiempo de morir*, Marga López manda matar al enemigo al entregar a Martínez de Hoyos la pistola y le dice que así no puede seguir viviendo – ¡vaya! alusión más obvia al asesinato no puede haber ¿no?– y así hasta *El imperio de la fortuna*. O sea catorce películas después y veintidós años más tarde, las mujeres son las que determinan el destino de los hombres que están con ellas. En *El imperio de la fortuna*, Blanca Guerra termina muriéndose a propósito”.

La crítica dividida

La visión sórdida de *Principio y fin*, representada por el absurdo existencial, merecieron la Concha de Oro del Festival de San Sebastián y una lista de juicios divididos en dos grupos evidentes. La crítica versó sobre la elección del melodrama como motor de la película y el tratamiento a los personajes femeninos, dejando así pocos espacios para la apreciación de otros elementos cinematográficos.

Paulo Antonio Paranagua encontró que Arturo Ripstein y Paz Alicia Garciadiego juegan con el melodrama mano a mano porque “le dan vuelta a la tuerca, atraviesan el espejo de las apariencias como para sacar a flote el inextricable enredo entre el amor y el odio, el bien y el mal, los polos opuestos del teatro popular del siglo XIX y del género por excelencia del cine mexicano”³⁰.

³⁰ Ibidem, pág. 218

En cambio, Rafael Aviña hizo una comparación abierta con el cine mexicano de los cuarenta: “El melodrama es interesante, pero siempre está en el límite del humor involuntario. Por ejemplo, en los grandes melodramas de los cuarenta también existe ese problema. En *Víctimas del pecado* Poncianito termina siendo papelerito de la calle. Llega el 10 de Mayo y el pobre completa diez pesos para comprarle unos zapatos a su mamá, que está en la cárcel. Apenas se los da cuando le avisan que la visita ya terminó, que ahora debe esperar hasta el próximo 10 de Mayo. A pesar de que hay humor involuntario, la película cala porque te pones en lugar del niño. Sin embargo, Ripstein, al explotar el género con exceso, ya no provoca ni siquiera humor involuntario, sino molestia.”³¹

Para Leonardo García Tsao, la predilección que el cineasta tiene por el género es legítima, como lo es por el musical y la comedia. “Se ha desvirtuado por las telenovelas porque se emplean los mismos mecanismos pero totalmente degenerados. El menosprecio es un error de la crítica”.³²

En ese sentido, Jorge Ayala Blanco escribió: “Entre la misoginia patológica y la auto flagelación, el desangelado y desarticulado guión de Paz Alicia Garcíadiego se complace como de costumbre el tedioso discurso del escupitajo, por algunas agravantes por parte de la realización. Indigesta mezcolanza de telenovela latinoamericana con melodrama egipcio de los cuarenta y regresión al cine mexicano del que más había detestado y huido...”

“*Principio y fin* o el principio del fin. Merecedora del premio “Mujer casos de la vida real” de la patrona Silvia Pinal en el alpargatero de San Sebastián, la inanidad melodramática del relato ripsteiniano de la decadencia tiene como máximo logro no ofrecer absolutamente nada rescatable en lo expresivo-emocional. Argumento inverosímil, idiosincrasia mal trasplantada, dramaturgia cavernícola, actuaciones gesticulares, diálogos ridículos (“yo puta para el goce”, exclama Mireya en tarzanesco, arrebatado)”³³

Como otros críticos, Nelson Carro considera que en el melodrama de Ripstein, “las mujeres no existen en tanto personajes autónomos, sino que tan sólo operan como catalizadores de la tragedia masculinas en un medio totalmente homoerotizado. Tenemos a la madre castrante que destruye los sueños de sus hijos; a la hermana pasiva que se hace puta (se emputece, dice la sinopsis) y que termina con las esperanzas arribistas de Gabito; a la puta sumisa que se lleva al Guama lejos de la familia y de los narcos que lo persiguen; a la novia pendeja que parece de pronto demasiado naca y que empuja a Gabito a odiarla y a una madre soltera, Julia, que trata de competir con doña Ignacia”³⁴

En medio de estos comentarios, hubo otros relacionados con una tergiversación de la realidad mexicana, idea que Ripstein rechaza cada vez que tiene oportunidad, ya

³¹ Entrevista personal con Rafael Aviña. Abril del 2001

³² Entrevista personal con Leonardo García Tsao. Diciembre de 2000.

³³ Jorge Ayala Blanco. “Ripstein y la inanidad melodramática”. *El Financiero*. 10 de Noviembre de 1993. pág 18

³⁴ Nelson Carro. “Principio y Fin”. *Revista Tiempo Libre*. 8 de agosto de 1994. pág 5.

que está seguro que de que en el arte hay una cosa que se llama verdad y otra muy distinta que se llama veracidad. Le interesa que la estructura de sus trabajos sea coherente y verosímil como un hecho estético, no como un reporte de la realidad. “Yo no soy un antropólogo o un sociólogo que filma, yo hago películas para inventar un mundo, para reproducir una realidad que no es la que vivo cotidianamente. Los demonios que me intoxican son aquellos, que me permiten crear, inventar, suponer la realidad de la que hablé.”³⁵ Filma para romper lo inmediato, para que aparezca otra cosa. “Me aterroriza, pero también me encanta que desaparezca lo que existe.”³⁶

Los comentarios de la crítica especializada se unificaron cuando se trató de opinar a cerca de la secuencia final. Los ocho minutos durante los cuales Gabriel, interpretado por Ernesto Laguardia, sube más de 100 escalones para suicidarse, han sido calificados por Tomás Pérez Turrent como uno de los mejores momentos del cine mexicano.³⁷ Resulta curioso porque el director y su guionista querían filmarla en el Metro, pero ante las prohibiciones de las autoridades capitalinas tuvieron que buscar otra solución, de la que a fin de cuentas se congratulan, pues lo que ellos llaman una “larga subida al infierno” les parece ahora el único desenlace posible. En efecto, “a veces ocurre que la censura lo vuelve a uno hábil para decir lo que supuestamente no se puede decir.”

Por otro lado, la actuación de quien interpreta a Mireya también llamó la atención. No se le había visto ni en teatro ni en televisión, fue elegida luego de que Ripstein anduviera de un lado para otro, buscando a la mujer apropiada. Fue difícil puesto que —cuenta el cineasta— en México no hay muchas actrices feas. Y al final se decidió por Lucía Muñoz, la hermana de su asistente, que no era una actriz.

Principio y Fin espero un año para su exhibición comercial. Se proyectó primero en la Muestra Internacional de Cine y en el Festival de San Sebastián. En las salas de México ya no se pudo ver completa porque la duración original se redujo a dos horas y media. Poco después, en 1994, Ripstein terminaba de filmar otra película, una “biografía sentimental” que no había previsto llevar a la pantalla.

³⁵ Andrea Martini y Nuria Vidal. *Arturo Ripstein*, Torino, Lindau Cinema, 1997, pág. 92-93.

³⁶ EFE. “Principio y fin” Reforma. Gente. 27 de septiembre de 1996. pág 21E

³⁷ Tomas Pérez Turrent “Principio y Fin”. Revista Siempre Número 2104. pág. 66

2.3 *La reina de la noche: una biografía imaginaria*

*No es el afán de desmitificar el que me mueve sino al contrario: inventar mundos y cambiar leyendas. Se trata de mitificar, de transformar lo banal en lo excepcional.*³⁸

En 1990 Homero Espinosa –quien murió en 1993– tuvo la idea de hacer una película sobre la vida de Lucha Reyes, “la tequilera”, “la reina del mariachi”, como la llamaban algunos. Le ofreció el proyecto a Jean Michel Lacor, quien aceptó inmediatamente. Sin embargo, los primeros intentos fracasaron porque el director estadounidense Jeremiah Chechick se arrepintió de hacer la filmación, al reconocer su ignorancia sobre el ámbito mexicano. Después el guión, que había sido escrito por Juan Manuel González, fue rechazado por el productor francés, así que se le asignó otro a Paz Alicia Garciadiego para que fuera filmado por Paul Leduc, que tampoco aceptó debido a que se quería imponer a Astrid Haddad como protagonista. Fue entonces cuando se pensó en Arturo Ripstein. En sus manos, y como es de suponerse, *La reina de la noche* no es una biografía tradicional sobre la vida de la cantante María de la Luz Flores Aceves, sino una historia imaginaria alejada de la leyenda y el mito, centrada en la decadencia sentimental y en el destino trágico desencadenado por la madre. Era sin duda, otro trabajo acerca de la miseria humana.

El rodaje se llevó a cabo durante seis semanas, a partir de octubre de 1993, en la Plaza de Santo Domingo, en casas de las colonias Roma, Juárez y en otros lugares del Centro Histórico. Fue una coproducción México-Francia, en la que participaron Ultra Films, Imcine, el Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, la Universidad de Guadalajara, el Ministerio de Cultura de Francia, la Secretaría de Relaciones Exteriores, entre otros organismos. La primera exhibición se hizo en 1994 durante la competencia oficial del Festival de Cannes, en el que hacía 21 años que una película mexicana no participaba; la última había sido el *Santo Oficio* (1973), también de Ripstein.

Un guión puramente ripsteiniano

Ni Arturo Ripstein ni a Paz Alicia Garciadiego les interesaba hacer una historia cabal como la que pretendió Homero Espinosa; su intención era jugar con la leyenda, reinventarla a través de una biografía imaginaria que describiera el proceso destructivo que lleva a una mujer al suicidio. Por eso, cuando hubo que investigar, no recopilaron muchos datos exhaustivamente; se quedaron con los que sirvieron como punto de partida, principalmente con aquellos ligados a los sentimientos y las emociones de una mujer frágil dominada por la madre. Antes de empezar las investigaciones sobre “la tequilera”, Garciadiego sabía dos cosas elementales: que era una intérprete de música

³⁸ Hermoso Borja. “El cine debe ser peligroso: Ripstein”. Reforma. 7 de octubre de 1994, Pág. 3.

ranchera y que se había suicidado. “Llene la distancia entre un punto y otro –contó la guionista en 1993, durante el rodaje de la película–, y otro con datos que me sirvieron para construir el perfil de mi Lucha Reyes. Para eso seguí la mecánica que se aplica cuando se desea construir un personaje: tomas datos, los revuelves, los destrozás y con los restos reconstruyes o figuras una personalidad que es ya completamente tuya, es decir del escritor”.³⁹

Entre la información de la que habla la guionista, había una fotografía que fue fundamental para inventar La Lucha Reyes de *La reina de la noche*. Como le platicó Garciadiego a Cristina Pacheco: “Era una clásica foto de ovalito fijada en una credencial de la ANDA, que autorizaba a la señora a usar, como hija de artista, los servicios de la Asociación. La foto, con ser tan pequeña, me impresionó terriblemente. Envuelta en una bufanda de flores se ve el rostro aquilino, voraz, de la madre de Lucha. Sus ojos me impresionaron porque me parecieron implacables. Al verlos me pregunté: ¿Qué es lo que impulsa a esta mujer a aspirar que su hija sea a toda costa una cantante de ópera? No pude responder a esa pregunta, pero planteármela me hizo entender que en ella estaba el germen del espíritu autodestructivo que llevó a Lucha al suicidio”.⁴⁰

La reina, la noche y la madre

“Biografía imaginaria de la vida sentimental de Lucha Reyes” es la segunda frase que se lee cuando da inicio *La reina de la noche* y con la que Ripstein no promete una cinta que haga un recuento artístico plagado de canciones y folclorismo. La historia sólo se ocupa de los últimos cinco años de “la reina del mariachi”, los más gloriosos que paradójicamente terminarían con el suicidio. Los tiempos mas duros para los sentimientos, no así para las canciones memorables como *El herradero*, *La Panchita*, *La mensa*, *Los tarzanes*, *Por un amor*, *La tequilera*; y también para las incursiones cinematográficas, entre las que se encuentra la cinta cumbre de Jorge Negrete, *¡Ay Jalisco no te rajes!* (1941).

En 1939, la vida nocturna de la Ciudad de México vivía su apogeo y Lucha Reyes era una mujer de la noche, de cabaret. Ahí, en El Cairo, conoce al amor de su vida, Pedro Calderón (Alberto Estrella), Félix Cervantes en la vida real. Lucha Reyes (Patricia Reyes Spíndola) aparece en un pequeño escenario cantando *Por un amor* e intercambiando miradas con la *Jaira* (Blanca Guerra), quien le recomienda que cuida la voz: “no puedes quedarte muda de vuelta, vas para arriba, como la espuma”. El ambiente es bohemio, ideal para los intelectuales como el alemán Klaus (Alex Cox), un “rojo exiliado”; el pintor Oñate (Arturo Alegre) y su joven amigo Gimeno (Roberto Sosa); pero también para un líder sindical como *El Gato* Linares (Guillermo Gil), que se atreve a amenazar a Lucha con una pistola cuando ella canta a capella *Los*

³⁹ Cristina Pacheco. “Salen en busca de Lucha Reyes”. Revista Siempre, 18 de Noviembre de 1993.

⁴⁰ Ibidem

Tarzanes, de Severiano Briseño. El incidente no pasa a mayores, el líder charro sale de lugar acompañado de sus guardaespaldas. La cantante se retira a su camerino, Calderón irrumpe y empieza la seducción. Mientras él ofrece su teatro en lugar de El Cairo, ella da su cuerpo: “hoy quiero que la noche sea larga”. Lucha Reyes regresa a casa, donde la espera una madre intolerante (Ana Ofelia Murguía), quien no tarda en reprocharle sus intentos suicidas y el haber abandonado la ópera. También le externa su preocupación por el dinero y justifica así seguir regenteando prostitutas.

Después la cantante vuelve encontrarse con Pedro, le canta *Antes de perderte*. La cámara se acerca, haciendo un close-up de la pareja. Ella dice que lo de cantar es cosa de la madre e insinúa que el sexo es lo que le gusta. Calderón le propone matrimonio luego de hacer el amor. Lucha anuncia la boda, la madre recrimina, pero se calma cuando la cantante la sorprende con un regalo: una fábrica de sombreros de charro. La ceremonia se celebra en una iglesia de estilo barroco. A falta de cura, Oñate los casa. Una limosnara se acerca a los recién casados para pedirles unas monedas. Jaira se las da, pero Lucha pregunta que cuánto quiere por su hija. La madre ofrece a su otro hijo para que tenga la parejita. La mujer se termina conformando y se despidió de la niña. “La reina del mariachi” le ofrece a Pedro una familia completa, a lo que él responde: “¿quién carajo te dio licencia para ponermé cencerro?”.

En 1941 comienza otro momento de *La reina de la noche*. Lucha Reyes siente celos enfermizos por una tal Matilde. Desesperada, le reclama a Pedro, quien jura: “Eres una, solita y distinta, eres mi ángel negro”. La cantante está en la cumbre de su carrera; lo sabemos porque se presenta a ensayar en el teatro, donde su marido reemplaza los anteriores músicos por un mariachi con trompetas. Sin embargo, el éxito profesional no se refleja en su estado anímico. Empieza el declive sentimental, el exceso de alcohol y el placer homosexual como parte de una personalidad indefinible, incapaz de encontrar la felicidad. Bebe en su habitación, frente al espejo y su hija a un lado: “se rompió la muñequita que de niña me compré, pero tarde o temprano eso suele suceder; (...) yo ya estoy sin mi chiquita, ya solita me quedé”.

Finalmente Pedro la abandona e inicia el último momento, en 1944. El no escucha súplicas; ella llora, se arrastra por el suelo, usa a su hija como un argumento, pero nada funciona. En el taller, la madre cose. Él va a verla y le entrega dinero; la mujer dice que fabricar sombreros de charro ya no es un negocio, pues “las rumberas gustan más que los charros”. Pedro justifica su decisión porque a Lucha “los celos se la comieron, hasta el santo Job tiene su principio y final”. Calderón le entrega dinero para que se haga cargo de su ex mujer, ella no repara y lo cuanta ávidamente. Tras la separación, Lucha Reyes se deja caer, se desmorona en la bañera. Frágil, desesperada, pide que le traigan a su hombre. La madre le pide ayuda a la *Jaira*, quien a pesar de sus reticencias, acude a ver a su amiga. La encuentra postrada en la cama, la acaricia y junta su boca a la suya.

No hay nada que calme a Lucha Reyes. Ni la madre ni la hija adoptada pueden hacer nada. *La reina de la noche* llega al paroxismo cuando Pedro le confiesa que

mantuvo una relación con la *Jaira*, quien tras reprocharle a la cantante su resistencia a vivir juntas, se marcha al Norte con Klaus. El melodrama adquiere poco a poco matices de tragedia, igual que en *Principio y Fin*: el suicidio es la única salida, sólo que esta vez no es inducido, aunque la voz de la madre funciona como fatalidad: “Tú no naciste para ser feliz, ya se te llegó la hora, hasta cuando vas a seguir rajando, haz lo que tienes que hacer. Y Lucha, encerrada en el baño, vestida con su traje de china poblana, parece obedecer. En medio de un ambiente rojizo, la “reina del mariachi” recorre su habitación. Manda a la hija a la farmacia. La madre está resignada: “ni modo”, contesta la vieja cuando la adolescente le advierte que Lucha se resiste a salir. La imagen de la cantante, a diferencia de las otras escenas en las que aparecen espejos, ya no es nítida. El espejo ahora es el reflejo de una mujer en decadencia. La cámara se acerca ante una Lucha desvalida, que luego de romper un disco, toma las pastillas y se recarga en el retrete. Ante el final, la madre prefiere coser mientras la hija cae: “hay veces que es mejor rematar a un animal herido, hazlo con piedad”. De fondo se escucha una ópera. Lucha continúa preparándose, se lava la cara ante el espejo: “míreme, mamita bien obediente que le salí”. “Ya le entró el sosiego, ya puede descansar”, dice la madre antes de cerrar la puerta del baño para que su hija muera en paz. El último plano-secuencia, uno de tantos, muestra a Lucha que todavía respira mientras la ópera ha subido de tono y las goteras de la casa suenan incesantes en un balde.

Otro *family-movie*

La reina de la noche olvidó la biografía real al centrar la atención en otros temas que Ripstein y su guionista ya habían tratado; en su biografía sentimental, surgieron puntuales: “La familia, los encierros, los celos, la afectiva y destructiva, la fatalidad y el destino, culpas y culpabilizaciones, el descenso al infierno, la pulsión suicida, vuelven a dominar una película cuyo punto de partida tenía poco que ver con Ripstein”⁴¹.

Como en *Principio y fin*, en *La reina de la noche* es la familia quien ocupa en gran parte, la mirada de Ripstein. De nuevo la decadencia es desencadenada por una madre forjadora del destino fatal de los hijos, quienes son incapaces de arreglar su vida.

Si la película al principio era impersonal, después, durante el proceso, adquirió el tratamiento que sólo es característico del director y su guionista. Así pues, surgen los espejos, los planos-secuencia, en mayor número y de una manera rigurosa, porque sólo con esa estructura el realizador podía expresar lo que le intrigaba más profundamente, lo que le sorprendía más, que es el tiempo. “La estructura de mis trabajos anteriores es la constatación del tiempo, nada más. En el caso de *La reina de la noche*, se trata del reflejo del tiempo, que una idea todavía más curiosa. Esto es, que el mito tiene

⁴¹ Paulo Antonio Paranagua. *Arturo Ripstein*. Madrid Catedra/Filmoteca Española, 1997, Pág. 252.

determinantes y firmarlo a través de espejos, es el reflejo del mito y éste y sus determinantes están a su vez circunscritos a una temporalidad”.⁴²

“Sí –agrega Garciadiego–, además en ese sentido fue que Lucha Reyes nos interesó, tenía cierto encanto como mito; y en la película –contra lo que ocurre en Principio y fin”, en la que el tiempo es una línea que va avanzando y modificando el destino que los personajes tratan de construirse–, aunque se cubre un periodo mucho más largo, es un tiempo detenido. Lo único que pasa es que Lucha Reyes, desde la primera toma de la película hasta la última, cumple fielmente con un destino fijado a partir de las expectativas de la madre. En este caso no hay circunstancias que le modifiquen el destino, su vida es como un instante detenido, prefijado; por eso, narrativamente se plantea en varios bloques, no importa lo que ella haga, lo que pase, eso no afecta su destino, lo único que Lucha hace es seguir inexorablemente esa autodestrucción que trae impresa, desde antes, en el alma”.⁴³

Estas obsesiones provocaron, como suele ocurrir con cada película de Ripstein, el descontento y agrado de una crítica apasionada. Tras un año de exhibición en Europa y en algunos países de América Latina, *La reina de la noche* se exhibió en México, el 16 de junio de 1995, y fue acogida con los siguientes comentarios que reflejaban su breve paso por la taquilla: seis semanas con una recaudación de 499,771 mil pesos, según un informe de Canacine.

“En este decimonoveno largometraje, opinó Susana López Aranda, Ripstein a través de la puesta en escena –expresión formal que *La reina de la noche* alcanza una depuración y un rigor totales– termina por hacer volar los cimientos del género, para reconstruirlo y recrearlo desde una perspectiva opuesta y perfectamente personal. La visión oscura, lóbrega y de encierro (en la que la fotografía de Bruno de Keyzer es una joya invaluable), el fatalismo que acerca siempre a personajes, son tan reconocibles y presentes en toda su obra, que la tentación de suponer al autor un pesimista irredento ha seducido a más de algún espectador poco avisado. *La reina de la noche* es sin duda, una profunda profesión de fe en el arte cinematográfico, es decir en el arte de tocar al espectador, con el solo poder de las imágenes”.⁴⁴

A pesar de las explicaciones de Ripstein, Naief Yehya opinó: “Llámenme retrogrado, pero tengo la costumbre de esperar, cada vez que se me va a contar la biografía de alguien, que ésta se me cuenta con cierta veracidad. Cuando esto no sucede, considero que se trata de un panfleto difamatorio, de una obra apócrifa y en muchos casos de una canallada. Ahora que encubrir la falsedad de una biografía añadiéndole los adjetivos de *imaginaria* y *sentimental*, me parece mucho más grave que simple mentira piadosa. Una gran parte del mérito de hacer una biografía radica en el trabajo de investigación, en descifrar al personaje en cuestión a través de sus huellas

⁴² Manuel Pérez Estremeda. *Correspondencia inacabada con Arturo Ripstein*, Huesca, Festival de Huesca 1995, pág. 202

⁴³ *Ibidem*, pág. 203.

⁴⁴ Susana López Aranda. “La reina de la noche”. *Dicine*, No. 65, 1995

y restos. Pero nada de eso importa en una biografía imaginaria y sentimental, ¿para qué cansarse si es más fácil inventar todo?

Y más adelante reprochaba: “Los melodramas *hardcore* de Ripstein (por decirle de algún modo de salpicadero de horrores cotidianos con que se colorea una historia tan rosa como la de cualquier novela de Corín Tellado) molestan no por mostrar la crueldad ambiental del universo de esta reina del azote, ni por hacer de los deseoslésbicos de Lucha una *cause célèbre*, sino por la poética de pacotilla que se requiere hacer pasar como habla popular, por los diálogos tiesos y burdamente folcloroides que van creando esa sensación de inverosimilitud y pedantería”.⁴⁵

Por su parte, Rafael Aviña dijo: “Desconocemos el proyecto primigenio y rechazado a fin de cuentas, iniciado por *la reina del heavy nopal* Astrid Haddad y Homero Espinoza, sin embargo, la versión final a cargo de Ripstein es nuevamente un descenso a los reinos de las sombras y los demonios interiores de sus ¿antihéroes?, vueltos cliché en la filmografía ripsteniana. *La reina de la noche* intenta ser un filme sobre el mito de Lucha Reyes; una versión sadomasoquista del mito, en el extremo opuesto de la imaginería colectiva, protagonizada incluso, por un competente reparto, encabezado por Patricia Reyes Spindola y Ana Ofelia Murguía, quienes dan vida a esa intensa y grotesca relación de amor-odio entre madre e hija”.

“Por su puesto, *La reina de la noche* no escapa al regodeo exagerado en la miseria, las situaciones escatológicas y tremendistas (ver la escena entre Lucha y una puta adolescente). La promiscuidad como acto cotidiano, los niños testigos de la violencia sexual y social, el elemento de la ópera y la brutalidad verbal (“lo harías con un perro, si se te cruzara enfrente”). Pero, sobre todo, insiste en el papel de la madre, como una suerte de ángel exterminador; el ser perverso de una crueldad enfermiza, convertido en el fetiche de la nueva filmografía de Ripstein”.⁴⁶

⁴⁵ Naief Yehya. “La reina de la noche, de Arturo Ripstein”. Unomásuno, 19 de Agosto de 1995.

⁴⁶ Rafael Aviña. “La reina de la noche, de Arturo Ripstein”. Unomásuno, 29 de Julio de 1995.

2.4 Profundo carmesí: una historia de nota roja

*No es el azar, sino la necesidad, la que los lleva al Crimen. La necesidad del amor loco, el suyo. El crimen les es esencial, los define, los perfila. Es su destino.*⁴⁷

A principios de 1946 la enfermera Martha Beck dirige la residencia de niños lisiados de Pensacola, en Estado Unidos. Después de dos fracasos sentimentales, finalmente el español Raymond Fernández responde a su carta enviada al “Club de corazones solitarios” ubicado en Nueva York. Era el comienzo de la carrera criminal que culminó en la silla eléctrica el 8 de marzo de 1951.

En 1960 Ripstein encontró esta vieja historia en un libro sobre crímenes. No sólo resultaba interesante hurgar en los mecanismos que provocan que la gente se vuelva criminal, había todavía algo más trascendente: un “amor loco” entre dos amantes que se vuelven homicidas para eliminar cuanto pueda obstaculizar la realización del deseo. El cineasta estuvo incubando esta idea durante más de tres décadas hasta que en 1996 pensó que ya tenía el oficio suficiente para llevar a la pantalla este caso de nota roja, el cual ya había sido trasladado por el director de ópera y realizador estadounidense Leonard Kastle, con su único trabajo filmico, *The Honeymoon Killers* (1970).

Para *Profundo Carmesí* Paz Alicia Garcíadiego escribió un guión tradicional, el cual no revistió gran dificultad ya que se pudo apoyar en una buena historia, en la que los personajes reales permitieron volver sinuosamente a los mismos temas ya identificados en otros trabajos. O sea, una nueva película de personajes marginales. En el folleto de presentación del filme para el Festival de San Sebastián en 1996, Ripstein justificaba esta predilección: “Me gustan los sobrevivientes. Los personajes marginales. Las situaciones y las escenas en las que mis criaturas están al final de sus fuerzas. Al borde de todos los colapsos. Y siguen, siguen y siguen. Me gustan los sobrevivientes. Me gustan las personas que optan por el amor. Esa emoción sacrílega y sediciosa que se opone a todo con la fuerza atroz de la naturaleza, a todo obstáculo, a todo pecado, a toda acción que puede impedir su última, imposible, portentosa y finalmente terrible y triste realidad.”⁴⁸

Amor loco

De ese modo en *Profundo carmesí* aparecen otra vez las mismas obsesiones de Arturo Ripstein y Paz Alicia Garcíadiego: el destino fatal que se cumple como fuerza suprema y la fragilidad de los personajes que construyen su propio destino son elementos que se repiten desde *El imperio de la fortuna*, sin embargo el microcosmos asfixiante donde se mueve la cámara ya no es el único espacio para los personajes.

⁴⁷ Iván Avila Dueñas. “Profundo carmesí, diario de rodaje”. Revista Nosferatu, Barcelona, 1996, pág. 67

⁴⁸ Fernando Celín. “Cine Realidad ‘Real’ y mental”. Novedades, 15 de diciembre de 1996

Además del humor negro, hay varios planos abiertos y luminosos a la carretera de Cananea, Sonora.

Desde el principio las tomas largas predominan. El plano-secuencia estructura una narración lineal como una fotonovela con imágenes, en la que ocurren crímenes que son consecuencia natural de lo que Ripstein define como “amor loco”. “El amor loco, la locura de amor profesada por estos terribles enamorados, estos últimos humillados y ofendidos, le confería una feroz poesía al horror. Crearon un misterio desesperado y doloroso que los unió más allá de la muerte, incluso de la vida”⁴⁹.

Coral Fabre (Regina Orozco) es una enfermera acomplejada que sueña con el actor francés Charles Boyer. A parte de su notable gordura, tiene otro complejo: el aliento atribuido a su anterior trabajo en la morgue.

Sentada en la cama de una habitación llena de objetos y fotos, escribe una carta para un “caballero español” que dice tener cierto parecido con Boyer. Es Nicolás Estrella (Daniel Jiménez Cacho), un seductor profesional que se dedica a estafar mujeres que andan en busca de cariño y que además tiene una obsesión fetichista por su bisoñé, con el que en más de una ocasión revela su fragilidad psicológica.

Pronto llega el día de la cita, pero al farsante “caballero español”, que sólo está detrás del dinero de sus admiradoras, le molesta que Coral tenga dos hijos y por eso después de hacer el amor se escabulle. A pesar de todo, la enfermera sale a buscarlo, después de viajar en tren con sus niños y enfrentar la lluvia, el rechazo es inmediato: Nicolás no está dispuesto a asumir la paternidad, por lo que Coral decide abandonar a sus hijos en un convento para que él la acepte. Aquí empieza el primer rompimiento. La historia que parecía romántica y una amable evocación de la década de los cuarenta, con la novela rosa, la radio y el bolero en su esplendor, pasa al melodrama en medio de las lágrimas de dos niños que no entienden la decisión de su madre.

Coral descubre que el “caballero español”, además de ser un estafador de mujeres, es un asesino. Para que Nicolás sucumba le dice que ya regaló a sus hijos, que es capaz de suicidarse si la rechaza. Él, conmovido por el tal sacrificio, se muestra agradecido, mientras ella le propone seguir desvalijando a mujeres solitarias. Así comienza su historial delictivo. La primera víctima es la señorita Ruelas (Patricia Reyes Espíndola), a quien sin embargo sólo logran despojar de su monedero porque desde el primer momento dejó claro que no confiaba en los españoles, argumentando que son personas sin referencia, menesterosas, rojos, comunistas, derrotados, sin familia.

La segunda cita ocurre en Íntimo bar, una cantina que está ubicada en un paisaje inhóspito. Coral envenena con raticida a Juanita Norton, una viuda solitaria que termina abandonada en una banca, ahogándose en su propio vomito. De inmediato e ignorando que se han convertido en asesinos, salen en busca de otros rumbos. El tercer encuentro es con Irene Gallardo, una viuda española, quien a pesar de su exagerada devoción religiosa, se ve tocada por la lujuria. Nicolás le propone matrimonio, el cual

⁴⁹ Iván Avila Dueñas. “Profundo carmesí, diario de rodaje”. Revista Nosferatu, Barcelona, 1996, pág. 67.

se celebra sin sacerdote en un cementerio solitario. Por la noche se instalan en un motel. En una habitación las mujeres y el hombre en otra. Deseosa de estar con su marido, Irene logra escapar de la vigilancia de Coral y se mete al cuarto de Nicolás. La enfermera se percató, después de advertirle que ese hombre no es suyo, destroza una imagen religiosa en la cabeza de la viuda española.

Luego de enterrar a la beata, emprenden su último encuentro. Rebeca San Pedro, una joven viuda que lo único que quiere es un mejor porvenir para su pequeña hija. Le propone a Nicolás un periodo de prueba de dos meses, tiempo en él se encargará de su único patrimonio, un taller mecánico.

Coral siente remordimiento por sus hijos abandonados cada vez que se acerca a la hija de Rebeca. Sus celos van en aumento porque, además de que parece contento con su situación, Nicolás ya no duerme con ella. La joven viuda queda embarazada y quiere el aborto. La enfermera deja que se desangre y luego él la remata a cuchillazos, pero queda todavía una tarea pendiente: matar a la niña y no saben quien de los dos lo hará. Finalmente Coral toma la iniciativa. Sumida en lágrimas, la ahoga en la bañera. Luego pregunta el motivo de sus crímenes, ante lo que el “caballero español” responde: “Para estar juntos. Somos cómplices eternos”. “Estamos unidos por la sangre y la sangre”, completa ella.

Nicolás advierte a la policía. La pareja espera su llegada, seguros de que todo lo hicieron en nombre del amor. Se les aplica la ley fuga, después los cuerpos aparecen reflejados en un charco de agua, en un plano abierto y luminoso fotografiado por Guillermo Granillo y como fondo la música de David Mansfield.

Ripstein y Kastle

Igual que en los otros filmes cuyos guiones fueron escritos por Paz Alicia Garciadiego, la mujer otra vez apareció como la forjadora del destino, la que toma la iniciativa en los asesinatos, aunque el hombre también ayuda a perpetrarlos, como en *The Honeymoon Killers*, la versión dirigida por Leonard Kastle en 1970. En la película del norteamericano, Raymond estrangula a la viuda golpeada a martillazos por Martha; mientras ella mata a la embarazada, él se hace cargo de su hija. El desequilibrio entre los amantes de todos modos es equiparable en ambas versiones.

Lo que no vemos en la única cinta que filmó Kastle es la maternidad. Mientras Martha abandona a su madre, Coral regala a sus dos hijos. La solidaridad entre los dos amantes tampoco está presente, como en *Profundo Carmesi*, en la que la enfermera no es quien por celos se encarga de llamar a la policía para castigar a su pareja, tal y como si ocurre en *The Honeymoon Killers*.

Además Kastle traslada la historia casi como un documental, con locaciones de los sitios originales, en tanto Ripstein la lleva al contexto nacional, agregando uno que otro elemento y dotando a sus personajes de un perfil psicológico ya visto en sus películas anteriores. Las diferencias no son numerosas, es evidente que Ripstein no

sólo se inspiró en la nota roja como tal, sino también en la cinta estadounidense. Ambas son lineales y preservan esa pasión fuera de lo común, un “amor loco minado por los celos, y el engranaje mortal provocado por las mediocres estafas”.⁵⁰

Cuando hay dos versiones de una película, los comentarios sobre si una es superior a la otra son inevitables. Desde luego eso ocurrió con *The Honeymoon Killers* y *Profundo Carmesí*. Al respecto, Rafael Aviña apuntó: “*Profundo carmesí* es un descarado fusil de *The Honeymoon Killers*. Eso ya de entrada es terrible, a pesar de que ellos (Garciadiego y Ripstein) dijeron que no, pero hay secuencias idénticas, hasta los encuadres son similares. Entonces, *Profundo carmesí* era un proyecto condenado al fracaso por utilizar una película que era maravillosa debido a su espontaneidad y la naturalidad, aunque técnicamente era pobre porque fue el debut de un director de teatro, a quien además le encargaron la película. La adaptación pudo haber sido buena, si no hubiera sido una historia tal cual. El final lo cambió porque no le quedaba de otra: aquí no tenía la silla eléctrica, tuvo que recurrir a la ley fuga.”⁵¹

Mientras Aviña consideró que hacer la adaptación fue un error, el brasileño Paulo Antonio Paranagua la encontró acertada, “ya que por excelente y atípica que parezca la película norteamericana establece un diálogo con otras tradiciones –la novela rosa, el folletín radiofónico, el universo del bolero, el *start system* clásico de Hollywood, el melodrama mexicano, la fotonovela, todas ellas vigentes desde la época de la posguerra. Además después de *La mujer de puerto*, *Principio y Fin* y *La reina de la noche*, Ripstein y Paz Alicia desafían al espectador de *Profundo carmesí* con nuevas y terribles variaciones sobre la maternidad.”⁵²

La crítica apasionada

Con producción de Wanda Films, Televisión Española, MK2 de Francia e Imcine, *Profundo carmesí* corrió con mejor suerte que sus antecesoras. Se convirtió en la película más cara del nuevo cine mexicano porque tuvo un costo de más de dos millones de dólares, según informó el productor Manuel Barbachano Ponce. Y las páginas del periodismo cultural y del espectáculo daban cuenta de los galardones internacionales: El premio al Mejor Guión en el Festival Internacional de Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana; Mejor música y escenografía en la Muestra Internacional de Cine de Venecia; El Sol de Oro por Mejor Película en el Festival de Cine Latinoamericano de Biarritz; El premio de la Crítica en el Festival de Cine de San Juan; Mención de Honor en el Festival de Cine de Sudance.

Paradójicamente en México no tuvo la misma recepción con el público ni mucho menos con un sector de la crítica. Otra vez, como ha ocurrido desde *Mentiras piadosas*, se erigieron dos grupos, aunque, cabe mencionar, la mayoría reconoció el

⁵⁰ Ibidem

⁵¹ Entrevista Personal con Rafael Aviña. Abril de 2001

⁵² Paulo Antonio Paranagua, *Arturo Ripstein*, Madrid, Catedra/Filmoteca Española, Signo e Imagen/Cineastas Latinoamericanos, 1997, pág. 275

buen oficio que tiene Ripstein al firmar sus secuencias. Entonces, ¿cuál fue el problema? La temática reiterativa y el gusto por la miseria humana, no más.

Profundo carmesí, escribió Tomás Turrent, es sin duda una película menos tensa (y quizá menos dura) que las anteriores y aunque esto es difícil de predecir, posiblemente más accesible al espectador común (aunque sin duda hollywoodizado) como está le parezca implacable y sórdida). “Tiene también otro punto a su favor, su para muchos inesperado sentido del humor (creo que filmes como *La mujer del puerto* y *Principio y fin* también lo tienen aun si no se parece al que se vende solo), una buena dosis de humor que por las características del material es negro profundo como el carmesí del título y a momentos goza lo grotesco (por ejemplo sus avatares de Nico con su vital indispensable peluquín”.⁵³

Rafael Aviña también aprecia el buen sentido del humor, por ejemplo la secuencia donde se la cae el bisoñé a Nicolás, lo que además es real pues Raymond Fernández tenía el mismo complejo. Sin embargo, la historia es de un humor negro se va a los extremos. “Algo que no se puede negar es que Ripstein filma muy bien. Sus planos secuencia están bien concebidos. Hay mucha elegancia para filmar, se entiende de alguien que empezó a filmar desde 1965”.⁵⁴

“Es cierto que *Profundo carmesí* es el mejor trabajo técnico de un cineasta que ha puesto énfasis en unos decorados barrocos y en intensos planos-secuencia captados de manera brillante por el buen fotógrafo Guillermo Granillo, sin embargo, insiste en su chocante visión flagelante del núcleo familiar”.⁵⁵

A su vez, Jorge Ayala Blanco, en su acostumbrado tono, reprocha: “*Profundo carmesí* o la manía del remedo. Lo que en *Amantes sanguinarios* era un “ceremonial de la desdicha” (Claude Bayle en *Vers une cinematheque ideale*), se ha tornado reduccionismo monológico. Lo que era un caso criminal tratado con extremo tacto y mesura, se ha tornado burdo juego esperpéntico demasiado prolongado. Lo que era un sobrio ejercicio de realismo brutal y crudo, se ha tornado resumen de coqueterías visuales del desbocado camarógrafo Memo Granillo (medallón luminoso de la puerta, espejos borrositos *ad nauseam*, uso maniático de planos secuencia vengan o no a cuento y diluyan/aguaden o atasquen/congestionen la fluidez del relato, inapelables *tracks* laterales, delectación monocorde en interiores insalubres y hediondos, atmósferas oropelescamente lodosas y lúgubrementemente aburdeladas (ya vuelto Lugar común sin límites 77). Lo que era una dura búsqueda de la verdad tras el viejo escándalo periodístico, se ha tornado en un efectista despliegue de lo nauseabundo y lo gratuito”.⁵⁶

En contraste, Ysabel Gracida opinó que Arturo Ripstein estaba pleno de audacia en todo terreno, aunque podamos decir que son audacias premeditadas, transgresiones que mucho más allá del asunto de la película para convertirse en una extraordinaria

⁵³ Tomás Pérez Turrent. “Profundo Carmesí”, El universal, 15 de noviembre de 1996.

⁵⁴ Entrevista personal con Rafael Aviña. Abril de 2001

⁵⁵ Rafael Aviña, “Profundo carmesí”. Unomásuno, 14 de noviembre de 1996.

⁵⁶ Jorge Ayala Blanco. “Garcidiego y la feminidad ominosa”. El Financiero, 13 de enero de 1997.

lección de talento y trabajo que deja fuera de campo a los timoratos, a los convencionales y a los domesticados. “Quizá Ripstein vuelva a ser vituperado por el público nacional, quizá todavía no podemos como espectadores tener todos los instrumentos de lectura de un texto apasionado, tan intenso, tan extraordinariamente realizado como *Profundo carmesí*”.⁵⁷

⁵⁷ Ysabel Gracida. “Profundo carmesí”. El Universal, 14 de noviembre de 1996.

2.5 El evangelio de las maravillas o una herejía mexicana

*A los pobres que entran al cielo y que viven entre tanto en el infierno de todos los días va mi mirada, mi brazo, mi cámara. A ellos, después de tantos días frustrados, vidas carentes de final, les toca un final feliz.*⁵⁸

A mediados de los setenta la prensa nacional sorprendió al dar cuenta de una rebelión en Nueva Italia, Michoacán. Se trataba de la Nueva Jerusalén, una secta católica que predecía el fin del mundo y vestía a la usanza de personajes bíblicos. Llamaba la atención el hecho de que al principio el grupo estaba encabezado por un viejo matrimonio y que después, al morir la señora, una jovencita se convirtió en la profeta, lo que provocó la revuelta y la intervención del Ejército.

El evangelio de las maravillas surgió básicamente de ahí, pero también gracias al libro *En busca del milenio*, de Norman Cohn, donde Ripstein encontró una similitud entre las herejías medievales y las mexicanas porque ambas son el resultado de una situación de desesperanza. Hace más de mil años con el cambio de milenio, precedido por las hambrunas y las pestes negras, los oprimidos creaban su mundo, con reglas propias de la locura, como ocurrió en la Nueva Jerusalén. En mayo de 1998, después de que la cinta fuera proyectada en la sección *Une certaine regarde*, en ese sentido el director explicó: “Estos desesperados ya han caído en la locura total, gracias a eso tienden a la creación de un mundo mejor. Siempre ha habido cientos de estos grupos. Desde el primer milenio empezaron a existir este tipo de rupturas, hoy se habla más de eso por la cronología. Estamos al final de un milenio y volvemos a una cierta puntualidad. Se supone que habrá cierta demolición de lo conocido”.⁵⁹

Así, apenas con esos elementos, el director y su guionista reiventaron la historia, en su estilo habitual y con la certeza de que no pretendían hacer ninguna reflexión antropológica ni sociológica, sino destruir un orden establecido como lo habían hecho en sus trabajos anteriores. Y tampoco, aunque parezca contradictorio, había una fundamentación religiosa. Lo que me importaba, aclara Ripstein, era hacer una película. “Empieza uno con una serie de inquietudes de por qué un cuento me gusta más que otro, por qué prefiero contar esta historia y no otra. Este ya es un misterio difícil de dilucidar en su primera instancia. Parece que las historias lo buscan a uno para que las cuente, porque de pronto esto que yo supe gracias a una noticia de periódico pudo haber sido cualquier cosa, pero la que se me quedó en los ojos fue ésta. ¿Por qué? Por mil razones, o por ninguna. ¿Por qué me importaba lo que cuenta? Porque teológicamente creo que tiene una relevancia, porque estamos llegando al fin del milenio. O porque me gusta y punto. Porque explicar las aficiones de uno es

⁵⁸ Enrique Guzmán. “Ripstein presentó en Cannes su último filme, una fábula religiosa”. Crónica, 17 de mayo de 1998.

⁵⁹ Mónica Delgado. “Ripstein mete gol en Francia”. Reforma, 20 de Mayo de 1998, pág. 5E.

complicado como tratar de explicar por qué me gustan las naranjas o las mandarinas. Pues porque sí”.⁶⁰

Utopía, entre humillados y ofendidos

Paz Alicia, quien esta acostumbrada a escribir sus guiones cronológicamente, con *El evangelio de las maravillas* tuvo que escoger otro camino ya que Ripstein sólo quiso tomar algunos cabos de la historia real, a pesar de que la investigación documental le daba más elementos, pero no quisieron contaminar la imaginación. Tenía al matrimonio y la adolescente, no obstante faltaban más personajes. La guionista aprovechó para incluir tres historias individuales que ya había querido contar en otras cintas: un merolico del Centro, un soldado y una prostituta, cuyas vidas son fundamentales para entender la utopía de un grupo ante la supuesta llegada del Apocalipsis.

La primera media hora aparece sin conexión, pero después los acontecimientos que aparecían gratuitos son indispensables para contar la historia principal. “Se trataba de que cada historia estuviera interconectada con las otras y que cada una fuera indispensable para llegar al final, al fin del mundo. Eso me costó mucho trabajo”⁶¹, cuenta la guionista. ¿El resultado? 110 minutos de “humillados y ofendidos” en un mundo donde ya no hay más.

Mediante planos secuencia Ripstein muestra a sus personajes, la mayoría con togas romanas y otros disfraces de película bíblica. Se acerca el fin de mundo y hay que lavar el espíritu con la ayuda de Mamá Dorita (Katy Jurado). Resguardo por el Ejército Mexicano y rodeado de alambradas, se erige el templo donde se reúnen los fanáticos que han sido reclutados en un camión de redilas. Pura parafernalia: extensiones de foquitos, espejos, muñecas tuertas, flores secas, imágenes religiosas, en suma un escenario barroco. Y, como en el *Castillo de la pureza*, afuera es feo: “nada del mundo, nada de afuera, nada”, dice Papá Basilio (Francisco Rabal), un cura español, bebedor y cinéfilo de marcada preferencia por la versión hollywoodense de *Los diez mandamientos*.

Al lugar llegan vírgenes, prostitutas soldados, peones, humillados y ofendidos, como los llaman Ripstein y Garciadiego. Entre ellos Tomasa (Flor Eduarda Gurrola), la adolescente que, cuando muere Mamá Dorita, se convierte en la profeta porque cree escuchar la voz de Dios a través de un juego de video. Ella es la elegida para concebir al nuevo Mesías que los salvará luego de la llegada del Tercer Milenio. Es entonces cuando el sistema de orden se transgrede, ahora el pecado los redime. El sexo y religión adquieren una dimensión diferente porque Mamá Tomasita está convencida de que para seguir su misión debe tomar a todos los hombres del grupo, incluso al soldado homosexual, reprimido por el tío (Rafael Inclán). Sin embargo, el sexo aquí,

⁶⁰ Héctor Rivera. “El evangelio de las maravillas”, Cuadernos de la Cineteca, Conaculta, México, D.F., 1998. pág. 27.

⁶¹ *Ibidem*

más que un acto placentero, se convierte en punitivo. Tomasa es una puta, pero conserva su virginidad.

En las atmósferas sórdidas, llenas de miseria y desesperanza, resaltan otras tres historias individuales. *El Gavilán* (Bruno Bichir), un merolico del Zócalo; Fidel (Rodrigo Ostap), el homosexual y Nelida (Carolina Papaleo), una prostituta. Todos dejan el mundo exterior por soledad, humillación e intolerancia, excepto Nelida que llega ahí huyendo porque un cliente se suicidó frente ella.

Entre todos los hombres de la Nueva Jerusalén, el elegido de la nueva profeta es Fidel. A los feligreses no les gusta, por eso arman una rebelión, alentada por Micaela (Patricia Reyes Spíndola), una fanática con alas de ángel, quien a pesar de la locura que comparte con los demás, está consciente de los prejuicios del mundo exterior. Es el fin de la secta, pero las esperanzas pueden continuar en otro sitio, así que Papá Basilio y Mamá Dorita emprender su nuevo camino. Al final aparecen en una pantalla, como queriendo hacer referencia al poder audiovisual o tal vez, como apreciaron algunos críticos, como un homenaje al cine, en el que también cupo uno para Buñuel, pues varias veces aparecen las piñas que perturbaban al cura de Nazarín y la cinta concluye, además, con el ruido de tambores que nos remiten a los de Calanda.

Igual que en otras cintas, nuevamente aparece la utopía, sin embargo esta vez es colectiva, ya no es la familia, la madre, los hijos, la pareja. Si en *Profundo Carmesí* Coral y Nicolás querían construir un amor perfecto que sólo encuentran en la muerte, en *El evangelio de las maravillas* buscan el paraíso, creando su propio mundo. “De humillados y ofendidos era la utopía perfecta para diseccionar con el bisturí de la cámara por el barroco universo de personas que en la vida real protagonizaron los hechos: una adolescente sexualizada, un cura adepto al cine, una profeta amante de los disfraces”.⁶²

Esa utopía aparece sin pasado, no sabemos de dónde vienen los profetas, es un universo ya escrito. En una entrevista con Héctor Rivera, Ripstein explicaba:

“Si se tratara de una película cuyo interés fuera antropológico, sin duda haría falta una explicación de por qué ocurren estas sectas, estos aislamientos de la realidad habitual, pero como ciertamente está lejos de una película antropológica o sociológica, es un mundo contenido en sí mismo, un mundo determinado por los misterios. No tengo ninguna necesidad de dar explicaciones previas al acontecimiento. El hecho es que hay un grupo que tampoco es un evento aislado: las sectas se han dado a través del último milenio en todos los países y en todo momento, entonces tampoco es tan sorprendente que uno diga que hay unos religiosos que creen en las palabras del Apocalipsis, que finalmente en griego quiere decir la revelación”.⁶³

No obstante, la ausencia de antecedentes fue cuestionada por algunos críticos, entre los que se encuentra Ysabel Gracida, quien afirmó que el toque milenarista que la cinta pretendía nunca cuajó, pues tanto el director como su guionista dejaron de lado

⁶² Enrique Guzmán. “Ripstein presentó en Cannes su último filme, una fábula religiosa”, *Crónica*, 17 de mayo de 1998.

⁶³ *Ibidem*

ESTA TESIS NO SALE DE LA BIBLIOTECA

un mínimo de contexto de un asunto que por sí sólo no sugiere lo suficiente, no logra un pacto narrativo con el espectador.⁶⁴

En el mismo sentido, Leo Eduardo Mendoza comentó: “Mamá Dorita, Papá Basilio y Mamá Tomasita son personajes que podrían crecer mucho más si el director no se empeñara en convertirlos simplemente en protagonistas de una disección: los antecedentes de los personajes, con la sola excepción de Tomasa y Gavilán (un Bruno Bichir francamente sobreactuado), no existen, no hay pasado que los pueda identificar. El corte es directo, casi no hay nada que nos pueda acercar a estos personajes, porque el propio director así lo quiere, lo cual quien sabe si pueda considerarse una virtud”.⁶⁵

Una vez más

Mientras se le reprochaba a Ripstein una ausencia de contexto que nunca pretendió, algunos críticos hicieron las siguientes lecturas:

Bonfil manifestó: “La intención farsica de Ripstein es interesante en las primeras imágenes, pero claramente fallida en la segunda parte de la cinta, cuando la referencia a la divina omnipresencia del poder audiovisual se vuelve recurso obvio y reiterativo, cuando los profetas incurren en el humorismo involuntario o en un tremendismo verbal de alcantarillas (“Nací pecadora, caliente como la mondriga de mi madre”). El cine Ripstein pierde paulatinamente, o banaliza, sus posibles intensidades dramáticas. Rabal, el padre Nazarín buñueliano, merece mejor suerte que encarnar una senilidad fanática absorta en el video, y pasar de los antiguos desafíos de la Manuela (Roberto Cobo en *El lugar sin límites*) al gimoteo cobarde de un homosexual redimido por una prostituta, es ciertamente una propuesta cansada. En la corte de los milagros que presenta Ripstein, la insistencia en la miseria moral ahoga cualquier asomo de generosidad, propia o ajena”.⁶⁶

Ayala Blanco apuntó: “*El evangelio de las maravillas* o la decrepitud despectiva. El fascismo moral se degrada a antiestética sin alcanzar la dignidad del esperpento a la Valle Inclán o a la Alcoriza. Desprecio a la técnica, a los infelices actores, al concepto espiritual negativo por vehicular. Decrepitud despectiva: crónica política del desprecio que en todos niveles se auto sabotea, trampa de la descomposición propia, involución formal, chafantasia desorbitada, patética imposibilidad de autoconocimiento e identidad real que desemboca en prodigalidad de ropajes oropelescos, tremebundismo verborrágico en el vacío escénico, visiones visionadas de un ectoplásmico rey flagelante a su imagen y semejanza ese afónico Papá Basilio asistiendo finalmente solo a su propia película fundacional en su masturbatorio templo castillo de la puteza.”⁶⁷

⁶⁴ Ysabel Gracida. “El evangelio de las maravillas”. El universal, 27 de noviembre de 1991.

⁶⁵ Leo Eduardo Mendoza. “El evangelio de las maravillas”. El universal, 28 de noviembre de 1998.

⁶⁶ Carlos Bonfil. “El evangelio de las maravillas”. La Jornada, 27 de noviembre de 1998, pág. 39.

⁶⁷ Jorge Ayala Blanco. “Ripstein y la decrepitud moral”. El financiero, 1 de marzo de 1999.

Leonardo García Tsao defendió: “*El evangelio de las maravillas* es una buena película porque es mucho más arriesgada. Yo considero que su valor se va a ver en algunos años. Su mérito está en haber creado un mundo totalmente loco, una secta que vive entre la realidad y la superstición.”

“El poder reiterativo del cine es otro de sus valores, encuentro que es un recurso muy bueno, al final parece que es Dios el que ve la película. Si quieren ver algo cosmogónico, pues ahí está”.⁶⁸

Rafael Aviña comentó: “Sus historias me parecen reiterativas, la manera en que las cuenta yo no le veo ningún mérito. Arrancan muy bien, pero después se estancan y van precipitándose al abismo de un modo terrible. Visualmente se sabe plantear imágenes muy impresionantes. Si la ves de manera aislada, te encuentras con algunas muy inquietantes, pero si vemos en su conjunto, el trabajo ya no es creíble, por ejemplo *El evangelio de las maravillas* tiene imágenes que te pueden impresionar mucho. Me refiero a la gente vestida con ropajes bíblicos y en especial, me acuerdo de una secuencia que puede ser muy inquietante: el tío que esta aleccionando a su sobrino homosexual para que camine con un verdadero macho.”⁶⁹

A dos años y del estreno de *Profundo Carmesí* y a un año de *El evangelio de las maravillas* para la que contó con la producción de Imcine, Producciones Amaranta, El Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, Wanda Films (España), Casa de filme y video (Brasil) y Aleph Producciones (Argentina), Ripstein pudo filmar su última película de los noventa: *El coronel no tiene quien le escriba*. Sólo él, en medio de una industria alicaída, llevaba a la pantalla un proyecto tras otro. Con razón, ante los demás cineastas, se erigió como el privilegiado, el único que se puede dar el lujo de regresar cuando quiere mientras la mayoría hace largas antesalas. Paz Alicia reconoció, en una entrevista para el periódico *Reforma*, que hacer una película dentro del ambiente cinematográfico que impera en nuestros días es un milagro o una aventura. Pero: “Arturo y yo hemos tenido muchos protectores celestiales. Hacer cine en estos tiempos es un milagro, al que hay que meterle el corazón, todas las ganas, luchar, pelear, tener los guiones listos y muy pensados. Son fundamentales: los milagros y la buena suerte, por eso en el cine mexicano actual todos somos supersticiosos ahora prendemos veladoras y llevamos ramos a la iglesia, para que salgan bien las cosas.”⁷⁰

⁶⁸ Entrevista personal con Leonardo García Tsao, diciembre de 2000

⁶⁹ Entrevista personal con Rafael Aviña, abril de 2001

⁷⁰ Lérica Caballero Maradiaga. Regresa Katy Jurado al cine mexicano. *Reforma*, 1 de noviembre de 1997.

2.6 *El coronel no tiene quien le escriba* o ¿el inicio de un nuevo ciclo?

Desde chico me la pasaba pensando en el cine, todo para mí era cine, y sólo sabía que quería hacer cine. Cuando leí El Coronel... me empecé a obsesionar por llevarlo a la pantalla. Me atraía sobre todo la desesperanza. Yo era suficientemente joven para creer que sólo se podría hacer algo importante en la vida si se es desdichado. Por eso me atrajo tanto la desdicha y el aprobio del coronel.⁷¹

En la última película que filmó en los noventa, Arturo Ripstein abandonó la sordidez inquietante de sus trabajos anteriores. Se vislumbraba el comienzo de un nuevo ciclo que, sin embargo, no era ninguna retracción de sus obsesiones ni de sus sobrevivientes, ni mucho menos de sus planos secuencias, aquellos que requieren una precisión milimétrica en cada movimiento y posición de la cámara.

Si el *Evangelio de las maravillas* fue un compendio de todo lo que había hecho hasta el momento, todo lo que piensa, cree y es, con *El coronel no tiene quien le escriba* abría una nueva etapa que curiosamente coincidía con el aniversario número 33 del inicio de su carrera cinematográfica en 1965, cuando filmó *Tiempo de morir*, cuyo guión es de Gabriel García Márquez.

La adaptación, después de una larga espera

El coronel no tiene quien le escriba es un trabajo que Ripstein estuvo incubando durante más de tres décadas. A los 19 años descubrió la novela de Gabriel García Márquez y desde entonces la idea le empezó a rondar en la cabeza, pero los derechos los tenía una compañía que nunca hizo la adaptación y además, no estaba listo para enfrentarse a una obra de ese calibre. “Te la doy cuando aprendas”, advirtió el escritor colombiano cuando trabajaron juntos en *Tiempo de morir*. Y fue en medio del festival de cine de Cartagena cuando, al ver *La reina de la noche* (1994), el premio Nobel consideró que era el momento para darle al coronel un rostro cinematográfico.

Se pudo dar entonces el primer paso. Una vez que Jorge Sánchez, de Producciones Amaranta, llegó por fin a un acuerdo con la española Carmen Balcells, quien se encarga de defender los derechos literarios de García Márquez y otros escritores latinoamericanos como Carlos Fuentes, Paz Alicia comenzó con el trabajo de adaptación cuya dificultad, según el realizador argentino Fernando Birri, la enuncian las palabras ya que son generadoras de realidad y al intentar transmitir los diálogos en la boca de un personajes resultan totalmente increíbles.

Garcíadiego logró superar ese problema pensando en que su objetivo principal era encontrar su propia forma de contar sin traicionar a García Márquez, pero no quería una transposición muy académica, ni que el respeto hacia el escritor le impidiera sentir suya la novela. Esos fueron los principales temores y anduvo con ellos bajo el brazo

⁷¹ Javier González Rubio. “El coronel sí tiene quien lo filme/II”. La Jornada, 14 de septiembre de 1998.

dos años, que fue el tiempo que transcurrió entre la primera conversación al respecto entre García Márquez y Ripstein hasta que se firmaron los derechos”.⁷²

Tenía claro que quería hacer suya la novela, mexicanizarla, porque considera que los países de América Latina son muy distintos entre sí; no los ve como una unidad abstracta. “Al hacer mía la historia, dejé un poco de lado la parte social y los vericuetos burocráticos de la pensión y resalté la muerte del hijo, que aparece con claridad en el libro. Curiosamente nadie recuerda esa parte, sino la del coronel esperando la carta que no llega. La muerte del hijo está muy presente y ahí encontré los elementos para mi versión. El melodrama necesitaba un interlocutor y me creció inconscientemente el personaje de la mujer del coronel. El resultado es una historia de amor, que también está planteada en el libro, pero a *sotto voce*. Otra parte que me importaba resaltar era la sencillez; la trama tan lineal me parecía hermosísima y hacerla en cine finalmente fue un reto”.⁷³

El coronel, entre planos-secuencia

La novela del escritor colombiano se trasladó al Chiantianquis, un pueblo de la región de Sotavento, donde llueve torrencialmente y la humedad le ha dado al lugar un aspecto de decrepitud, desgaste y abandono. Durante siete semanas Ripstein y su equipo rodaron ahí una historia, que por sí sola y en palabras de su autor, “posee una estructura completamente cinematográfica y su estilo narrativo es similar al del montaje filmico”.

Con capital de España, México y Francia, la cámara de Ripstein se situó en ese lugar cercano a Cosamaloapan, Veracruz, en el que encontraron locaciones parecidas a Macondo: las casas desgastadas por el tiempo, el bochorno, la vegetación abundante, pero con la presencia “quijotesca” del coronel (Fernando Luján) y su esposa Lola (Marisa Paredes), captados en planos secuencia por el ojo de Guillermo Granillo. La película de Ripstein otra vez comienza con uno. La cámara apenas se mueve, no hay movimientos bruscos ni cortes constantes; por eso el ritmo es lento, igual que el transcurrir del tiempo, cuando se espera una carta que nunca llega y que mantiene vivos al coronel y su mujer, junto con la compañía de un gallo, el único recuerdo del hijo.

Pero la sordidez es menos delirante, a diferencia de las películas anteriores: la iluminación no está casi en las penumbras; las esperanzas persisten por el aprobo del coronel. Lo que sí se mantiene es el destino como fuerza suprema: “La culpa siempre es del destino”, “escupo en Dios, escupo en el destino”. La dignidad ayuda y convierte a los personajes en sobrevivientes. “Mis personajes –dice Ripstein– son, en general, refractarios a la razón y a la prudencia. Su mundo se está cayendo y no tienen miedo.

⁷² Antonio Carreón. “Entrevista con Paz Alicia García Diego. El cine sí tiene quien lo escriba”. Jornada Semanal No. 248, 5 de diciembre de 1999, pág. 3

⁷³ *Ibidem*.

Se aferran a sus sueños con la fuerza ciega de los locos, los alineados: van sobrevivir porque lo han decidido”.⁷⁴

La promesa de una pensión y un gallo que los podría sacar del hoyo mantienen a los personajes parados en una cruda realidad. El coronel es quien construye los sueños; su esposa se resiste pero finalmente también se ilusiona con las posibilidades de mejorar su condición. “Te toca, mañana es viernes”. Comienza otra vez el círculo narrativo, otro viernes más con la misma noticia, la pensión que no llega. Lola está cada vez más flaca y hambrienta, con el rencor al destino, a Julia, al Nogales, al mismo Dios, al gallo que el coronel quiere tanto y por el que mataron a su hijo.

El coronel y Lola discuten en el mismo lugar donde mataron al hijo, un palenque improvisado donde entrenan a su gallo para una pelea en la que ponen sus esperanzas. Como personajes de Ripstein, conservan su dignidad; además tienen su amor tranquilo, de viejos resistentes y solidarios, y esa ternura que no aparece con la misma fuerza en la novela de García Márquez, quien —platicó el director— “soltó dos lagrimones” en una de las primeras proyecciones de la película.

La carta sigue, tras 20 años, en espera y el gallo, no se sabe si les daría fortuna. — ¿Y mientras tanto dime que vamos comer? Dime, para algo eres mi marido. Dime que vamos a comer.

— Mierda.

Triste presagio

La película se exhibió por primera vez en la competencia oficial del Festival de Cannes en 1999, donde Ripstein ya había participado en otras dos ocasiones. Su estreno comercial, como casi siempre ocurre con todas las cintas de este realizador, primero se llevó a cabo en España y Francia, durante junio de aquel año. La prensa europea, a diferencia de la mexicana, encontró una obra interesante que no traicionó la novela de García Márquez, salvo por algunos aspectos como la inclusión de personajes, entre que los que se encuentra Julia (Salma Hayek), la prostituta involucrada en la muerte del hijo, y un doctor homosexual; además el coronel mexicano luchó en la Revolución y en el conflicto cristero, mientras el del premio Nobel peleó en una de tantas guerras civiles que han azotado a Colombia.

El país, por ejemplo, señaló que “Ripstein hizo una adaptación magistral del relato novelesco formalmente complejo, sobre todo en lo relativo a la combinación de tiempos narrativos. “Estamos ante dos modelos de recreación cinematográfica de dificultosos entramados de tiempos novelescos, en las antípodas de la traducción a la pantalla al por mayor de novelas y noveluchas, que es una de las pestes que asaltan al cine actual”.⁷⁵

⁷⁴ Tomas Pérez Turrent. “El coronel no tiene quien le escriba”. El universal, 1 de octubre de 1999.

⁷⁵ Notimex, UPI y EFE. “Elogian diarios españoles trabajo de Arturo Ripstein”. El universal, pág. 2

La prensa mexicana, por su parte, reconoció que el director había abandonado su estilo sórdido, al adaptar la obra del escritor colombiano. Pero consideró que la inclusión de Salma Hayek había sido una estrategia de mercadotecnia con la intención de que el filme tuviera éxito comercial. Y así ocurrió: en octubre de 1999, finalmente se estrenó en las salas nacionales, donde permaneció ocho semanas, con una recaudación de 9 mil 958 millones de pesos, de acuerdo con Canacine.

Carlos Bonfil opinó: “Triste presagio para una película de autor es ser valorada positivamente por no parecerse mucho a lo que dicho autor ha realizado anteriormente. En sus apreciaciones, muchos espectadores de *El coronel no tiene quien le escriba*, de Arturo Ripstein, señalan un cambio de estilo: más humana, menos sórdida, no se parece en nada a la gran perdedora de los Arieles, *El evangelio de las maravillas*. Tampoco a *La reina de la noche*, tan sobria y complaciente en su descripción de placeres funestos ni tampoco a *La mujer del puerto*, invisible en México, desdeñada por quienes apenas la recuerdan.

Y más adelante concluía: “Queda el trabajo de actores merecedores de una mejor suerte, y que al menos en el caso de Paredes, la obtienen (*Todo sobre mi madre*, de Almodóvar), y los esporádicos chispazos de humor popular y calidez efectiva que el guión detecta con buen oído, transmite y sabotea luego con la siguiente imagen grotesca. Queda el recuerdo de imágenes de generosidad y ternura en otras cintas ya viejas, las del mejor Ripstein en sus mejores momentos”.⁷⁶

A su vez, Leonardo García Tsao consideró: “Cosa rara en el espinoso terreno de las adaptaciones literarias, *El coronel...* consigue serle fiel al autor, pero también al cineasta. Dado que el realismo mágico no ha tenido, en general, una transición afortunada a la pantalla, García Márquez debe contarse entre los escritores peor servidos por el cine. La novela corta de *El coronel...* –uno de sus textos más bellos, sin duda– no se inscribe en esa corriente y ha permitido una versión cinematográfica fiel a su relato y, lo más importante, a su tono melancólico”.

“Después del fascinante delirio del *Evangelio de las maravillas*, una cinta incomprendida aún por los seguidores del realizador, Ripstein adopta una narración simple y lineal, sostenida en su estilo acostumbrado de tomas largas con un constante apoyo en los espejos. Pero aquí la ausencia de giros violentos o sucesos melodramáticos permite una gran contención en el relato. El cineasta ha alcanzado una depuración prácticamente japonesa. De los personajes secundarios ideados por Garcíadiego para redondear la historia, el más importante es el de Julia (Salma Hayek), la prostituta con quien Agustín tuvo relaciones. Si bien su aparición es breve (y daría a los cínicos oportunidad para sospechar una estrategia de mercado), resulta decisiva en dos secuencias conmovedoras–encuentro de ella y el coronel en un congal, seguida por el único diálogo entre Julia y Lola– cuya puesta en escena es un claro ejemplo de ese refinamiento formal”.⁷⁷

⁷⁶ Carlos Bonfil. “El coronel no tiene quien le escriba”. La jornada, domingo 3 de octubre de 1999, pág. 30

⁷⁷ Leonardo García Tsao. “El oficio de la pureza”. La jornada semanal, 17 de octubre de 1999.

En contraste, Fernando Solórzano apuntó: “Ripstein, a pesar de su maestría técnica y el dominio de los planos secuencia que lo caracterizan, apenas elabora la sensación de vacío y aislamiento con la que García Márquez impregna a su pueblo sin nombre y sus personajes tan acabados a pesar de su arquedad verbal. Quizá sea injusta la constante referencia al original, pero ésta resulta inevitable por la relevancia de su autor y por el número de intentos fallidos de llevar su obra literaria a la pantalla”.

“Lo que en la novela de García Márquez, autor de infortunadas adaptaciones al cine, es un relato sintético, emotivo y de clara significación, en la cinta de Ripstein se convierte en una necedad anecdótica, con añadidos tan gratuitos como el personaje de una prostituta enamorada del difunto Agustín (Salma Hayek) –estereotipo de la puta bondadosa, tan agotado por el cine nacional– o el hecho de que el doctor del pueblo (Odiseo Bichir) –casado pero homosexual– nunca esté presente cuando más se le requiere, por andar mariconeando en alguna parte: el toque ripsteniano de sordidez, pero irrelevante a la esencia de la historia”.⁷⁸

Para el 2000, Arturo Ripstein efectivamente inauguró otra etapa en su carrera cinematográfica, al filmar todas sus películas con cámara digital: *Así es la vida*, *La perdición de los hombres* y *La virgen de la lujuria*, tres trabajos de humor negro que, sin embargo, no abandonaron las obsesiones de siempre.

⁷⁸ Fernando Solórzano. “El coronel no tiene quien le escriba, de Arturo Ripstein”. Unomásuno, 2 de octubre de 1999, pág. 13

JORGE FONTS: EL CULTO POR LAS EMOCIONES

Todas las vocaciones se van configurando en la vida de las personas. A mí siempre me había gustado el cine, así que primero fui un asiduo cinéfilo. Yo no podía soportar la tarde sin ver una película, me entristecía ese tiempo, entre las cuatro de la tarde y la oscuridad de la nochecita. No me imaginaba pasar en un lugar que no fuera el cine, vivía prácticamente ahí.

Lo primero que estudié fue teatro; hice teatro universitario, pero mi vicio por el cine continuó. Cualquier texto sobre séptimo arte que caía en mis manos lo devoraba. Me fui relacionando con gente que lo amaba, me convertí en rata de cineclub y dirigí uno: el cineclub estudiantil de los viernes. Entonces se fundó la primera escuela de cine en el país en 1963, y entré a formar parte de la primera generación.¹

¹ Entrevista personal, diciembre de 2001

3.1 El cineasta esporádico

A finales de los cincuenta Jorge Fons formó El Grupo de Teatro de Tlanepantla, en el que aprendió todos los aspectos de la puesta en escena. Ya en la capital, a partir de 1962, fungió como asistente de José Luis Ibáñez en obras como *El diálogo entre el amor y el viejo*, de Rodrigo de Cota; *Mudarse para quedarse*; *Gatomaquia*, de Lope de Vega; también dirigió *El corrido de Pedro Damián*, de Héctor Azar y la ópera de *Orfeo*, de Monteverdi. Pero su mayor interés siempre estuvo en el cine donde ha sido un director con regresos esporádicos”, como otros realizadores que se van y años más tarde regresan con la noticia de que finalmente un productor los tomó en cuenta. Mientras preparaba otros proyectos que terminaron por quedarse en el cajón, sus últimas películas llegaron así, precedidas de largas esperas y de una filmografía que en su mayoría se logró durante la primera mitad de los setenta, cuando por primera vez hubo un relevo generacional importante. En los noventa lo vimos regresar con dos cintas que convergieron en el mismo camino. Realizadas en condiciones diferentes, en la clandestinidad o placidez de contar con casi todos los recursos, *Rojo amanecer* y *El callejón de los milagros* se convirtieron en trabajos fundamentales.

En la etapa heroica...

Desde finales de los cincuenta Jorge Fons (Veracruz, 1934) tuvo la oportunidad de experimentar de cerca un nuevo espíritu de renovación cinematográfica. Cuando la crisis del cine mexicano se volvió crónica, los jóvenes abogaron por un séptimo arte respetable que reflejara su rebeldía social e inconformidad estética; crearon cineclubs, publicaron artículos en los suplementos culturales y en las revistas de literatura; asistían a la Reseña de Acapulco donde podían ver las películas de Visconti, Fellini, Rossellini, Ingmar Bergman, Resnais, Godard y Truffaut.

Inspirados en el *Novo cine* brasileño y sobre todo en la *nouvelle vague* de Francia, aprendieron a investigar a fondo el significado de una cinta desde un punto de vista sociológico, a discutir y a proponer posibles soluciones para un cine empeñado en las viejas fórmulas. “Había un gran gusto por el cine francés e italiano, pero también estaba vigente el interés por el cine norteamericano e inglés”, cuenta el realizador. “Nos tocó ver a grandes autores Capra, Jhon Ford. Con respecto al cine mexicano nosotros considerábamos que teníamos que hacer algo, pero la industria estaba tan anquilosada que no solamente el contenido del cine estaba mal”.

Como afirma Jorge Ayala Blanco, era la etapa adolescente, heroica, desorbitada y romántica. José de la Colina, Salvador Elizondo, Jomi García Ascot, Emilio García Riera y Carlos Monsiváis conglomeran todas las voces en el grupo Nuevo Cine, cuya publicación homónima se convirtió en el breviario del conocedor cinematográfico nacional. Es entonces cuando no sólo se sentaron las bases de una crítica que es capaz de normar criterios por medio de la discusión, sino que también comenzaron a abrirse

las posibilidades de un cambio que se hacía urgente ante la reducción del número de películas y la ausencia de imaginación para realizar un cine alejado de la rutina.

El primer paso fue la creación del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC); el segundo y más importante se dio en 1964, cuando la Sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), el mismo que había mantenido una política de puertas cerradas, convocó al Primer Concurso de Cine Experimental. Se trató de la gran oportunidad para los jóvenes cineastas que le querían dar la vuelta al cine mexicano. Los ganadores mostraron la misma actitud crítica: Rubén Gámez con su medimetro *La fórmula secreta*; Alberto Isaac con *En este pueblo no hay ladrones*, cuyo guión es de Gabriel García Márquez; y Juan José Gurrola, Juan Ibáñez, Héctor Mendoza y José Luis Ibáñez con *Amor, amor, amor*, título que reunió a los cortometrajes *Tajimara*, *Una alma pura*, *La Susanita*, *Las dos Elenas* y *Lola de mi vida*.

Todavía como estudiante del CUEC, Fons comenzó su carrera en medio de ese nuevo ambiente, al ser asistente de Juan y José Luis Ibáñez en el concurso celebrado en 1965. Ésa es una participación de alguna manera muy seria en el cine de 35 milímetros –comenta– porque pudimos estar cerca de personas como Gabriel Figueroa, que era una institución. “Participó muchísima gente, que era amante del cine y podía filmar. Eran intelectuales cercanos a la cultura y que ahí pudieron hacer su primer trabajo. “Fue un acontecimiento muy importante y el medio cultural mexicano lo recibió con bombos y platillos. La industria se cimbró porque se dio cuenta que ahí estaba otro cine, que había otro aliento con frescura, con desparpajo, con nuevas ideas, nuevos temas y nuevas alegrías.”²

Pero el camino, de todos modos, no era fácil. Los egresados de la primera escuela de cine, como Marcela Fernández Violante, Alfredo Joskowicz, Jaime Humberto Hermosillo y Alberto Bojórquez y por supuesto Fons, tuvieron que abrirse espacios ante una política de sindicatos a puertas cerradas, porque “estaban haciendo 100 películas y por lo tanto para qué querían más directores si con los que había era suficiente.”

“Era una mentira como lo demostramos. Nosotros sufrimos mucho eso. Recuerdo una ocasión, en una clase de producción, le pregunté al maestro Pascual Aragonés, quien era un productor, que cómo le íbamos a hacer para entrar a la industria. ‘No ustedes no van a entrar a la industria. Ustedes están cursando la carrera como un hecho cultural, pero para que entren va estar en chino, porque están cerradas las puertas, no dejan entrar. Está saturada de miembros que si los dejan abiertas, menos trabajarían’, me contestó. Sin embargo nosotros nos juramos como generación que en cuanto entráramos al cine, íbamos a abrir las puertas de par en par y ya jamás se iban a cerrar. Desde que llegamos a la industria y fuimos teniendo peso en los sindicatos, nosotros las abrimos. Todo aquel que tenga una película y que quiera contratar a un productor

² Entrevista personal con Jorge Fons. Diciembre de 2001

no va a tener ningún problema de carácter sindical, va a tener las puertas abiertas y va a ser un miembro nuevo de uno de los dos sindicatos.”³

Y es que en los sesenta se vivía lo que Emilio García Riera llama “un subdesarrollo dentro del subdesarrollo”, puesto que los sindicatos mantenían una relación extraña y anquilosada. El Sindicato de la Producción Cinematográfica (STPC), con el que siempre filmaban los mismos directores, se dedicaban hacer los largometrajes en los Estudios Churubusco, mientras que el Sindicato de la Industria Cinematográfica (STIC) por un laudo del presidente Manuel Ávila Camacho, sólo a la realización de cortometrajes en los Estudios América; situación que sólo había admitido la entrada de Benito Alazraki, Luis Alcoriza, Corona Blake, Gilberto Gascón y Alberto Mariscal. Por fortuna se encontraron estrategias para hacer películas largas al refugiarse en la producción de series divididas en cuentos o historias, que permitieron el debut de varios realizadores, entre ellos Fons.

“Incluso hicieron películas de una misma unidad. Nada más metían un corte al minuto 30 para que quedaran bloques de media hora cada uno. Después se las fueron ingeniando para que no se viera nada. Ponían un cartoncito por ahí o el nombre de una calle. Eso les daba la razón para justificar que eran tres bloques divididos. No estaban faltando a ninguna legalidad de que se tenían que atener al tiempo estipulado. Es ahí donde empezaron a invitar a todos aquellos nuevos directores para hacer películas con el STIC, en los estudios América”.⁴

El inicio

Los afanes de renovación también contagiaron a las compañías privadas. En 1966 Gregorio Walerstein y Juan Fernando Pérez Gavilán formaron Cinematografía Marte, donde los nuevos cineastas encontraron otro camino para debutar. Iniciaron sus trabajos con *Los Caifanes* de Juan Ibáñez, cuyo argumento escrito por Carlos Fuentes ganó en 1965 el primer premio del concurso de guiones convocado por el Banco Nacional Cinematográfico, la Dirección General de Cinematografía y la Asociación de Productores de Películas Mexicanas. Gracias a que participó como asistente de dirección en esa cinta, Jorge Fons tuvo la oportunidad de realizar su primera película con la nueva productora.

La sorpresa, el tercer episodio de *Trampas de amor* en la que filmaron Tito Novaro y Manuel Michel, mostró un nuevo tono popular que más tarde llamaría la atención de algunos productores. Encontraron que Fons podía convertirse en el continuador del cine populachero, donde el albur asumía un papel importante, los diálogos eran tratados con ingenio y se hacía un trazo caricaturesco de las clases sociales. Escrita en colaboración con el novelista Gustavo Sainz, el primer trabajo del realizador veracruzano resultó la parte más sólida ya que resaltaba un gusto por los personajes

³ Ibidem

⁴ Ibidem

callejeros que utilizan el albur y la grosería con naturalidad, que hacen alarde de su machismo y su galantería, que aunque no hablen bien seducen, como el mecánico interpretado por Héctor Suárez, capaz de enamorar a la dueña de una gran residencia, pero que al mismo tiempo aparece como víctima de una esposa infiel, también dibujada en trazos pintorescos.

Gracias a *La sorpresa* en 1969 se le encomendó la adaptación de una pieza teatral de Alfonso Anaya. *El Quelite* que todavía filmó en los Estudios América, pero para la Cima Films de Gregorio Walerstein, un director de abolengo desde la década de los cuarenta, no era lo que Fons buscaba. Quién iba pensar que aquella obra iba ser adaptada por un director que cada vez que pasaba por el Teatro de los Insurgentes se lamentaba de que por qué ponían las comedias rancheras en el mejor foro. Se tuvo que conformar, pues resulta que la situación financiera de Cinematografía Marte no marchaba bien. “Un día me dice Mauricio, tienes que hacer *El Quelite*.”

— ¿El Quelite? ¿Y por qué? ¡De ninguna manera!, exclamó

— Es que mi papá pidió que le enseñáramos materiales de todos y entre las cuentas que no caminan, me dijo que nosotros teníamos que ir compensando un poco: hacer el cine que se quiere, pero que también busque meter a la gente.⁵

Y *El Quelite*, que había funcionado bien en teatro, parecía la solución para el productor mexicano. “Tengan esta comedia ranchera que es un éxito en teatro. Yo la fui a ver y me entusiasmo muchísimo, porque la gente no paraba de reír; que la haga ese joven que se ganó todos los premios”. Fons aceptó a cambio de que le dejarán hacer las cosas a su manera, así que para escribir el guión buscó otra vez a Gustavo Sainz. Trató de dignificar la pieza de Anaya. “Hicimos una cosa terriblemente irreverente, nos olvidamos de la comedia. Hicimos algo grosero, lépero, provocador, pero no pudimos hacerla de ese modo. Recuerdo que cuando se la leímos, el productor nos dijo: ‘muy bien, pero ahora vamos a leer *El Quelite*’”.

No entendió y les mandó al autor de la obra para que les contara todas esas situaciones graciosas que hicieron al espectador levantarse de la butaca. “Pelaba nada más los ojos cuando le enseñamos el guión.” Sin embargo, el realizador llamó la atención de la crítica porque convirtió *El Quelite* en una parodia de la comedia ranchera, en una historia donde el folclor es reinventado: gran cantidad de albures, corretiza a mujeres cubiertas con costales, prostitutas dedicadas a hacer rompopo ante la impotencia sexual de todos los hombres del pueblo, charros mugrosos y harapientos que no se bañan ni se rasuran y que para colmo, durante la luna de miel, tampoco pueden porque les tocan *El Quelite*. Es una desmitificación del charro mexicano que no se deja intimidar ni mandar por una mujer; es un híbrido que como todas las mezclas—cree Fons— no fue ni chicha ni limonada.

⁵ Ibidem.

“Decían que era una comedia fallida, pero con buenas intenciones porque acribillaba a la comedia ranchera, le daba una puñalada. Es un trabajo que no acaba de cuajar pese a los signos originales y a sus irreverencias plausibles, los críticos detectaron un germen que intentaba plantear nuevas cosas, no solamente de mi cine, sino del que se estaba realizando como resultado de un flujo generacional, que entró al celuloide a intentar cambiar las cosas. Esta película fue significativa porque reflejaba que había que romper los esquemas viejos de la producción.”⁶

Ahí pudo trabajar con gente que admiraba, como Tin Tan, Fernando Soto Mantequilla, Lucha Palacios, Susana Cabrera. Hizo una mezcla entre los actores viejos de la carpa y un grupo de teatro universitario: Eduardo López Rojas, María García González, Ernesto Gómez Cruz, Manuel López Ochoa. “Nos divertimos muchísimo haciendo una locura. “Me acuerdo la cara que ponía Lucha Villa con las escenas. Y Tin Tan era nuestro héroe. Una noche, como a las dos semanas de estar rodando, me hablaron por teléfono: “estamos viendo los materiales y todo va muy bien, el único problema es que estamos gastando mucho material”. Entonces yo le dije a mi asistente: “oigan vigílenme porque estamos gastando mucho material, a ver cómo le podemos hacer porque ya se quejaron. Como a los tres o cuatro días me dice el anotador: “señor, ya me fijé por qué está gastando mucho material. Es que en las escenas de Tin Tan usted en vez de decir “corte”, se le queda viendo y entonces Tin Tan, como no cortan, se pone hacer cosas y cosas y usted nada más se le queda viendo y viendo. Era cierto, yo no me cansaba de verlo, que hiciera locuras, que cambiara el texto, no me importaba, me importaba su presencia. Fue una buena experiencia me divertí mucho”.

Entre lo popular, el melodrama y el “humor bárbaro”

Bajo el sexenio de Luis Echeverría Álvarez, Jorge Fons filmó la mayoría de sus películas: nueve trabajos realizados en el marco de una nueva infraestructura que estaba a cargo del hermano del presidente. En medio de un cine virtualmente estatizado que murió con la llegada de José López Portillo, los realizadores hicieron un séptimo arte que reflejaba una mayor libertad, aunque la sombra de la censura no desapareció. Al director de *El callejón de los milagros* no se le dificultó elegir un proyecto tras otro ni se vio obligado a largas esperas. *Tú, yo y nosotros*, *Exorcismos*, *Los cachorros*, *Jory*, *Fe, esperanza y caridad*, *Cien mil dólares de recompensa*, *La ETA* y *Los albañiles* forman parte de un periodo en el que trabajó algunas veces con fortuna y otras en circunstancias accidentadas.

Después de filmar la tercera parte de *Tú, yo y nosotros* y el cortometraje *Exorcismos*, Fons hizo en 1971 su segunda película larga, *Los cachorros*, de la que todavía se lamenta. En una entrevista de finales de los setenta dijo: “Es una

⁶ Ibidem

experiencia tan amarga, han hablado tantas gentes al respecto, que no quisiera ser la excepción y mantenerme en silencio. Prefiero tomarla como un peldaño, como un paso más que me acerque al cine. Si he de ser sincero, para mí es mucho más interesante *El Quelite*.⁷ Ahora, a más de 20 años de distancia, sostiene la misma idea sobre la adaptación del cuento de Mario Vargas Llosa.

— ¡Fue realmente una tontería, nunca me entusiasmó!

— ¿Entonces por qué decidió hacer la adaptación?

— De repente dije vamos a hacer este cuento largo. Hubo muchos problemas en el inter para poder levantar un buen guión que inicié con José Emilio Pacheco y que acabé haciendo con Eduardo Luján.

— ¿Ninguna satisfacción?

— Creo que es una película que formalmente está bien hecha. Es un ejercicio de estilo, pero a mí no me dice nada, me molesta, hace 30 años que no la veo. No tengo nada memorable, sin embargo en la taquilla le fue bien.⁸

En lo que Cinematografía Marco Polo vio como un éxito por tratarse de una adaptación de los grandes nombres del *boom* latinoamericano, la crítica encontró un melodrama fallido sobre la castración física y existencial de un muchacho que termina por suicidarse ante la imposibilidad del acto sexual. Jorge Ayala Blanco comentó en *La búsqueda del cine mexicano*: “Tener y no tener. Dadme un falo y moverme el mundo. El elogio al machismo de *El Quelite* se ha planteado en *Los cachorros* como demostración al contrario. Vigile a su perro, no deje que su niño vaya al baño, ponga el cachorro en su lugar, y salga del cine consternado –pero– contento porque usted sí tiene.”

Jory también fue otra película accidentada, un encargo. Es un *western*, una producción con los Estados Unidos que iba lanzar a Chalo Laiter a la cinematografía internacional. Fons entró de última hora para salvar el rodaje. “El guión ya estaba escrito y había que hacerlo conforme a los gringos, donde un director se dedica a dirigir lo que está escrito ahí, y nada más.”⁹

En el mismo año el desconcierto provocado por sus dos trabajos anteriores desapareció con *Caridad de Fe, esperanza y caridad*, cuyos primeros episodios estuvieron a cargo de Alberto Bojórquez y Luis Alcoriza. El mediometraje, con guión del propio Fons y Gustavo Sainz, se erigió como una de las mejores obras del cine mexicano. “Una definitiva obra de arte en la que logró una actuación sensacional de Katy Jurado y una visión bella, divertida y a la vez desoladora del mundo popular en México”¹⁰, afirmó José Agustín. “Fons, buen técnico, confirmó en la cinta sus dotes de

⁷ Beatriz Nevares. Trece directores de cine en México, México, SEP, 1974, pág. 134

⁸ Entrevista personal con Jorge Fons. Diciembre de 2001

⁹ Nelson Carro. “Entrevista Jorge Fons”. Revista Imágenes. No. 2, Noviembre de 1979, pág 44

observador de lo popular que había hecho excepcional y muy conmovedor el tercer episodio”, comentó Emilio García Riera. “Se trató de un cuento cruel, de ritmo trepidante y tesitura esperpéntica”, escribió Jorge Ayala Blanco.

Así fueron vistos los 40 minutos donde se pone en evidencia los vicios de una burocracia cada vez más enferma, que hizo a Katy Jurado ir de un lado a otro para que le entregaran el cadáver de su esposo: de la delegación a la oficialía de partes y luego al Ministerio Público, a la Oficina de Panteones del Departamento del Distrito Federal y de ahí a la Oficina del Registro Civil.

Caridad es la historia de un absurdo generado por la bondad de una anciana que lanza monedas en un barrio de la periferia en el que las casas no tienen orden y en el que hay que sacar a cubetazos el agua que dejan las lluvias. En la disputa por una moneda, un niño golpea a otro. La bronca infantil desata un enfrentamiento que termina en homicidio imprudencial.

“El drama mismo —explica Fons— requiere que el punto de conexión llegue hasta ahí, porque cuando no tienes posibilidad de darle trámite a la vida es un drama, pero cuando no tienes posibilidad de darle trámite a la muerte es todavía más absurdo y descarnado. “Eso tiene *Caridad*, que el absurdo causa tanto dolor y en este caso es el absurdo de la burocracia, del orden de las cosas que nos toca vivir en la sociedad. Ésta es una historia muy lineal, muy pequeña pero debe contar muchas cosas para llegar a donde quiere. Lo interesante que tiene es que el grueso de la historia tenía que despacharse muy pronto. Toda la provocación de la *madona* que es Sara García, hasta llegar a las dos familias y, finalmente a donde debíamos llegar: a los dos niños. De manera compacta había que hacer sentir que había que seguir a esa mujer pues de todos los personajes, ahí íbamos a encontrar el más crudo.”¹⁰

Con financiamiento y guión de Arturo Ripstein, en 1972 también rodó *Cinco mil dólares de recompensa*. Dos años más tarde, realizó el documental *La ETA* y para 1976, *Los Albañiles*, donde nuevamente resalta el uso del lenguaje popular y “mal hablado”. Esta película, adaptación de la novela de Vicente Leñero y ganadora de un segundo premio en el Festival de Berlín, nos pone a la vista una sociedad estratificada, tal como un edificio construido en diferentes niveles. Las averiguaciones sobre un crimen perpetrado en una obra en construcción presentan un cuadro social regulado por la manipulación y la explotación. Ninguno de los albañiles es el culpable; sin embargo, a diferencia del arquitecto y los ingenieros, son los que sufren las humillaciones y el escándalo moral generado por una policía incapaz de encontrar al asesino.

En ese sentido Fons explica: “En realidad ente el peón, la media cuchara, el albañil, el maestro de obras y el ingeniero nos dan todo un abanico social; entre ellos nos mandan decir cómo se concatenan las relaciones humanas y sociales y de qué manera lo sufre cada uno en su estamento.” La vinculación entre una clase y otra hizo de la cinta un estudio más amplio que *Caridad*. La trama es un microcosmos donde la

¹⁰ Raquel Peguero. “Mi bagaje teatral, principal apoyo para el cine”. La jornada. 4 de agosto de 1985

corrupción aflige las relaciones entre los diferentes sectores de la sociedad. Es también un encuentro el que lo obreros irredentos, como dice Ayala Blanco, no permiten deslindar entre el Bien y el Mal, y el Demonio, la Inocencia y la Culpa.

Los albañiles –comentó el director en 1979– es mejor documento filmico que *Caridad*. “Era una obra que ya tenía sus añitos. Entonces había que agregarle elementos que la pusieran más al día con respecto a la problemática de esas capas trabajadoras. Creo que yo debí ir un poco más lejos, dar un par de apretones más a la tuerca, que dejara más claro el panorama de esta clase. Aquí más que una serie de vicisitudes a las que se enfrenta una clase social baja, como en *Caridad*, se tratan formas de trabajo, de relación social, de los orígenes represivos con la clase a la que pertenecen.”¹¹

Al término del sexenio de Echeverría Alvarez, el director de *El Quelite* inauguró una nueva etapa. Empezó a guardar sus proyectos porque los periodos de espera se hicieron más largos. Después de *Los Albañiles* tuvieron que pasar tres años para que en 1979 filmara el documental *Así es Vietnam*, que se exhibió cuando aún retumbaban los ecos sobre la invasión norteamericana al país asiático. Luego transcurrieron diez y cinco años para realizar *Rojo Amanecer* y *El callejón de los milagros*.

Durante su estancia fuera del cine y dentro de las telenovelas, ha guardado varios proyectos que todavía siguen esperando en el librero. *El hombre mono* es uno de los que más esperó y ya no tiene tiempo. Se lo pidió Gabriel Retes y se lo regaló, igual a que a Manuel Cristino para que lo filmara con sus alumnos de la Escuela de Cine de San Antonio de los Baños, en Cuba. “Cuando ya pasa su momento ya no dice lo mismo, ya hay otras cosas que te están llamando la atención para que voltees. Como dice el dicho. “Lo que no es en tu año, no es en tu daño”. Pero existen otros planes concebidos desde hace años: *La crisis* y *La creación* –esta última sobre la relación de Diego Rivera con un grupo de mujeres– siguen a la vista para que Fons se acuerde que aún tienen hora para ser convertidos en imágenes en movimiento.

Hace dos años aún no tenía productores, porque más allá del naufragio de la industria filmica, Fons necesita primero enamorarse de una idea. “Una vez que tenga listos los guiones los echaré a andar. Nunca he sufrido tanto por el dinero como cuando quiero llegar a un proyecto que me atrape que valga la pena. Espero que cuaje en este nuevo siglo.”, reiteró en diciembre de 2000.

— ¡Ah! Entonces ya lo vamos a ver pronto.

— Cada año digo que este año, pero parece que sí el próximo año voy a hacer otra película.¹²

Y la oportunidad llegó hasta el 2003, con *La cumbre*, cinta sobre las relaciones filiales y el sentido que le atribuimos a la vida.

¹¹ Nelson Carro. Entrevista Jorge Fons. Revista Imágenes. No. 2, 1979, pág. 45

¹² *Ibidem*.

Cine para sentir

Lo esencial en el cine —explica Fons— es el culto por las emociones. “Quien logra que la emoción salte en sala ha logrado la mayor parte de su cometido. Resulta que cuando te pones a trabajar en un guión, mueves tu mundo intelectual. En el set, estás trabajando emocionalmente, tratando de que la cámara se llene de sentimientos. El cine debe conmover, las emociones son el vínculo que se agarra de la obra y el espectador”.

— ¿Es el principal juego del arte?

— Sí, me interesa que en el cine la gente no piense, porque después de que deje la sala va a pensar toda la vida, me importa que sienta. Tiene que sentir que ahí está la vida, aunque aparezca organizada artísticamente. Si el espectador siente, seguro que va andar platicándola, pensándola. Me gusta que se desarrolle una dialéctica. Trato de que en mi cine no se vea que la cámara haga tanto. Eso formalmente no me interesa, me interesan posiciones muy sencillas, movimientos muy simples. Prefiero una simpleza de la realización a que la gente se distraiga, diciendo “mira la toma área”; para mí eso es veneno. Tu intelecto está trabajando, pero ya no es el mundo de tus emociones el que está ahí. Sí yo atrapo tus emociones en la sala, ya tengo todo porque una vez que salgas vas a empezar a chismorrear con la película, contigo misma, con todos. Y la vas a platicar y la vas a recordar. Tu trabajo intelectual vendrá después, vas a pensar después. Pero en la sala que se dé el culto por las emociones, con la mente en blanco.

— ¿Para qué y para quién hace cine?

— Para los demás. Las cosas no se hacen para uno mismo, qué chiste tendría. Siempre la obra se concibe para un destinatario, para mis semejantes que puedan entender esas cositas que yo trato de balbucir, de medio decir. Las expresiones culturales nacen como una necesidad, suponiendo otro a quien decirle las cosas. Determinada película me la entienden en Afganistán. Yo sueño que sí, a lo mejor sueño y no es cierto. Pero uno filma, pensando incluso que no importa el idioma ni la distancia, que los seres humanos somos capaces de entender cuando el director intenta decir algo que lleve un código universal. Pienso que *Rojo Amanecer* y *El Callejón de los Milagros* se entienden en cualquier parte y por cualquier público. Con esas películas he viajado mucho a Asia, Africa y Europa.

El que su cine lo entienda todos los públicos no quiere decir de ninguna manera que sea complaciente, al contrario debe ser exigente, que cada uno de sus elementos se exprese con cabalidad. “Complaciente para ganar un aplauso, para sacar una sonrisa, una lágrima, es inútil, inocuo y perverso. La vida de por sí ya es dolorosa para que diga: “en vez de que le meta una puñalada que le saque los ojos, como otro cine u otras expresiones culturales, donde uno llega a querer sacar el estupor, o el miedo o la

carcajada con propósito que no vienen al caso en la historia. La vida de por sí es terrible para querer transformarla con malas artes. El cine no debe ser complaciente, el cine debe decir lo que tiene que decir. Si tú vas a viajar a un punto A o a un punto B, tienes que recorrer todo el espacio sideral. Hay una línea recta que te lleva de manera más directa donde tienes que llegar. Eso es lo que hace el arte. Es comprensible por todos porque cuando nos enfrentamos a ese fenómeno del arte, nosotros sentimos que llegamos con facilidad a ello, no sentimos que llegamos de manera complicada”.

“Cuando tú te enfrentas a una obra de creación, dices: “Ay, eso lo podría hacer”. El arte es así, tiene algo de facilidad, pero luego viene toda una complejidad. El arte no espanta, te llama, es algo que está en una obra artística. Si nos fijamos en las formaciones moleculares nos damos cuenta que ya tienen un aliento artístico.

“Si tú analizas a un ser vivo, una planta, un animal, nos damos cuenta que es una obra de arte. ¿Por qué el hígado aquí y no acá? ¿Por qué no hace unas cosas que hace el riñón, el páncreas, el corazón, el intestino? Cada cosa se acomoda de manera armónica. Al arte se llega de manera natural. Te vas a dar cuenta hay una armonía, no solamente de estar ahí, sino de estar en armonía.”

Rojo Amanecer y *El callejón de los milagros* representaron un esfuerzo más por hacer el cine del que habla Fons. Ese afán por las emociones es evidente en dos historias filmadas con la amenaza de la censura o en la tranquilidad que da tener el apoyo de un productor como Alfredo Ripstein.

3.2 *Rojo amanecer*: bengalas en el cielo

*Se llevaron los muertos quien sabe a dónde
llenaron de estudiantes las cárceles de la ciudad.*

José Carlos Becerra

El 18 de octubre de 1990 se exhibió por primera vez *Rojo amanecer*. No era cualquier estreno. La prensa había seguido durante seis meses el conflicto protagonizado por el guionista Xavier Robles y la Dirección de Cinematografía. Ni *La sombra del caudillo*, enlatada por 30 años, mereció titulares como los que publicaron en los principales periódicos de la capital: “*Rojo amanecer* no la dejan salir”, “*Rojo amanecer* trata los sucesos del 68, ¿por qué no la dejan exhibir?” El acontecimiento fue calificado como un parteaguas porque se rompió el silencio respecto al 2 de Octubre, al tiempo que la burocracia encargada de la censura perdió fuerza política.

3.2.1 Un poco de historia sobre la censura

El recuerdo de la censura no evitó la filmación de *Rojo amanecer*, como ocurrió con otros proyectos que se quedaron en el cajón por miedo a la represión gubernamental. La historia del cine mexicano narra varios capítulos al respecto, los cuales todavía atemorizaban a los realizadores a finales de los ochenta, cuando Jorge Fons decidió llevar a la pantalla grande el guión de Robles. Sin un breve recorrido no se entendería el valor de la obra.

En tiempos de la Revolución

Victoriano Huerta escribió el primer capítulo en 1913, después de que se exhibiera una edición de la revista *Gaumont*, donde se mostraba escenas en las que las tropas norteamericanas se preparaban para invadir México. Fue tal la molestia y el alboroto que provocó la película que, a sólo tres meses del golpe de Estado, el gobernante decidió imponer el primer Reglamento de Censura Cinematográfica, cuyos artículos 21 y 35 designaban a una comisión encargada de supervisar las películas antes de cualquier exhibición pública, y otorgaba plena libertad para que el gobierno del Distrito Federal vetara las cintas que juzgara dañinas para la “moral pública” y la imagen de las personas con cargos públicos.

Bajo las nuevas políticas que trataban de ganar terreno en medio de un clima de incertidumbre e inseguridad, en los principales salones de la capital ya no se veía con frecuencia el cine documental sobre la Revolución porque en su lugar se proyectaban películas de ficción, particularmente las francesas e italianas. A lado de *Hojeando el*

año de 1910, con un contenido propagandístico a favor del viejo régimen dictatorial, se exhibían *¿Quo Vadis?* y *Los últimos días de Pompeya*.¹³

Los realizadores también tuvieron que supeditarse a las reglas impuestas por la censura e hicieron obras alejadas de la realidad social del país. Incluso, los hermanos Alva, quienes dos años atrás habían acompañado a Francisco I. Madero en su entrada triunfal a la Ciudad de México, prefirieron los trabajos que no se alejaran de la tendencia oficial, como *Sangre hermana* (1914) y *La explotación del Maguey* (1913). Mientras la primera trataba sobre las batallas entre zapatistas y huertistas con la obvia intención de eludir la explicación de las causas del movimiento armado, la segunda se distinguía por ser más una película de divulgación técnica que de interpretación histórica.

Sin embargo, los revolucionarios seguían haciendo sus propias películas: Obregón acompañado de Jesús H. Abitia, quien ya por ese entonces era reconocido por su trabajo como cineasta, y Francisco Villa por una productora norteamericana que se encargaba de filmar las victorias, nunca las derrotas, con la condición de que el caudillo le diera mayor espectacularidad a sus batallas.

Así, en los primeros años del siglo XX, la política y el cine acortaron sus distancias. El interés de los gobiernos por impulsar la industria cinematográfica con fines propagandísticos siguió creciendo al lado de la censura oficial. Venustiano Carranza, consciente del poder del cine, inauguró otro capítulo el cual estuvo precedido por un concurso de libretos organizado por el mismo, a través de la compañía Queretana, S.A., y por el apoyo abierto a los filmes italianos y franceses, que poco después se convirtieron en el modelo de las primeras películas de ficción del cine nacional, entre las que destaca *La Luz*, protagonizada por Emma Padilla.

La nueva historia sobre la censura oficial comenzó cuando el gobierno carrancista, con el argumento de que era necesario frenar las películas estadounidenses de franca propaganda antimexicana, decretó el 1 de octubre de 1919 la formación del Consejo de Censura dependiente de la Secretaría de Gobernación. Desde luego, la decisión no sólo sirvió para supervisar la exhibición de los filmes extranjeros, sino también para el control de un cine nacional que comenzaba a dar sus primeros pasos. “Si un villano es un político, abogado, sacerdote, maestro de escuela o miembro de otra profesión respetable, debe aparecer bajo aspecto noble otro personaje de la misma profesión”, párrafos como estos pusieron en peligro la exhibición de *El automóvil gris* (1919).

El trabajo de Enrique Rosas narra cómo la famosa banda del automóvil gris, protegida por el uniforme de los carrancistas, se dedicaba a cometer una serie de robos y atropellos por toda la ciudad. Como se rumoraba que el jefe de la banda era el general Pablo González, en ese entonces posible candidato a la Presidencia, la cinta estuvo a punto de ser prohibida, pero el director convino en modificar ciertas escenas que no pusieran en peligro la legitimidad del gobierno. No se ubicaron los hechos en

¹³ Manuel González Casanova, *Las visitas. Una época del cine mexicano*. México, UNAM. UNESCO, 1976. pág.34.

1915, aunque los reales sucedieron en ese año, y se utilizó leyendas explicativas como “así desprestigian el uniforme militar”.

Por primera vez una película se enfrentaba así a los mecanismos de la censura oficial. Desde entonces, el apoyo del gobierno a la cinematografía marcaría una nueva etapa que permaneció durante varias décadas. Los instrumentos respecto al control de la exhibición de películas no distaron de los que estableció el gobierno de Carranza. Mientras el presidente Pascual Ortiz Rubio sentaba los cimientos del cine nacional que pronto inauguró su primer fruto sonoro con *Santa*, los directores trabajan bajo un clima donde no cabía la realidad social, incluso Eisenstein vio limitada la filmación de *¡Que Viva México!* Desde el primer día de rodaje el realizador ruso tuvo que enfrentar la vigilancia de la policía, y para evitar cualquier acusación de propaganda comunista, envió a las autoridades correspondientes una descripción sobre sus tareas de filmación en nuestro país:

“...en la película que ahora nos ocupa, nuestro propósito y deseo es hacer un retrato artístico de la belleza del país, contrastando con los escenarios naturales, los usos, costumbres, arte y tipos humanos, y mostrar a la gente en relación con su entorno natural y su evolución social. Combinar montañas, mares, desiertos, ruinas de viejas civilizaciones y la gente del pasado y el presente en una sinfonía cinematográfica, sinfonía que parte del punto de vista de la composición y arreglo comparable en el sentido de los murales de Diego Rivera en el Palacio Nacional (...) nuestra película mostrará la evolución política de México desde la antigüedad al presente cuando emerge un país progresista, moderno, de libertad y oportunidades.”¹⁴

Durante los buenos años

Con Lázaro Cárdenas los mecanismos asumieron una nueva cara, la de la autocensura, todavía presente en la actualidad. Como la política de expropiación de las diferentes ramas de la industria benefició a la cinematografía a través de la productora CLASA, que tenía la subvención directa del gobierno, los cineastas ya no tenían la libertad de preferir los temas sociales, ahora los productores eran quienes establecían las condiciones de filmación ante un gobierno que reformó el artículo 73 de la Constitución para elevar a rango federal el control de la industria fílmica.

De todos modos hubo quien pretendió no entrar en el juego gubernamental e hizo películas que mostraban aspectos críticos de la Revolución. Fernando de Fuentes, igual que Enrique Rosas, se vio obligado a modificar algunas de sus películas más importantes. El final de *El prisionero 13* fue cambiado por uno menos inquietante por ser considerado denigrante para el ejército, y a *Vámonos con Pancho Villa* le fueron sustraídos más de 10 minutos a fin de mostrar un desenlace menos fuerte del que originalmente se había planteado.

¹⁴ Eduardo de la Vega Alfaro. *La aventura de Eisenstein en México*. Cuadernos de la Cineteca Nacional, 1998, p. 35

La censura continuó su marcha hacia una época dorada en la que nadie se preocupaba por los costos ni por la “competencia” del cine argentino, español y estadounidense que, a principios de lo cuarenta, sufría las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial. México aprovechó la coyuntura sin mayores contratiempos. Eran los años del *star system*: Dolores del Río, Pedro Armendáriz, María Félix, Fernando Soler. ¿A quién le iba importar cambiar la fisonomía de un cine que dejaba grandes ganancias, detrás de la industria petrolera? Los productores, los hombres de las decisiones, sólo pensaron en el espectáculo sin considerar los contenidos de reflexión social. Por eso fueron pocos los directores que se enfrentaron a los mecanismos tradicionales de la censura. Además, ¿quién iba a contravenir el apoyo de un recién creado Banco Cinematográfico que debía aprobar un guión antes del rodaje? El caso más sonado fue el de la película *Las abandonadas* (Emilio Fernández, 1944), de la que suprimieron algunas escenas porque, según las autoridades, sólo se preocupaba de presentar aspectos “vergonzosos” de la Revolución.

Cuando las fórmulas cinematográficas comenzaban a mostrar síntomas de cansancio, la censura siguió ejerciendo su poder. *Espaldas mojadas* (1953) de Alejandro Galindo tuvo que esperar dos años porque denunciaba las condiciones de explotación de los indocumentados mexicanos en Estados Unidos. Tres años después *El Indio* Fernández corrió la misma suerte cuando se vio obligado a hacerle cambios al *Impositor*, basada en la obra teatral de Rodolfo Usigli, *El Gesticulador*, que se atrevió a hablar sobre la oposición electoral al PRI. La cinta estuvo enlatada hasta 1960.

Con la crisis encima y con los jóvenes entusiasmados por las nuevas vanguardias, en 1958 el filme independiente el *Brazo fuerte* no alcanzó mejor destino. Esta obra del director Giovanni Korporaal, que aborda el ascenso de un cacique rural en un pueblo michoacano, fue estrenada hasta 1974, luego de que Alfredo Echeverría, el entonces director del Banco Cinematográfico, permitiera también en 1971 la exhibición de *Rosa Blanca* (Roberto Gavaldón, 1971). No ocurrió lo mismo con *La sombra del caudillo* de Julio Bracho. La película, realizada en 1960, fue estrenada 30 años después debido a un veto militar que estaba por encima de las autoridades encargadas de controlar la exhibición.

Las otras películas del 68

Para los años posteriores la sombra de la censura permanecía vigente. Si se quería financiamiento del Estado, había que pensar en presentar un guión que complaciera. Si se pretendía hacer cine independiente, entonces había que permanecer fuera de la industria. Ésta fue la única opción posible para el cine sobre el movimiento de 1968, para los trabajos que antecedieron a *Rojo amanecer* y sin los cuales no sería fácil tener una visión más amplia sobre el asunto histórico.

El Grito

Los acontecimientos de finales de los sesenta, que envolvían a México en una atmósfera donde los jóvenes querían cambiar el mundo, propiciaron el surgimiento de un cine documental que reflejaba la realidad social del país. Muchos estudiantes tomaron las calles, en tanto otros capturaban efervescencia del momento. Ahí estuvo el CUEC con Leobardo López Arretche y Roberto Sánchez Martínez al frente. Salieron con el mejor equipo de aquellos años, una Réflex de 16 milímetros que captó los pasos más importantes del movimiento, y como resultado lograron *El grito*, uno de los pocos testimonios que pudo escapar del control gubernamental.

El documental encontró las dificultades normales que cualquier trabajo no industrial tenía en esa época, sobre todo si se trataba de imágenes que empañaran a Gustavo Díaz Ordaz. Cuando López Arretche –quien se suicidó en 1971– salió de Lecumberri, se convino editar la película con el riesgo de que el material fuera robado. “Una noche, no recuerdo bien si fue alrededor de febrero o marzo, hubo un intento de robo en el CUEC, de parte de la organización El muro, afortunadamente no encontraron *El grito*, que estaba bajo seguridad y sí se pudo concluir”¹⁵, cuenta Alfredo Joskiwicz, uno de los editores de la cinta.

Ramón Aupart, otro de los editores, recuerda también algunas de las situaciones que tuvo que sufrir para dejar lista la película: “En este documental los espectadores son protagonistas, los protagonistas ahora son espectadores de un material que incluso estuvo censurado. La película se terminó de editar en diciembre de 1969. Nos llevó un año, editábamos desde la siete hasta las diez de la mañana y posteriormente yo tenía que trabajar de manera profesional para ganar la subsistencia, luego a las nueve de la noche hasta la una o dos de la mañana. Recuerdo que enfrente del CUEC había unas patrullas, no existía en esa calle otro centro universitario, nos vigilaban, pero de nada servía porque llegábamos antes que ellos y salíamos después de las nueve de la noche”.

“En ese año era posible pensar todo, en tiempo reciente habían baleado a un agente de la policía y era probable que estuvieran supervisando la zona, pero también existía la idea de que esos señores tenían orden de parar inmediatamente cualquier manifestación que se diera. Poco antes de terminar la edición de *El grito*, sí hubo un evento grave. Estaba dormido en mi casa, en la calle de Campesinos, en la colonia Esmeralda de Ermita Iztapalapa, escuché el timbre y mi mujer salió. Era Leobardo, yo vivía en el primer piso, me levanté, no vi algún desorden. Leobardo me dijo: “No te vayas a presentar mañana porque acaban de asaltar la escuela, golpearon al de la casa, abrieron la bodega donde guardábamos el equipo, se robaron la grabadora, se llevaron la cámara de foto fija”. Le pregunté: ‘¿Y *El grito*?’ Él me contestó: “Eso era lo que andaban buscando, pero no lo encontraron”.¹⁶

¹⁵ Rodríguez Cruz, Olga. *El 68 en el cine mexicano*. Universidad Iberoamericana-Plantel Golfo-Centro. Puebla, México, pág. 24

¹⁶ *Ibidem*, pág. 33-34.

Por obvias razones el documental estuvo oculto durante un tiempo hasta que Guillermo Díaz Palafox consiguió, a través de la Embajada de Cuba, una de las copias que López Arretche había regalado antes de morir. Se proyectó por primera vez y de manera clandestina en el Instituto Politécnico Nacional y luego en la Facultad de Ciencias. Aunque provocó la expulsión del CUEC del entonces estudiante de cine, el hecho sirvió para que las autoridades universitarias permitieran que el documental fuera visto en todas las facultades.

Únete pueblo y 2 de Octubre, aquí México

Otros trabajos realizados en aquel año aciago fueron *Únete Pueblo y 2 de Octubre, aquí México*. La capacidad de análisis adquirida durante la huelga de los ferrocarrileros y los maestros en 1958, llevó a Oscar Menéndez a registrar los acontecimientos del 68 desde el inicio. No sabía dónde iba a llegar, pero estaba convencido de que debía seguir filmando. Los primeros sucesos aparecieron en *Únete Pueblo*, un documental de 23 minutos que tuvo la virtud de funcionar como noticiero. “Lo comenzamos a exhibir a finales de agosto, hicimos muchas copias para las escuelas; cada reproducción costaba 300 pesos, y el Comité de Lucha pagaba su duplicado. Muchas películas fueron secuestradas por la policía.”¹⁷

La represión militar llegó a la Plaza de las Tres Culturas. Menéndez hizo un nuevo documental que aborda parte de movimiento y muestra testimonios desde la cárcel. *2 de Octubre, aquí México* fue estrenado en la Facultad de Ciencias a finales de 1969, todavía con Díaz Ordaz en la silla presidencial. Después de la exhibición el director tuvo que salir del país ante el clima de represión. Con material en mano llegó a Europa, donde pidió apoyo para rehacer la película. Se lo dio la BBC de Londres y la televisión francesa, sólo así fue posible su proyección en algunos recintos universitarios de México y el extranjero. A diferencia de *El Grito*, cuya proyección dependía del CUEC, no tuvo que esperar a que se apaciguara la turbulencia política y social.

“Empezamos a exhibirla en Europa en pequeños círculos. Daniel Cazés se la llevó a Conpenague. Yo fui a Suecia a establecer una red de difusión a través de las universidades. Luego viajé a Italia. Al llegar a la aduana me detuvieron para que les mostrara lo que cargaba en esa pesada maleta de mano. Al ver los rollos me los confiscaron. Está prohibido en todo el mundo pasar películas por las aduanas. Me deprimí, pasé unos días atroces, no tenía ganas ni de salir a la calle. Roberto Rossellini, quien me albergó en su casa, hizo todo tipo de gestiones y sólo gracias a su intervención pude recuperar el material. A partir de entonces fui más cauto, me trasladé a París en tren...”¹⁸

Invitado por el gobierno de Salvador Allende, de Francia voló a Chile. “Volé a Santiago, de nuevo con mi maleta de rollos. Cuando regresé a México en 1973, dejé el

¹⁷ Ibidem, pág. 45.

¹⁸ Florence Toussaint, “La sombra del 68”, Proceso, Núm. 0851-39, 22 de febrero de 1993.

material en la Embajada de Cuba en Chile, no deseaba que me la quitaran al llegar al aeropuerto mexicano. Meses después de mi partida, sobrevino el golpe de Estado en Chile y la película se perdió un año, hasta que un día apareció en México, nunca supe cómo”.¹⁹

Aunque Marcela Fernández Violante y Jorge de la Rosa aseguran que existen otros testimonios sobre el 68, por ejemplo los filmados por Servando González, quien en aquel tiempo trabajaba para la Presidencia de la República, *El Grito, Únete Pueblo y Dos de Octubre*, aquí México, son los únicos documentos que pudieron escapar de las manos gubernamentales. De ahí su importancia histórica

Después de los trabajos de López Arretche y de Menéndez se filmaron películas que sólo hacen alusión: *Crates y El cambio* (Alfredo Joskowicz, 1970 y 1971), *Los meses y los días* (Alberto Bojórquez, 1970), *El día en que las mulas volaron* (Víctor Kuri, 1974), *Los años duros* (Gabriel Retes, 1973), *El patrulleros 777* (Miguel M. Delgado, 1977). Las referencias directas desaparecieron porque incluirlas habría implicado correr una suerte de adversidades que los cineastas no estaban dispuestos a sufrir.

3.2.2 Rojo amanecer, un parteaguas

Tuvieron que transcurrir 21 años para que el cine nacional mostrara otra vez la primera herida profunda desde la consolidación del moderno aparato priísta. La tarea no fue fácil. Primero, pensando en la imposibilidad de una gran producción, era necesario un guión que no proyectara el exterior; después habría que comenzar el peor camino: lograr la autorización para iniciar el rodaje. En aquellos años los mecanismos oficiales de censura no habían sido doblegados por nadie. Al inicio del sexenio de Carlos Salinas de Gortari, quien presumía de apertura política, todavía existían películas enlatadas y no por problemas de distribución como ocurre actualmente, sino porque incomodaban a la clase gobernante.

Xavier Robles, el guionista de *Rojo Amanecer*, estaba consciente de que iniciaría un trabajo a todas luces riesgoso. La primera etapa para la realización era registrar el proyecto en RTC y luego proporcionarle tres copias del guión a la Secretaría de Gobernación, la cual a través de su departamento de Supervisión, respondía al cabo de 30 días, con un dictamen en el que se incluía recomendaciones sobre la moral y el buen comportamiento.

“Yo había ya tenido algunos problemas con la censura en años anteriores. Noche de carnaval, dirigida por Mario Hernández, tuvo recortes en algunas escenas, particularmente en aquellas en las que se mencionaba al PRI. Aun así, es una película que casi nadie conoce, por las pésimas condiciones de exhibición que se le dieron. Baste señalar que fue estrenada un 24 de diciembre, por único día, y es obvio añadir

¹⁹ Ibidem.

que ni yo la vi, atareado como los demás capitalinos en los festejos de la noche navideña. Zapata en Chinameca, también de Mario Hernández, tuvo problemas semejantes. Tardaron casi un año en darnos la autorización respectiva, en 1987. Corrió con mejor suerte y hasta la han transmitido en televisión, llena de bips”, recordó Robles en 1993.

A pesar de todo, escribió el guión con su esposa, Guadalupe Ortega. Sus años de activismo en el movimiento de 1968 los llevaron a elaborar la primera historia sobre el 2 de Octubre para el cine de ficción. La idea surgió cuando vieron *Alien*, de Ridley Scott. Les impresionó la forma de representar a la bestia, que era más terrible en cuanto no se definía su apariencia física. Entonces, decidieron escribir un texto donde no se viera “el monstruo descarnado de la depresión”. ¿Una superproducción? Ni pensarlo, se habría necesitado del ejército y sus tanques, y también de cientos de extras vestidos con ropa de la época. La solución a las limitaciones económicas fue un departamento donde el recuerdo de la barbarie es removido desde el interior. Ni helicópteros, ni ambulancias, era suficiente concentrarse en un espacio cerrado del edificio Chihuahua. Ahí oímos el mitin sin necesidad de que nuestros ojos atravesaran la ventana desde donde la familia presencié los hechos.

El texto fue concluido con éxito gracias a que Jaime Casillas, en ese entonces director de la Sección de autores del STPC, creó en 1987 el Banco de Guiones, con patrocinio de la SOGEM y un fondo aportado por la Dirección de RTC, en aquel tiempo encabezada por Jesús Hernández Torres. Una vez aprobado el proyecto y con una cantidad razonable de dinero, los autores se sentaron a escribir *Rojo amanecer*, que sería el detonante de una inusual batalla en el medio cinematográfico. La producción pronto se convirtió en prurito permanente. Si para los proyectos normales el camino era desalentador, para el de Robles sería tortuoso. “Comenzamos a buscarle productores al asunto – escribió en 1997 para la Jornada Semanal– pero por aquel entonces hubo una reunión entre productores y directores y con el secretario de Gobernación, quien categóricamente expresó: ‘Con el 2 de Octubre no se metan, por favor, señores’”.²⁰ Después de eso, nadie quiso volver a saber nada del guión hasta que a principios de 1989 María Rojo le dio una copia del libreto a Jorge Fons y éste a su vez una copia a Héctor Bonilla.

Era tanto el entusiasmo del director y actor que no les importó los rechazos que ya había sufrido Robles. Se dispusieron a buscar productores, pero nadie quiso arriesgarse, así que la única opción fue filmar el proyecto sin ninguna especie de permiso y para empezar, sólo con 45 mil pesos, ahorro de la familia de Bonilla. Es que el guión valía la pena por obvias razones.

En ese sentido, Fons comentó en el 2000: “Todo mundo quería hacer algo sobre el 68: los literatos querían hacer una novela; los poetas, un poema; los pintores, una pintura, y los cineastas, una película. No la hacíamos porque era un proyecto muy caro, difícil por la censura, pero con el texto de Xavier Robles era distinto. Es una idea

²⁰ Xavier Robles. “Contra la censura”. La Jornada Semanal, 5 de octubre de 1997.

inteligente porque conlleva un ahorro en la producción. No vemos los tanques ni las multitudes, ni las balas. Todo los debemos sentir a través del drama de una familia en esas cuatro paredes.”

“Me acuerdo que cuando Héctor Bonilla me propuso filmar el guión yo estaba haciendo una telenovela. ‘Ahora que acabes va a hacer la película, aquí está el guión’. Cuando terminé inmediatamente nos dispusimos a hacerlo. Íbamos a intentarlo de manera oficial, pero en el camino la mayoría de gente a quien le mostramos el libreto nos advirtió que no hiciéramos ese esfuerzo porque nos la iban a hacer de episodios y nunca íbamos a terminar. Entonces, la hicimos a escondidas”.²¹

En la clandestinidad y marcado por la austeridad, el rodaje no se desarrolló sin contratiempos. A los pocos días se terminaron los 45 mil pesos de Bonilla, por fortuna recibieron otros 25 mil pesos de un amigo. “Le dijo: mira, me parece lo que haces es muy riesgoso, pero yo soy tu hermano. Llévate los, no me los pagues, pero no me menciones”.²² No era suficiente, por lo que siguieron buscando más apoyos hasta que apareció Valentín Trujillo. Así pudieron concluir la tercera y última semana de filmación, a la que tampoco le faltaron anécdotas que revelaran las condiciones de trabajo.

“Había gastos que ahorraban en producción pues los actores y el director participaban con su trabajo, pero había que pagar la película y a los técnicos porque el foro era fiado”, contó Fons en 1995. “No tenía uso, estaba abandonada, sin vidrios en la parte superior que había tomado las palomas para sus nidos. Cuando teníamos que hacer una toma, decíamos, ‘vamos a pedirla y en ese momento hacíamos mucho ruido para que las palomas se asustaran, se callaran un minuto y nosotros pudiéramos trabajar. Estábamos con el temor de que fueran a llegar supervisores y suspendieran la filmación porque la estábamos haciendo sin la autorización tradicional, indebida desde mi punto de vista, porque todo México debería poder hacer sus películas”.

“Todo esto hubiera sido perfecto porque la pobreza ni la riqueza determinan demasiado la calidad de una película. Lo que sucedió fue que tanto los ahorros de Héctor, como lo poco que le prestaron los amigos, se acabó. Por fortuna su papel era muy chiquito y tenía tiempo para dedicarse a buscar dinero. Desgraciadamente lo encontró donde pudo y cayó con Valentín (Trujillo). Cuando Bonilla lo llevó y vio que era Tlatelolco, María (Rojo), Fons, guión de Xavier Robles, le dijo ‘ten y yo me hago cargo’. Ya con él la película tiene problemas: un mal revelado, un mal sonido. Realmente él fue el ganón de la película. Eso no me importa, lo que molesta es que haya sido tan miserable la forma en que la terminé”.²³

Con un costo de 310 mil pesos, la película se terminó y editó en la oficina de Valentín Trujillo, para luego revelarse en los laboratorios México. En el reparto aparecieron: María Rojo, Héctor Bonilla, Damián Bichir, Eduardo Palomo, Bruno

²¹ Entrevista personal con Jorge Fons. Diciembre de 2001

²² Raquel Peguero. “Rojo amanecer no tendrá distribución mundial: Fons”. La jornada, 5 de agosto de 1995.

²³ *Ibidem*

Bichir, Jorge Fegan, Ademar Arau, Carlos Cardán, Martha Aura, Paloma Robles, Simón Guevara, Leonor Bonilla, Santiago Allende, Baltasar Oviedo y Blas García. El director de fotografía fue Miguel Garzón; la edición de Sigfrido García Jr. y la música de Karen y Eduardo Roel.

Lucha contra la censura

Todo estaba listo. Para garantizar que el material no se perdiera, Fons, Bonilla y Robles decidieron hacer pública su supervisión. Comenzaba la lucha más ardua: seis meses de “estiras y aflojas” que marcaron un capítulo de la historia del cine nacional.

En 1989 *Rojo amanecer* llegó a las manos de Mercedes Certucha, directora de Cinematografía. En ese tiempo tenía enlatadas más de 40 películas, una cinta sobre el 68 no iba hacer la excepción pues temía que algunas conciencias se incomodaran. El retraso fue inevitable a pesar de que las autoridades tenían tres días hábiles para autorizar o prohibir su exhibición pública. Todavía se trataba de un asunto normal, simplemente no se daba una respuesta porque estaba en estudio. Podían transcurrir 30 años como ocurrió con la *Sombra del Caudillo*, de Julio Bracho, empero para *Bengalas en el cielo*, título original de la cinta de Fons, fue poco tiempo, durante el cual el medio cinematográfico participó activamente.

Frente a la tardanza, el asunto llegó a su clímax. En una asamblea celebrada en SOGEM, Robles denunció públicamente la situación. Inmediatamente recibió el apoyo de la gente del medio y de la prensa. El hecho pronto trajo sus primeras consecuencias. “Para calmar los ánimos, Cinematografía empezó a “desenlatar” algunos títulos, en total unas cuarenta películas de *punks*, karate y ficheras. Luego la presión pública la obligó a desenlatar *La sombra del caudillo*, pero ni una palabra se decía de *Rojo amanecer*”.

Aunque el apoyo era general, Certucha no cedía, por lo que el guionista tomó la determinación de evidenciar una vez más a la directora de Cinematografía, durante la presentación de *El muelle rojo*, en la Cineteca Nacional.

Luego de los estiras y aflojas, el 25 de julio de 1990, Javier Najera Torres, titular de la Dirección General de Radio Televisión y Cinematografía (RTC) otorgó, por órdenes presidenciales, la autorización para la proyección pública de *Rojo Amanecer*, la cual se llevó a cabo el 18 de octubre de 1990 en varios cines de la capital.

Sin embargo Xavier Robles confesó que, para la exhibición, se tuvieron que hacer algunos cortes:

“Hay un corto directo de Bruno Bichir, que hasta hace ver mal a Jorge Fons como director y yo no crea que sea mal director. Pero Bruno, que es uno de los hijos de María Rojo, da una explicación de cómo el ejército bazuqueó San Ildefonso. Es una escena que duraba aproximadamente 20 segundos en la pantalla, durante los cuales le explicaba a su mamá. La escena se cortó y por eso la película da una impresión de brusquedad narrativa”.

“El segundo corte afectó una escena importante, que a mí en lo personal me dolió bastante porque me gusta mucho y es una en que el abuelo y el niño están sentados en uno de los descansos de la balacera exterior y el niño le pregunta: ‘Abuelo, ¿por qué hicieron esto los soldados?’ y el abuelo contesta: ‘porque recibieron órdenes’, y el niño vuelve a preguntar: ‘¿y los soldados siempre tienen que cumplir las órdenes’, y el abuelo contesta: ‘siempre’. Ésta es la segunda escena que cortaron”.

“La tercera correspondía al final. Que ahora es muy abrupto porque está mutilado. Tal y como está ahora: sale el niño de la escalera, sube la música, se interrumpe y vienen créditos finales. Originalmente el niño salía del edificio, se topa con dos soldados –así está filmado incluso– se topa con los soldados que estaban haciendo guardia y salía del cuadro, mientras los soldados fumaban sus cigarros y nos veían a cuadro como diciendo: ¡qué te importa lo que estoy viendo! Estos son los tres cortes que en total suman dos y medio minutos y que aceptamos eliminar para que pudiera exhibirse la película”.²⁴

A muchos les hubiera gustado ver aquella versión pirata que circulaba por Tepito antes de que el ex presidente Carlos Salinas de Gortari autorizara su exhibición. Estaba completa y quién sabe cómo llegó allá si los únicos que tenían una copia trabajaban en la Secretaría de Gobernación.

Crónica de una jornada trágica

Rojo Amanecer cuenta la trágica jornada de una familia de clase media, 24 horas durante las cuales se entreteje un drama en torno a la matanza de Tlatelolco. Un padre que trabaja en el departamento del DF, una ama de casa, un abuelo revolucionario que se resiste al cambio, un par de estudiantes simpatizantes del Consejo Nacional de Huelga (CNH), una adolescente de secundaria y un niño de primaria comienzan el 2 de Octubre sin imaginar lo que ocurriría luego de concluir la manifestación programada para la tarde. El tic-tac de los relojes y el calendario de la cocina empiezan la cuenta regresiva. El viejo revolucionario se asoma por la ventana para mirar la plaza, que aparece tranquila y todavía sin signos de la barbarie, en uno de los tres planos abiertos.

En el interior de un departamento se hace el retrato de una época a través de dos generaciones que no comparten opiniones. Mientras desayunan, el padre burócrata discute con sus dos hijos preparatorianos, quienes no tienen ningún reparo en soltar consignas ante la desaprobación del abuelo, un ex militar retirado, y la madre, dedicada exclusivamente al hogar. “Con el gobierno no se juega”, se enfatiza en dos ocasiones,

El jefe de la familia advierte: “yo sé lo que les digo, en el departamento se dicen muchas cosas”, “van como idiotas sin saber que hay de tras”, “son conejillos de indias

²⁴ Macarena Quiroz Arroyo. “La autorización de *Rojo amanecer* es un avance contra la censura filmica”, *Excélsior*, 27 de julio de 1990.

en manos del comunismo internacional para desprestigiar las olimpiadas”, “se dice que están organizados por algunos grupos del gobierno para moverle las aguas a los candidatos presidenciales”. Pero los dos adolescentes defienden sus posturas y cuestionan a la “prensa libre”, en tanto el abuelo dice orgulloso que “en tiempos de la Revolución los hubieran fusilado”.

Del mitin y los acontecimientos del exterior, nada vemos. Los relatos históricos se dan a conocer entre los diálogos de la familia, igual que el retrato de aquellos tiempos: “Antes la juventud era diferente”, “Napoleón también usaba el pelo largo”, la hora de Los Beatles, la convicción de que las mujeres no participan en política, la ineficiencia de la recién estatizada Confederación Federal Eléctrica (CFC), los planes profesionales de la estudiante de secundaria, la fotografía de Ernesto *Che* Guevara y el Manifiesto del Partido Comunista en el dormitorio de los dos preparatorianos, enmarcan la historia.

La madre se queda sola con el ex militar. Inicia el plan orquestado: la interrupción de la energía eléctrica y de las líneas telefónicas, un grupo de policías y soldados rondando por las azoteas y los edificios provocan un ambiente gaseoso, lleno de incertidumbre por lo que pueda pasar luego de la realización del acto político.

“Júntense, júntense”, la gente comienza a aglomerarse en la explanada. La intranquilidad de la madre crece, pues sus dos hijos están ahí; la hija y el esposo influyente tampoco están en casa. Son miles de estudiantes los que se encuentran en el lugar. Para evitar provocaciones, suspenden su marcha al Politécnico Nacional. Un helicóptero irrumpe en el escenario y lanza tres luces de bengala que inauguran la confusión generalizada. Una bala penetra por la ventana, el plan envolvente se concreta.

El microcosmos representado por un departamento del edificio Chihuahua nos permite asomarnos al mundo exterior, que sólo podemos ver a través de los ecos de un mitin pacífico. Los rumores, los sonidos, los llantos se escapan; los zapatos dispersos por toda la plaza, el montón de cadáveres inertes en un camión, las madres desesperadas, construyen una historia parcial que se remueve cada 2 de Octubre.

Ante el esposo ausente, el peso del filme cae sobre la madre. Del pánico y el estupor pasa a la toma de decisiones en defensa de su familia. Recibe a sus dos hijos y a un grupo de refugiados, entre ellos un muchacho herido que ha perdido a su hermana durante la balacera. Por fin, llegan el padre y la hija. Durante la madrugada, la situación parece apaciguarse, pero unos agentes irrumpen en el departamento. Con brutalidad, levantan a todos de sus camas y los llevan a la sala, donde balancean a uno por uno, salvo al niño menor. Cuando llega la calma, sale de su escondite y encuentra las escaleras regadas de cadáveres; sale a la plaza, que luce limpia, sin signos de la barbarie.

La crítica unánime

Como no suele ocurrir con frecuencia, mientras la mayoría de la crítica coincidía al afirmar que *Rojo Amanecer* era un hito en la historia del cine mexicano, Gustavo García y José Felipe Coria, en el libro *El nuevo cine mexicano*, afirmaron que se trató de una falsa lucha disfrazada de retraso burocrático.

—“Se alegó censura cuando el problema fue un trámite burocrático incumplido: la entonces vigente Ley y Reglamento de la Industria Cinematográfica que regía las actividades de la Dirección desde el 31 de diciembre de 1949, en su artículo 67 asentaba el plazo para “autorizar” la exhibición: “se resolverá si se concede o no ésta (autorización), dentro de los tres días siguientes en que haya presentado la solicitud”. El retraso cobijó una falsa lucha a favor de la libertad de expresión.”

Pero concluyen: “*Rojo amanecer* loa al miedo al poder, crónica de inmovilidad y mirada autoritaria sobre estudiantes sin ideología, contra la historia, culpa a los judiciales de la matanza del 2 de Octubre de 1968. Promovida en los medios posibles, se le consideró una obra cumbre del cine mexicano salinista.”²⁵

Mientras Gustavo García decía que no hubo censura, la crítica coincidía en que *Rojo amanecer* era una película fundamental, a pesar de las fallas técnicas. Nelson Carro apuntó: “El tema abordado hace que sea difícil juzgar la calidad de la película, intentar verla con objetividad, porque su importancia trasciende obviamente lo cinematográfico. El año 1968 es una fecha clave en la historia mundial de la segunda mitad del siglo; la juventud descubre que puede organizarse y gobernarse sola, cree en la posibilidad de una revolución ideal cuyos eufóricos y bienintencionados brotes surgen por todas partes. Cuando los cambios anhelos parecían muy próximos, se produce el desencanto, la utopía se derrumba: Tlatelolco, la vuelta a la derecha a muchas democracias latinoamericanas, el golpe de Estado en Chile y Uruguay”.

“Hay quizás algunas fallas en la estructura (por ejemplo, el final hubiera sido más efectivo si nunca antes se hubiera mostrado el exterior), ciertas obviedades como el gran primer plano del calendario indicando ‘2 de octubre’ y, sobre todo problemas de la dirección de actores (seguramente por los casi quince años que Jorge Fons estuvo alejado del cine de ficción, desde *Los albañiles*) que aunque afectan al filme no disminuyen su importancia”.²⁶

Carlos Bonfil consideró: *Rojo amanecer*, primera cinta comercial que relata la página más vergonzosa de nuestra historia reciente (la masacre estudiantil perpetrada por el gobierno de Díaz Ordaz en 1968), no puede ni aspira a tener la fuerza insuperable del documento (*El grito*, Leobardo López, 68). Exigírselo sería tan absurdo como pedirle a una novela de Luis Sopta (*La plaza*, 72) el rigor intelectual de *Días de guardar* (Monsiváis, 70) o de *La noche de Tlatelolco* (Poniatowska, 71)”.

²⁵ Gustavo García y José Felipe Coria. *Nuevo Cine Mexicano*. México, Clío, 1997, pág 71.

²⁶ Nelson Carro. “Rojo amanecer”. Revista Tiempo Libre, del 18 al 24 de octubre 1990, Pág. 9.

Rojo amanecer no consigue, es cierto, la complejidad expresiva ni la impecable dirección de actores de *Canoa* (Cazals, 75), pero no por ello cae –esquematismo, sus obviedades y su truculencia final– en la miseria filmica de un René Cardona Jr., o en la muy celebrada demagogia de Sergio Olhovich (*Esperanza*, 88). Compensa generosamente las fallas mencionadas con la elaboración convincente de unas atmósferas opresiva a la que mucho contribuye el partido inteligente de concentrar el horror de ese día y esos meses entre cuatro paredes (¿qué otra opción viable podía tener una cinta comercial que abordar en el México de hoy semejante tema?). Es posible que la forma más perversa de la censura consista en orillar al cineasta a expresar su punto vista de manera necesariamente fracturada– a través del esquematismo o de la sugerencia simbólica. Carlos Saura (*La Caza*, 65; *La prima Angélica*, 75) supo entender esto bajo la censura franquista. Jorge Fons ha conseguido entre los dos extremos un término altamente decoroso”.

Jorge Ayala Blanco, en su estilo habitual, opinó: “*Rojo amanecer* o la entelequia de la nostalgia sanguinolenta. Entelequia: cosa distorsionada que lleva en sí misma a su fin propio. Con obsesiones mórbidas de *Polvo y luz* y autodisculpas hipócritas de *Los motivos de la luz* (Cazals 85) para impresionar izquierdazos dinosaurios de los setenta ya con sensibilidad reblandecida de Paty Chapoy, la película conmemorativa de los 22 años de los mártires de Tlatelolco (tan bien invocados durante la campaña salinista) termina salándose en el neoliberalismo de un baño de sangre que, sin embargo, añora los viejos baños de sangre que perpetraron los campesinos linchadores de *Canoa* (Cazals 75). No sabe concluir de otra manera, no se sale de otra ni la estolidez inmediatamente arcaica del cine neocheverrista, ni la metafísica de la denuncia hueca, ni el maniqueísmo de la imprecisión. ¿Quiénes integran las brigadas del Batallón Olimpia? Nadie sabe, nadie supo. Poco interesa, pues según la paranoia de Fons-Robles, toda la épica del Movimiento puede concentrarse en un día monumental de represión, toda represión es pretexto para el martirologio que tanto entusiasma a los anacrónicos comunistas mexicanos y lo único peor a la matanza de una familia con todo e invitados”.²⁷

²⁷ Jorge Ayala Blanco. “Fons y las Entelequias de la Telenovela Martirologica”. El financiero, 24 de octubre de 1994.

3.3 *El callejón de los milagros*: vuelta a los esquemas clásicos

*En el set estás trabajando emocionalmente tratando de que la cámara se llene de sentimientos. El cine debe conmover, las emociones son el vínculo que se agarra de la obra y el espectador.*²⁸

Arturo Ripstein no es el único director que se instaló en el melodrama, Jorge Fons también recurre al sentimentalismo en un microsмос cerrado y crudo que a ratos se ve aliviado por la comedia. *El callejón de los milagros* (1994) remite a las tragedias arrabaleras, a las humildes vecindades lacrimógenas, a las mujeres heroicas pero indecentes del cine mexicano de la época de oro. Una vez que nos adentramos en la última película de Fons nos encontramos con los mismos personajes de cineastas como Alejandro Galindo e Ismael Rodríguez, pero insertados en posibilidades narrativas, descriptivas y morales que ofrecieron los noventa.

Sin duda *El callejón de los milagros* fue una experiencia distinta para Fons, no sólo porque enfrentó por primera vez una un melodrama tradicional, sino también debido a que la película se convirtió, en ese entonces, en una de las cintas mexicanas que más tiempo estuvo en la cartelera (20 semanas) y en la película nacional con más premios internacionales.

Con una partida de dominó

Después de cinco años alejado del cine, el regreso de Jorge Fons fue afortunado gracias a producción de Alfredo Ripstein. A diferencia de sus otras experiencias filmicas, el financiamiento estuvo resuelto antes de iniciar el rodaje en el Centro Histórico, Plaza Santo Domingo y la ex hacienda de Coapa. Alameda Films le puso en el escritorio un proyecto que ya había pasado por las manos de Jaime Humberto Hermosillo y Juan Tovar. Sin embargo, el hecho de que Fons se convirtiera en el segundo director a quien se le encomendó la realización de *El callejón de los milagros* suponía que la adaptación no sería sencilla y así ocurrió. Cuando llegó a Vicente Leñero, la novela recibió varios tratamientos de adaptación que no dejaban satisfechos ni al director y mucho menos al escritor.

El traslado del Cairo a la Ciudad de México con su galería de personajes se resolvió sin complicaciones. Los fumadores de hachis en el café de Kirsha se convirtieron en jugadores de dominó en la cantina de Rutilio. El Callejón de Midaq es el callejón de los milagros en la colonia Morelos. Entonces, el problema radicaba en los tiempos: ¿cómo estructurarlos? “Llegó un momento –cuenta Fons– en que estaban dispuestos a despedirse del productor, pero recordaron una última alternativa. A partir de una idea del escritor argentino José Donoso, dividieron la extensa obra del Nobel

²⁸ Entrevista personal con Jorge Fons. Diciembre de 2001

egipcio en tres cuentos que arrancan con en un mismo momento, en este caso una partida de dominó”.

“Lo que principalmente sucedía con el guión, fue que era larguísimo como la cuaresma. La curva de la emoción no levantaba nada. La gente definitivamente se iba aburrir. Cuando llegamos a esta posibilidad de contarla en cuentos, encontramos la solución. Hicimos seis versiones y en todos atacábamos la historia de una manera lineal, como en la novela de Mahfuz”

“Cuando separamos por historias: la de Rutilio, Almita y Susanita, cambió todo, ya había una curva de emoción y la duración se compactó”.

Lo difícil era mantener la historia con la ausencia del peluquero, que se va a trabajar al otro lado para casarse con Almita. Para resolver el problema el realizador y su guionista vieron que había que subdividir las historias y luego regresar y desarrollar otra a partir de un juego de dominó.

“Empezamos en el mismo momento, donde se repiten los tiempos”. Cuando todo está mal, no sabes cómo resolverlo, pero cuando se empieza a componer todo comienza a caer por su propio peso, en su lugar exacto. Vas a comenzar en la misma partida de dominó en el mismo momento”.

“Yo le dije a Vicente que no se rindiera y que intentara con esa idea. Ahora, había una contradicción, porque si nuestro problema era quitar, cómo nos atrevíamos a aumentar; el regreso es un aumento, de alguna manera. ¿Sabes lo que sucede estructuralmente? Que al regresar a ese punto, podíamos despachar una historia y, sobre todo, avanzar en la relación entre Alma y el peluquero que es, al fin y al cabo, la columna vertebral de toda la estructura. Así podíamos, sin tocar la historia de Alma, ver cosas de ella y el peluquero en la historia de Rutilio; luego al regresar con Alma, contábamos otra parte y aunque eran las mismas cosas en apariencia, nos permitía familiarizarnos más con la relación y dar por supuestas otras cosas entre ellos; si te fijas, en la tercera parte, la de Susanita; seguimos trabajando la historia de Alma y Abel, con lo que sigue presente en tu ánimo”²⁹

El sacrificio

De todos modos, a pesar de los distintos tratamientos, la película quedó larga, por lo que a petición del productor tuvieron que cortar cuatro escenas, una de las cuales le dolió mucho a Fons, pues era una de sus favoritas. “Me pedía que la cortara. No sabes cuánto me arrepiento de haberlo hecho. Era una escena muy sencilla. En medio de la gente, venían del mercado de La Merced, Almita y doña Cata. La mamá con el chicote y la hija con las bolsas y mientras, de fondo, oíamos el poema más famoso de Amado Nervo”.

²⁹ Ibidem

*Pasó por la calle, qué rara belleza
Qué finos cabellos de trigo garza
Qué ritmo en el paso, qué extraña realeza
Qué formas, qué toque bajo el fino tul*

“Caminaban por la acera, frente a la cantina de don Ruth, donde afuera Ubaldo, acompañado de Zacarías, termina de recitar.

— Quiere que le diga un secreto, Zacarías. Un secreto entre usted y yo ahora que estamos pedos.

— Bien pedos, poeta, échelo.

— No sé va a reír de mí

— ¿Cómo me voy a reír de ti, mi Amado Nervio?

— ¿De veras, de veras, no te vas a reír de mí?

— Jamás.

— Estoy enamorado de Almita, loca, platónicamente enamorado de esta niña dulce y grave. Tiene un gran cuello de ave, cuello lánguido y sutil.

— Pues que esperas poeta llégale. Con los versos que tú sabes te la coges en un chaz.

— ¿Cómo? Zacarías, no sea usted vulgar ella es una florecita.

— Pues desógela.

— Lo pide a gritos.

“Entonces, salía Güicho, el mesero de la cantina, a tirar el agua, muy tempranito, a esas horas de hacer el aseo.”

— A ver dime, ¿tú has amado?

— Sí, cómo no

— No, en serio, ¿tú has amado?

— La verdad, no³⁰

“Enseguida viene la escena donde conoce a Susanita y se enamora. Es el chiste de esa escena no sabes cuánto me ha dolido”.

Un prólogo, tres historias y un regreso

“Esos que se doblan a la primera”, sentencia Zacarías (Abel Woolrich) cada vez que inicia una partida de dominó y, por ende, un relato. La frase y la tertulia entre los bebedores de la cantina “Los reyes antiguos” anteceden los episodios de *El callejón de los milagros*. La cámara gira sobre la mesa de juego. Las fichas se entrelazan como los protagonistas de las tres historias: Rutilio, Alma y Susanita.

³⁰ Ibidem

Rutilio

El primero en doblarse es Rutilio (Ernesto Gómez Cruz) y entre los pies se lleva a su esposa, Eusebia (Delia Casanova), y a su hijo, Chava (Juan Manuel Bernal). En busca de “de nuevas cosas, de nuevas aventuras para ser feliz”, sale del “clóset” y, sin pena, se enamora de Jimmy (Esteban Soberanes), un joven vendedor. Asume con dignidad su homosexualidad pero sigue siendo el mismo macho que maltrata a su mujer y le grita “puto” a su hijo.

Jimmy no tarda en presentarse en la cantina. Ante los rumores sobre la sospechosa relación, Eusebia va a buscar Ubaldo (Oscar Yoldi), otro de los jugadores de dominó, para que la oriente. El poeta intenta pedirle una explicación a don Ruth, pero no logra nada. El cantinero hace caso omiso y sigue su aventura homosexual, al grado de que un día se van juntos a los baños públicos. Chava los sorprende, golpea al vendedor y decide huir a Estados Unidos en compañía de Abel (Bruno Bichir).

Alma

La película vuelve arrancar nuevamente con una partida de dominó. Ahora la protagonista es Alma (Salma Hayek), a quien igual que otros personajes, ya habíamos visto en la historia anterior: primero en su balcón, secándose el cabello y después, en sus breves acercamientos con Abel. La niña bonita e ingenua del callejón cree que, por sus atributos físicos, merece un futuro superior al de sus vecinos, tal y como su madre, doña Cata (María Rojo), se lo había pronosticado en las cartas.

Abel le platica a Alma sobre sus planes de comprar una estética y le propone iniciar una relación más seria; ella acepta la proposición antes de que él parta al “otro lado”. Sin explicaciones, propone que se van a casar cuando regrese. Ella decide no esperarlo porque su mamá la convence para que se case con don Fidel (Claudio Obregón). El matrimonio no se realiza debido a que el novio muere de un ataque cardíaco. Mientras velan el cuerpo, Alma acepta salir con José Luis (Daniel Jiménez Cacho), un tipo bien parecido y con dinero. Tras varios encuentros, va a la casa de su nuevo novio. Pero, desilusionada, decide marcharse porque descubre que el lugar es un burdel de lujo. José Luis advierte que tarde o temprano regresará. Efectivamente, Alma no tarda mucho en volver al prostíbulo.

Susanita

Después del mismo prólogo, en la cantina de don Ruth, la mirada de Fons pone su atención en Susanita (Margarita Sanz), la dueña de la vecindad. Ilusionada con encontrar por fin el amor, le pide a doña Cata que le lea las cartas. Según la

cartomaciana, un hombre aparecerá pronto en la vida de la solterona. Susanita cree confirmar el pronóstico cuando un día Chava le agradece un préstamo con un beso.

Don Ruth descubre en su casa que Güicho (Luis Felipe Tovar), el ayudante, es un vulgar ratero. El cantinero lo golpea y le echa; accidentalmente cae por las escaleras; Susanita le ofrece curarlo. Es entonces, cuando ella encuentra al hombre de las cartas. Con tal de mantener a Güicho contento, recurre con el dentista para que le arregle sus picados y amarillos dientes. Al poco tiempo, celebran su boda en la vecindad.

El regreso

Llega el cuarto momento. En la calle las imágenes son luminosas, los tonos se aprecian con claridad y la vida transcurre en un desahogo que se apaga cuando las historias continúan su marcha en la vecindad, en el microcosmos asfixiante y opresivo en el que los personajes sufren con tregua. La crudeza y la sordidez son soportables porque el melodrama está salpicado de momentos tragicómicos. Sólo el regreso tiene una fatalidad casi ortodoxa, ya no lo antecede una partida de dominó.

Abel y Chava regresan de Estados Unidos. Aún enamorado, Abel trata de investigar dónde está Alma. Chava le cuenta la verdad, pero parece no importarle, así que no tardan en ir a buscarla. Alma trata de explicar los motivos que la orillaron a tomar la decisión equivocada y le confiesa que todavía lo ama. José Luis los descubre y mientras golpea a la “muchachita ingenua”, unas guaruras sacan a los dos amigos. Mientras, en la vecindad, Susanita, decepcionada, corre a Güicho porque desde que se casaron él le ha robado sus ahorros.

Abel regresa a la casa de citas, no le importa que su novia se haya convertido en una prostituta elegante. Bien peinadito y con una navaja de afeitar vuelve para defender lo que es suyo. José Luis lo apuñala sin piedad y ordena sacarlo del prostíbulo. Alma va detrás, lo pone en su regazo y acepta la proposición de matrimonio de Abel, quien apenas puede hablar: “Y nos vamos a ir al callejón para que todos nos vean”.

Así, *El callejón de los milagros*, como dice Jorge Fons, es un melodrama ortodoxo, igual que aquellas películas de los cuarenta y los cincuenta. La vecindad, los albures, el muchacho bueno, la prostituta, el padrote, el viejo enamorado de la joven, la cantina... las lágrimas que provocan una tragedia donde todos los personajes sufren. En una entrevista con *La Jornada*, el realizador comentó que su última película fue un melodrama tradicional, lleno de despuntes de comedia y drama. “Lo que sucede con éste es que... siempre quise hacer una película de amor, de mucho amor y *El callejón...* se acerca. Acaba siendo una película de amor, porque en medio de esa realidad lo más importante es el cierre final, que esa niña en su prostitución y el moribundo en su último aliento sean capaces de dar un momento de amor y de compartir una imagen juntos. Eso ya no tiene nada que ver con la novela porque ahí, al final cada uno se va por su lado, pero yo quise que ellos terminaran juntos y que en el momento de la

muerte se amaran por fin, y a partir de una imagen social. Si recuerdas él dice, ‘nos vamos a casar con tu vestido blanco y que todos en el callejón vean que me sonrías y me amas’. Ella le dice que sí, que todos lo van a ver. Ésa es una idea social de querer compartir el amor con los demás. Para mí era la historia, una historia de amor”³¹.

Una comparación obligada

El séptimo largometraje de Fons se estrenó en el marco de la XXVII Muestra Internacional de Cine de 1994 y se exhibió comercialmente el 3 de diciembre del mismo año. Gran parte de la crítica no pudo evitar comparar el filme con *Principio y fin*.

Del plano abierto y luminoso del callejón, la cámara pasa a la cantina y luego a la vecindad. Ahí permanece la mayor parte del tiempo. Los personajes se desenvuelven en un mundo sórdido y cerrado, de tonos rojos y oscuros como *Principio y Fin*. Es cierto que Ripstein y Fons coinciden en la manera de hacer cine, al menos así ocurrió en *Principio y Fin* y *El callejón de los milagros*. El primero recurre al melodrama, igual que el segundo: uno lo dramatiza y desmitifica hasta el paroxismo y el otro lo instala como sus antecesores, es decir, con la mirada puesta en los sentimientos. José de la Colina dice que Fons hace lo que Valle Inclán con la dramaturgia clásica: colocarla ante un espejo deformador, pero aun así sostiene el artefacto como verdadero melodrama.

A parte de la música de Lucía Alvarez y de la edición de Carlos Savage, la adaptación de una novela del escritor egipcio, los espacios sórdidos y claustrofóbicos son una constante. Cada uno maltrata a sus personajes: Ripstein, disminuyéndolos miserablemente y Fons haciéndolos sufrir pero abriendo esperanzas. En Fons la cámara deja constancia de esta última visión. En la calle las imágenes son luminosas, los tonos se aprecian con claridad y la vida transcurre en un desahogo cuando las historias continúan su marcha en la vecindad, en el microcosmos asfixiante y opresivo en que los personajes sufren con tregua. En *El callejón de los milagros*, la crudeza y la sordidez son soportables porque el melodrama está salpicado de momentos tragicómicos. Sólo el regreso tiene una fatalidad ortodoxa.

Para el brasileño Paranagua, los temas de la cinta de Fons tienen una evidente afinidad con otras películas de Arturo Ripstein: el encierro en una vecindad, la familia, la homosexualidad, los roles masculinos y femeninos, la prostitución. “Están reunidos, como quien dice, casi todos los ingredientes de la *troupe*, menos el director”³².

Considera que a pesar de que Leñero escribió un guión competente que funciona como un tríptico en torno a Rutilio, Alma y Susanita, seguido de un desenlace, “los personajes sólo se tocan como las fichas del dominó, no convergen en forma coral, en un *crescendo* como ocurre en *Principio y Fin*. El efecto de acumulación no contradice

³¹ Raquel Peguero. La jornada. 28 de octubre de 1995.

³² Paulo Antonio Paranagua. *Arturo Ripstein*. Madrid, Signo e Imagen/ Cineastas Latinoamericanos. Madrid, España, pág. 236.

la atomización y el aislamiento de los personajes. Las tres partes de *El Callejón de los milagros* tampoco dialogan ni se cuestionan entre sí como ocurre en *La mujer del Puerto*.³³

Y asevera: “El realizador Jorge Fons no parece haber entendido, o por lo menos logrado expresar los diferentes puntos de vista implícitos en la estructura del guión. El resultado no llega a ser malo, simplemente es distinto, no alcanza vuelo, no pasa del retablo costumbrista, no se aparta en ningún momento de encuadres típicamente televisivos, sin relieve, sin profundidad, sin expresión visual, no esboza siquiera un contrapunto o un diálogo con el melodrama, no revela ninguna personalidad por detrás de la cámara. Su puesta en escena digna de ese nombre, no puede haber punto de vista, mucho menos multiplicidad y contradicciones de punto de vista”³⁴.

“*El callejón de los milagros* tiene el mismo lastre expresivo que *Rojo Amanecer* (1989), aunque los matices de los personajes de Leñero sean muy superiores”

Mientras el brasileño manifiesta implícitamente la superioridad de *Principio y Fin*, Leonardo García Tsao afirma que Fons trata de reproducir la realidad de México, a diferencia de Ripstein, quien crea un mundo que sólo existe en su cine.

“Fons es absolutamente realista. Ha retratado como pocos lo mexicano, el mundo del arrabal que se puede ver en *Los Albañiles* o en el episodio de *Caridad* y en el *Callejón de los Milagros*. Reproduce el México que podemos, por ejemplo, en la colonia Guerrero”³⁵.

Carlos Bonfil es más drástico: “Tiene los mismos problemas de *Principio y Fin*. No está bien hecha la trasposición de la novela, que es tan sobria, tan elegante. En la película de Fons hay escenas tremendistas en un baño de vapor. Alguien descalabrado, la sangre corriendo, lo que te lleva a decir: “por aquí pasó el cine mexicano”.

“El cineasta mexicano –continúa– eligió privilegiar la confrontación del hijo y del padre, con el propósito de sacar las cuestiones del machismo y volver violento el filme. Tal vez tenía sus razones para realizarlo, quizá quería hacer una denuncia. Empero no pasa de eso, pues es un lenguaje que desmerita mucho una novela”³⁶.

³³ *Ibidem*, pág 237

³⁴ *Ibidem*, pág 237

³⁵ Entrevista personal con Leonardo García Tsao. Diciembre de 2000.

³⁶ Entrevista personal con Carlos Bonfil, octubre del 2000.

CAPÍTULO 4

CARLOS CARRERA: LA FASCINACIÓN POR LAS IMÁGENES

La fascinación fue primero por la imagen, el movimiento y la posibilidad de contar ideas, preocupaciones y visiones de la vida. El cine es el lenguaje donde me siento más cómodo para expresar cosas, más allá de cualquier otro. Es la forma más completa de expresión, la fascinación inmediata por el espectáculo y por ver un mundo reflejado en la pantalla.

Con el cine pretendo asomarme a las historias de la gente y compartirlas con los demás. Quiero hacer una película donde el contacto entre el espectador y las imágenes se dé de una manera más viva, que por lo menos durante el tiempo de proyección exista una comunicación entre lo que se dice y la parte intelectual y emotiva de la gente.

¿Placer, emoción, nervios, miedo? A veces, depende de lo que suceda en el set. Miedo, en cada paso que das. Miedo, el que debe sentir un cirujano que va a operar a alguien, porque puede traer graves consecuencias. Lo peor que puede pasar en el cine es que fracase un director y pierda todo su dinero. Y si no filmas, tampoco nadie te extraña, nadie dice no ha filmado, nadie se pelea por una película¹.

¹ Entrevista personal con Carlos Carrera. Marzo de 2001.

4.1 El director que no “sufre”

Hace 12 años Carlos Carrera filmó su primer largometraje. Desde entonces ha hecho otros cuatro, sin contar con los cortos de animación que comenzó a realizar en 1973. En un país como México, sumido en crisis proverbiales, el número resulta por demás significativo frente a las filmografías de otros cineastas que también debutaron a principios de los noventa.

Egresado del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), Carrera es de los pocos que ha filmado lo que quiere con el apoyo económico de Imcine y la producción privada. Después de su experiencia con *La mujer de Benjamín* (1991), sus incursiones en la industria han sido afortunadas, aunque no siempre satisfactorias: *La vida conyugal* (1993), *Sin remitente* (1995), *Un embrujo* (1998) y *El crimen del padre amaro* (2002) llegaron a los circuitos internacionales de primera línea y al gusto del público.

No obstante sus incursiones en el terreno artístico no se han limitado solamente al cine, sino también a la pintura, el diseño gráfico y el teatro. Antes de debutar en el cine industrial, hizo diseños para algunas películas mexicanas y norteamericanas, como *La diosa de la luna*, de José Luis García Agraz y *Chido Guan*, de Alfonso Arau. Como artista plástico, de 1978 a 1982, participó en exposiciones colectivas de pintura en varias galerías capitalinas. Colaboró en la producción del corto *Trabucales* y para la televisión educativa en *Los cuentos del espejo*. Hizo ilustraciones para medios de comunicación impresa y fue asistente teatral de Ludwik Margules, con quien colaboró en *Querida Lulú*.

El punto de partida

“Soy autodidacta. Creo que mi habilidad para dibujar la heredé de mi padre, es ingeniero y dibuja muy bien. Me dio los libros que me permitieron aprender la teoría y desarrollar mi habilidad. (...) Siempre había estado muy interesado en hacer cine, me fascinaba ver imágenes en la pantalla grande, particularmente los dibujos animados. Más o menos sabía el sistema cuadro a cuadro porque había leído libros y porque había visto programas de televisión sobre cómo hacer películas animadas. Pintaba antes de esto, entonces compré pinturas, empecé a experimentar por mi cuenta. Cuando cumplí 12 años realicé mi anhelo de hacer cine. Como no tenía manera de conseguir todo el equipo, se me hizo fácil pedir prestada una camarita, hacer muñecos de plastilina y filmar mis películas”².

Así, en 1973, Carlos Carrera (Distrito Federal, 1962) hizo sus primeras películas de animación en Súper 8. Para 1989, todavía como estudiante de Ciencias de la Comunicación en la Universidad Iberoamericana, filmó *El hijo pródigo* (1984). Y luego llegó la etapa más prolífica. Durante su estancia en el CCC, realizó cinco más

² Declaración insertada en la presentación de la exposición Cuadro a cuadro realizada en 1995

con diferentes técnicas, plastilina, óleo sobre vidrio y micas: *Cuando me vaya* (1986), *Malayerba nunca muere* (1988), *Amada* (1988), *Música para dos* (1990) y *Los mejores deseos* (1991). Y en 1994, después de filmar su segundo largometraje, *La vida conyugal* (1992), realizó *El héroe*, su máxima obra, con la que el director confirmó que es un caso atípico dentro de la animación en México, donde nunca ha existido una tradición de cine de dibujos animados debido a que no hay productores que estén dispuestos a pagar 5 mil dólares por segundo, ni tampoco una red de distribución comercial. En *la historia del cine mexicano*, Alba Lucía Morgan Franco consigna, de 1934 a 1993, tan sólo un total de 56 películas, la mayoría cortometrajes, es decir, menos de una producción por año³. En *La fugacidad del cine mexicano*, Jorge Ayala Blanco menciona algunos, entre los que se encuentran: los promocionales del Cancionero Picot, *El vuelo de la alegría*, *El gallo Manolin* (Ernesto Terrazas, 1954), *¡Yaj!* (Juan Latapi, 1974), *Los tres reyes magos* (Fernando Ruiz, 1975), *Los Supersabios* (José Luis García Agraz, 1975), *Tlacuilo* (Enrique Escalona, 1984)⁴.

Su paso al largometraje

Después de los cortos de animación, en 1991, Carlos Carrera pudo filmar su primer largometraje de ficción, a pesar de que la industria estaba nuevamente en franco declive. El panorama para los egresados de cine era cada vez más complicado. Igual que ahora, el que se arriesgaba en el cine industrial, debía asumir diversas responsabilidades: buscar actores, lograr un presupuesto y, lo más difícil, encontrar canales de distribución y exhibición. No fue fácil con una industria en pleno proceso de desmantelamiento, pues hay que recordar que a finales de marzo de 1990 fueron liquidadas las empresas estatales Conacine y Conacite II y Carlos Salinas de Gortari estaba preparando una ley que terminaría de darle el tiro de gracia a la cinematografía nacional. Sin embargo, mientras se desmantelaba, las dependencias culturales trataban de revivir lo perdido, apoyando a los nuevos realizadores como Nicolás Echeverría (*Cabeza de Vaca*), Juan Mora Catlett (*Retorno a Aztlan*), Alfonso Cuarón (*Sólo con tu pareja*), Francisco Athie (*Lolo*), María Novaro (*Danzón*), Carlos García Agraz (*Mi querido Tom Mix*).

Carrera pudo debutar gracias a al apoyo de Imcine y el Fondo del Fomento a la Calidad Cinematográfica, que a partir del *Secreto de Romelia*, de Busi Cortés, decidieron apoyar a los ganadores de los concursos de óperas primas convocados por el CCC y el CUEC. El primer beneficiado fue el proyecto de tesis de Carlos Carrera: *La mujer de Benjamin*, detrás del que seguiría otro trabajo con el apoyo estatal. Emulando los concursos de cine experimental de 1965, 1968 y 1985, en mayo de 1991, Imcine, el Departamento del Distrito Federal y el STPC fundaron un Fideicomiso de Estimulo al Cine Mexicano para apoyar los proyectos de filmación de

³ Tesis para obtener la licenciatura en Artes Visuales, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 1994.

⁴ Jorge Ayala Blanco. *La fugacidad del cine mexicano*. México, Océano, México, 2001. p. 196.

los ganadores de un concurso, el cual se dividió en tres categorías: Tema libre, Ciudad de México y Clásicos de México. Carrera fue uno de los ganadores de la tercera, con *La vida conyugal*, que además recibió el apoyo de la Universidad de Guadalajara. Sobre el momento institucional que le tocó vivir, el director explicaba en 1994: “Tuve la suerte que me tocaran estos seis años (1988-1994), pero no sabemos que va a suceder el próximo año. Y una de las ventajas de estos seis años es que el cine dejó de depender de la Secretaría de Gobernación para pasar al Consejo Nacional para la Cultura las Artes y a partir de ahí se le consideraba al cine como producto cultural con apoyo estatal.”

“Pero las políticas culturales, como todo lo demás en este país, duran seis años, así que no sabemos si va a continuar o no, y por otro lado no hay una industria de cine, la única empresa que produce regularmente películas y bueno, que tiene la idea de producir mas cada vez, es Televisa, pero hasta el momento, no existen condiciones para experimentar, arriesgar y proponer cosas nuevas, están un poco cerrados a esto. Ya se verá si realmente es una opción para hacer buen cine o no. Pero no es la única, no existe industria de cine en México.”⁵

Televisión sí fue una opción para Carrera. En 1994, la filial de Televisa se había convertido en el único competidor real de la producción estatal. Televisión produjo 19 películas frente a tres con participación estatal. En un afán de impulsar el cine de autor, financió en su totalidad *Sin remitente*, la tercera obra del director; la siguiente, *Un embrujo*, entre otras firmas, también contó con la participación de Imcine.

De vuelta a la animación: *El héroe*

El cine industrial no alejó a Carlos Carrera de sus orígenes en la animación. En 1992, luego de *La vida conyugal*, retomó un proyecto que había sido ejercicio de segundo año en el CCC: *El héroe*, para el que—cuenta el realizador—invirtió más de un año, con un equipo de 15 personas. “Yo animé muchas escenas, pero en otras únicamente puse los puntos principales e intermedios de movimiento. Había unas chicas que pintaban las micas de color, después yo les daba las sombras y las luces, mientras otro pintaba los fondos”.⁶

El trabajo fue arduo, pero en 1994 Carlos Carrera subió al escenario del Palais del Festival de Cannes, para recibir de manos de Clint Eastwood una Palma de Oro por *El héroe*. La emoción no podía ser menor. El realizador de *La mujer de Benjamín* se convirtió en el primero en recibir el galardón después de Gabriel Figueroa, quien en 1946 hiciera lo propio con la fotografía de *Maria Candelaria*, dirigida por Emilio Fernández.

Los cuatro minutos, durante los cuales vemos cómo un hombrecillo regordete trata de impedir que una joven de grandes ojos se tire a las vías del tren, en un concurrido

⁵ Alejandro Medrano Platas. *Quince directores del cine mexicano*. México, Plaza y Valdés. 1999, pág. 135.

⁶ Entrevista personal con Carlos Carrera. Marzo de 2001

andén de metro, se convirtieron en lo mejor de la cinematografía nacional, según escribió la crítica. Rafael Aviña lo calificó así: “*El héroe*, sin duda los cuatro minutos más intensos y desgarradores del actual cine urbano mexicano, es una broma cruel sobre la indiferencia y la estrechez de salida en la ciudad tan agresiva como el D.F... suerte de descenso al infierno cotidiano... mini épica del anonimato social y la desesperanza, y muestra del perfeccionamiento de la violencia visual y temática que caracterizan los espléndidos cortos animados de Carlos Carrera”.⁷

Naief Yehya opinó: “*El héroe* es un ensayo acerca de la inutilidad de las buenas intenciones (tema que obsesionaba a Fassbinder). Es una reflexión sobre la imposibilidad de cambiar con un acto mínimo la magnitud de la tragedia urbana. Es la antítesis sarcástica de aquel lema Spielbergiano de que “quien salva una vida salva a la humanidad”. Tan sólo cinco minutos de imágenes grotescas sirven para desarticular cruelmente todo alegato optimista, toda demagogia espiritualoide, todo dogmatismo a favor de la preservación de la vida”.⁸

Jorge Ayala Blanco manifestó: “*El héroe* o la tragedia cural... los personajes ambientales tan bien caracterizados representan las fuerzas deshumanizantes que operan al interior del tropel anónimo... la neurosis agresiva en esta reacción violenta de dos consumidores de empujones que degeneran en riña a trompadas voladoras y el sentimiento general de zoológico desamparo es el minúsculo ratoncito entre los rieles electrificados... De la ínfima turba se desprende, delgado y pálido, un aspirante a héroe que parece contar con esa juventud que, acaso demasiado tiempo impedida de vivir, ya es más doliente que la vejez... Así el séptimo minimetraje de Luis Carlos Carrera condensa en cuatro minutos una apocalíptica constelación y sensaciones y visiones del mundo... los dibujos y grafismos de Carrera provocan el efecto de una arquitectura maleable, un espacio orgánico en perpetua mutación... *El Héroe* o el desierto del ruido... Una bisección de la pesadumbre urbana, a la que ya nadie escapa en ninguna ciudad del planeta. Una sutil y sonriente denegación desesperanzada de las virtudes humanas y del sentido vital. Una feroz fantasía masoquista. Un extraordinario atisbo amoroso.”⁹

Nelson Carro afirmó: Los cuatro minutos de *El héroe* atrapan y sacuden al espectador con una violencia concentrada verdaderamente escalofriante... En los ojos de los seres descendiendo hacia las entrañas de la tierra se manifiesta una gran tristeza, su mirada vacía refleja, sin embargo, el horror cotidiano. El gesto del héroe titular, único momento en que aparece algo humano, es duramente reprimido y resulta inútil. La llegada de un nuevo tren de pasajeros pondrá fin a esa pequeña historia y daría inicio una nueva... el filme de Carrera nunca pierde contacto con la realidad que lo engendró... Cualquiera que haya viajado alguna vez en el metro de la ciudad de México no dejará de reconocerse y reconocer que el inframundo retratado por el

⁷ Rafael Aviña. “El héroe”. Unomásuno, julio 16, 1994.

⁸ Naief Yehya. “El héroe”. Sábado/Unomásuno, 1994

⁹ Jorge Ayala Blanco. “El héroe”. El financiero, mayo 30, 1994.

cineasta está muy próximo, y su deshumanizada caricatura tiene mucho de fidelidad fotográfica”.¹⁰

4.1.2 Carrera habla de su cine

En marzo de 2001, cuando estaba preparando su más reciente película *El crimen del padre Amaro*, Carlos Carrera finalmente pudo dar una entrevista a propósito de este reportaje. En su particular estilo para responder, habló de distintos temas que nos acercan más a la realidad de los directores mexicanos, persistentes, necios y obstinados por seguir filmando, aun en las peores condiciones.

El espectador y los personajes

“En lugar de considerársele persona se le ve como un consumidor que nada más va a pasar un rato por el que paga un boleto. El potencial que podría tener una película se ve reducido a una historia más o menos contada, donde se manejan emociones falsas y se usan trucos para generar excitación. Eso se logra muy bien en los videoclips, un bombardeo de imágenes que provocan cierta euforia, pero nada más. Me interesa un cine que le permita al espectador entender un poco de su vida cotidiana y de la vida de los demás, dice tajante después de lanzar una bocanada de tabaco”.

— ¿Por qué su obsesión por los humanos marginados?

— Porque creo que el modelo del triunfador es un modelo impuesto. La realidad de todos, es una vida con pequeños triunfos, donde también la tristeza y la frustración juegan un papel importante. Creo que eso es lo más común en la experiencia de la gente. Hay quienes piensan que en el cine debemos mejorar la vida y por eso gustan los finales felices.

— De ahí la frase “el cine es mejor que la vida”.

— Pues mejor, porque la vida pasa cortita, no tienes que esperar muchos años, afirma esbozando una sonrisa, y señala: “Aunque a veces el cine es peor, como en las películas de Ripstein”. Pero es lo que le gusta. Así como hay cuentos de hadas, está el mundo sórdido inventado por él. Es un error tratar de buscar la realidad en sus películas, pues éstas son sólo representaciones”.

¹⁰ Nelson Carro. “El héroe”. *Tiempo Libre*, junio 2, 1994

El trabajo creativo

El cine es un trabajo en equipo que requiere de un esquema de producción y distribución que hace de la actividad una verdadera odisea en la que las ideas del director no son las únicas. Todos participan con el visto bueno de quien ordena cuándo hacer sonar la claqueta y cómo solucionar la puesta en escena. El proceso de filmación debe ser planeado con anticipación. La edición, las actuaciones, nada queda fuera de su atención, porque los errores de las películas—dice Carrera— son consecuencia de la incapacidad de uno, pero no de la falta de cuidado, de la falta de concentración. Y sí que lo hace, es un director riguroso; por ejemplo, con el trabajo actoral es disciplinado, sigue al pie de letra lo aprendido gracias al director de teatro Ludwink Margules, de quien fue asistente. El actor es el elemento más importante, pues es él quien se encarga de transmitir las emociones. “Si el actor está mal, por muy bonita foto que tenga, por muy buen guión, una historia no se sostiene”. Por eso, es importante analizar el texto, comunicarles la película y después explorar por qué se comportan y por qué dicen las cosas que dicen los personajes. “Hay directores que prefieren no ensayar, que optan por someter al actor a la experiencia del momento para ver como reaccionan ante determinado estímulo. Pero creo que se pueden lograr cosas cuando se racionaliza primero y se entiende perfectamente lo que se está haciendo. A partir de ahí se encuentran los resortes emocionales para proyectarlas a la hora de las tomas. Es muy bueno saber a dónde vienen a dónde van en cada toma. Muchas veces cuando se tiene un diálogo falso nos enfrentamos a un problema porque el guión no está bien escrito, pero aun así se puede hacer algo”.

“En las telenovelas de Televisa nos podemos percatar de que los actores le están dictando un diálogo no aprendido o asimilado. Van repitiendo con las palabras e ilustrando con emociones; todo es automático: lloran porque lloran. El actor que llora debe saber por qué está llorando en ese momento y desde luego, remitirse a experiencias propias que le recuerdan situaciones similares. Por eso es importante el trabajo de mesa”.

En los ensayos, Carlos Carrera invierte por lo menos un mes, ya que tampoco se puede saturar a los actores. Si se trabaja más de la cuenta, está seguro el realizador, ya sería imposible crear sorpresa en los momentos fundamentales. Durante este ejercicio previo a veces llegan momentos sublimes y verdaderos, los cuales ya no se repiten en una toma, porque resulta que el sentimiento se agotó. “Ya no se puede crear y forzar situaciones que se dieron naturalmente. No es tan bueno el dejar todo tan terminado, tan calculado, tan como obra de teatro”.

— ¿Considera que has tenido el tiempo suficiente para ensayar?

— Lo ideal sería ensayar más, pero es imposible en seis semanas. En las películas de Hollywood cuentan con meses para terminar el proceso de filmación. El director ensaya con los actores, monta la escena y después resuelve como filmarla.

La odisea de un cineasta mexicano

¿Se sufre como cineasta mexicano? La situación nos lleva a pensar que sí, ya que primero hay que hacer antesalas, esperar a que se den las circunstancias institucionales que permitan a los egresados de cine debutar, buscar productores, tratar con los sindicatos y después hasta ocuparse de la promoción, lo cual sin duda oscurece las perspectivas de cualquiera. No obstante, el director de *La mujer de Benjamín*, con 13 años de experiencia, dice que no se sufre porque todo aquel que hace películas lo hace por gusto.

— ¿La mayoría dice que sufre?

— No es cierto. La puedes pasar mal y hacer corajes por los problemas de producción, pero al final todo mundo está muy satisfecho cuando acaba su película, haya quedado como haya quedado.

— ¿No se sufre en ningún momento del proceso de filmación?

— Te la pasas mal si no tienes dinero, si tienes un proyecto que quieres, que te mueres por filmar. Cuando hay capital esa idea tan bonita que tienes y para la que necesitan ocho semanas de rodaje, se debe filmar en cuatro; o cuando quieres a determinado actor, está ocupado; quieres llevarte a uno y quiere mucho dinero, entonces tienes que optar por otro que no es tan bueno. Vas padeciendo, pero el hecho de filmar no creo que le disguste a nadie. Si eres muy aprensivo, si te puede dar coraje que las cosas no salgan como tú quieras.

— ¿Cómo es que has podido filmar cada tres años? Hay otros directores que se tienen que aguantar las ganas.

— Es que hago películas no demasiado caras y además, siempre tengo proyectos que empiezo a mover con mucha anticipación.

De la Infancia, novela de Mario González Suárez, es uno de los proyectos que tiene guardados y que no ha podido filmar porque en sus planes irrumpió otro: *El crimen del padre Amaro*, nominada al Oscar en el 2002. De *Un señor muy respetable*, que iba a rodar con el apoyo económico de Alfredo Ripstein, nos comenta que “con esa cosa de que siempre tiene dos proyectos, de repente hubo mejores condiciones para hacer *Un embrujo*. “Era una historia que se desarrolla a lo largo de cuatro décadas y no se quería gastar mucho dinero, teníamos un presupuesto muy reducido. Iba a ser difícil que se lograra una cinta de calidad donde se necesitaba, por ejemplo, maquillaje especial para distintas épocas. Como se pretendía, ese rodaje sería imposible. Un poco, a partir de las experiencias de la vida, sabía que no quedaría bien, a pesar de que resultaría interesante”.

El llamado de Hollywood

Las condiciones para hacer cine en México evidentemente son distintas a las de Estados Unidos. Aquí los directores trabajan contra el tiempo y con un presupuesto que muchas veces no es el deseado. “Una película mexicana no se puede filmar con menos de 500 mil dólares”. El dinero es el principal obstáculo para iniciar un proyecto cinematográfico, ya que no existen muchos productores privados que están dispuestos a arriesgar sus inversiones.

Esos problemas, empero, no llevaron a Carrera a desistir ante el llamado de Hollywood. En el 2001 no estaba dispuesto a abandonar las libertades creativas de las que goza en el país, como Alfonso Cuarón, Guillermo del Toro, Luis Madoki, Alfonso Arau, Emmanuel Lubeski y tantos otros talentos que decidieron irse ante la imposibilidad de filmar a menudo. Hollywood no le interesaba porque para llegar a ahí tendría que pasar por un proceso muy largo que no tiene que ver con la realización cinematográfica personal. Primero debería conseguir una persona que venda, que consiga proyectos interesantes, con los que pueda hacer muy bien su trabajo a partir de lo que un estudio quiere, no a partir de lo que los realizadores quieren. “Las películas son proyectos de producción, es decir, que a los cineastas les proponen que filmar con muchas facilidades. Les proporcionan un guión nuevo, el tiempo suficiente, un presupuesto alto, actores competentes, pero no un proyecto personal. “Además para lograr las ventajas de Hollywood, hay que estar varios años ahí, haciendo relaciones públicas” para las que Carrera se declara abiertamente muy malo e incapaz”.

La inspiración, el cine mexicano, la crítica y los comerciales

“Todo lo que filmas tiene que ver con muchas cosas. Además de ver cine, tiene que ver con lo que lees, con la pintura que has contemplado, con asomarte por la ventana y ver la calle”.

Rechaza que exista un largo proceso de inspiración. Para él, el trabajo realiza la mayor parte. “La inspiración dura poquito, puede ser el punto de partida de algo, pero todo lo demás, la conjunción de la catedral que es una película, al final es el resultado de trabajo. No hay cineastas pura inspiración. Un cineasta inspirado y poético no existe.

— Ni siquiera los poetas son 100 por ciento inspiración

— No, claro que no. La idea de origen, de aliento, puede ser la inspiración; todo lo demás es trabajo.

— ¿No eres un dictador en el set?

— Soy un director normal. Afortunadamente en nuestra época todos los que están en el cine trabajan ahí por gusto, lo que los hace responsables. Los tiempos del director gritón, impositivo, torturador, ya pasaron. A veces se dan momentos tensos, pero lo normal es que todo mundo esté concentrado.

— ¿Cómo quieres hacer tu cine?

— Me gustaría hacer películas como muchos, pero mejor no pienso en eso.

“Kurosawa, Fellini, Visconti, Arturo Ripstein, Felipe Calzals, Jorge Fons y Alejandro Galindo, son algunos de los cineastas de quienes ha aprendido el oficio. “De Ripstein me gusta que la única concesión que ha hecho es consigo mismo, y visualmente, las atmósferas sórdidas que crean ambientes de cierta densidad; de Fons, la fuerza que tiene con el público; y de Galindo, el haber logrado una crónica social de su época, más cerca de la realidad”.

A propósito de los cineastas nacionales, respecto al cine nacional actual opinó: “Películas mexicanas actuales, más que un cine mexicano actual. La mayoría ofrecen algo, en cierta medida. Hay películas que proponen más como *California, el límite del tiempo* (Carlos Bolado) y *Del olvido al no me acuerdo* (Juan Carlos Rulfo); esas son las que me interesan”.

“Cada año vivimos una nueva crisis en el cine mexicano. Pero lo que puedo decir es que en el país la mayoría de las películas son de calidad, a diferencia de otros países como España, donde se hace casi un centenar, pero no todas son buenas. Estamos al nivel de otras cinematografías del mundo”.

— ¿Cómo espera que evolucione el cine?

— Ni idea. Desde Griffith ha evolucionado poco. Una película contemporánea puede ser una obra de los cincuenta. El lenguaje cinematográfico funciona por el contenido de las historias, no tanto por cómo están hechas. Lo que sí detecto es que hay una menor división entre géneros, una menor diferenciación entre lo que es documental, ficción, animación. Todos los lenguajes se integran”.

— ¿Qué opinión merece la crítica mexicana, es justa?

— No se trata de justicia. El crítico está opinando desde su particular punto de vista. Hay posiciones con la que puedo concordar o no. Hay críticos más destructivos que se quieren hacer protagonistas con una crítica de autor, lo cual me parece inútil. Cuando tú lees una crítica, estás conociendo la opinión un señor, no estás viendo como está en realidad la película. Existe un fenómeno de crítica que tampoco es sana. Se le echan porras a la cinematografía nacional, a ultraza, como si una cinta por ser mexicana ya fuera buena, o al contrario.

La crítica no ha tratado mal a Carrera, hasta de *La vida conyugal* —se burla— algunos críticos afirmaron que era buena. “No es bueno oírlos”.

— ¿Y los premios?

— Los premios me importan en la medida que me permiten filmar con cierta regularidad. No obstante, cada proyecto tiene sus peculiaridades, cuyo éxito no depende de ellos.

— ¿Cómo le va con los comerciales?

— Mal, porque son feos, había ironizado antes.

Después corrige: “Me va bien porque se gana dinero con el que puedo vivir. Fuera de eso, no son nada, tan sólo 30 segundos para anunciar un producto. No hay manera de ser creativo por muy bonitos que te lleguen a quedar, por más exploraciones con el color y la fotografía, por más equipo que llegues a utilizar. En el mejor de los casos, pueden ser historias chiquitas.

Además de comerciales, el director de *Un embrujo* ha hecho propaganda para el gobierno de Vicente Fox, actividad frente a la que no manifiesta orgullo. “Hice una filmación donde se reconcilia todo el mundo, esos que son bienintencionados que tampoco sirven para nada”, acota irónicamente.

— ¿Ni para manipular?

— Tampoco para manipular, nadie se la cree. ¿Quién va a creer en ellos? ¿Nada más porque hay un nuevo gobierno, todo mundo va estar contento?

Ahora, a tres años de esta entrevista, Carlos Carrera ya no es aquel director que todavía no lograba una película que reuniera a miles de espectadores, como ocurrió con *El crimen del padre Amaro* en el 2002. Pero, como cineasta riguroso e insatisfecho con su trabajo, algunas de sus opiniones seguramente seguirían siendo las mismas.

— A 10 años de distancia, ¿cómo ve su primera película?

— Pues *mal hechita*, técnicamente, pero me gusta el espíritu que tiene. Todas mis películas tienen cosas que no me gustan. Para decírtelas tendríamos que ver película por película. Con cada una se aprende, pero hay que empezar la otra como si no supieras nada, comenta antes de volver a su computadora y concluir la conversación.

4.2 La mujer de Benjamín: más allá del costumbrismo

Me atraen los personajes que ante los ojos de todo el mundo parecen insignificantes, pero que son capaces de dejarse conmover por el suceso más irrelevante y salir de la "grisura" de su vida cotidiana.¹¹

La mujer de Benjamín, ganadora del concurso de Óperas Primas convocado por el CCC en 1990, se hizo apenas con 500 millones de pesos de aquel entonces, pero con un equipo que cobró poco, incluyendo a los técnicos del STPC, a quienes se les pagó lo mínimo del tabulador. Antes de llevarse a cabo el rodaje en Juchitepec, Estado de México, hubo un trabajo riguroso. El proyecto se pudo concretar después de que Carlos Carrera e Ignacio Ortiz escribieron tres guiones diferentes con los mismos personajes. Ya decidido el guión final, explicaba el director en las primeras entrevistas, teníamos muy pocos recursos y poco tiempo para filmar y entonces tuvimos que hacer una producción muy bien organizada y con gente que conociera el proyecto. El resultado es una producción muy pequeña, de nueve actores, pocas locaciones y que se se filmó en cuatro semanas luego de un ensayo actoral de dos meses y con el apoyo de un *story board*, dibujado con precisión para ver la película anticipadamente y saber cómo se iba a editar.¹²

De ese modo la cinta fue un trabajo afortunado que se hizo entre estudiantes. No sólo Carlos Carrera rodó su primer largometraje, también debutaron Xavier Pérez Grobet en la fotografía; Gloria Carrasco en la dirección de arte; Sigfrido Barjau y Óscar Figueroa en la edición; Gustavo Montiel Pages en la producción ejecutiva. *La mujer de Benjamín* se presentaba como una película de jóvenes que probaron ser dueños de un buen oficio con una historia que volteaba la mirada a la provincia inanimada en la que "lo único que pasan son camiones" y que, sin duda, ayudaba a delinear, junto con otras cintas, el cine mexicano de principios de los noventa.

Una película de "puros malos"

Desde su primera exhibición pública, en la Muestra de Cine Mexicano de Guadalajara y posteriormente en varios festivales internacionales, la crítica inscribió el primer trabajo de Carrera dentro del cine costumbrista, que replanteaba la provincia lejos del folclor de las películas de los cuarenta y los cincuenta. Como *Pueblo de Madera* y *Danzon*, el primer trabajo de Carlos Carrera prefirió la vida de un pueblo a la urbe caótica. Pero la mirada del realizador escapó de la crónica como tal, del "día a día" de una población donde no pasa nada, aunque las primeras imágenes, matizadas con el cacareo de las gallinas y el replicar de las campanas, prometían lo contrario, tal y como lo apreció Moisés Viñas al detectar personajes típicos de otras películas cuyas

¹¹ Bertha Alicia Flores. "Conmover filme del galardonado Juan Carlos Carrera. "Sin remitente", un viejo sueño de amor". *Ovaciones*, 25 de septiembre de 1995

¹² Marco Lara Klähr. "En el buen Cine no Vale que la Gente se Aburra: Carlos Carrera". *El financiero*, 26 de junio de 1991, pág. 50.

historias se desarrollan lejos de la ciudad: la solterona y su hermano atolondrado, los viejos ociosos salidos de *La plaza de Puerto Santo*, el cura tragón, la mujer abandonada que coloca veladoras al retrato de su esposo ausente, el chofer castigador salido de *El lugar sin límites* pero sin *affairs* que lo hagan dudar de su machismo¹³.

Una vez de mostrar una panorámica de un mundo cerrado donde aparentemente no existe posibilidad de cambio, el realizador abandona los moldes tradicionales del costumbrismo para contar una historia donde la provincia sólo es un apoyo visual que refuerza la idea de tedio y abandono de personajes que no se parecen nada a los estereotipos, sino a personajes sacados de la vida real. Cuenta el director que *La mujer de Benjamín* es una ficción inspirada en dos tíos suyos que vivían en San Miguel El Alto, en Jalisco. “Eran dos hermanos solterones que se llevaban como Benjamín y su hermana. Su universo, ese orden de partida, me gustó como punto de inicio de una historia donde llega un elemento extraño que altera la relación. Entonces, fue que empezamos a jugar con las posibilidades de la intimidad, irrumpiendo en esa relación de dos hermanos”¹⁴.

Durante la primera media hora, los personajes de Carrera viven sumidos en la misma rutina. Micaela (Malena Doria) está al frente de una tienda que en el pueblo abastece a sus vecinos de todo, al tiempo que hace las veces de madre y hermana con Benjamín (Eduardo López Rojas), el gordo cincuentón que ni siquiera es capaz de bañarse y vestirse solo. Mientras, Natividad (Arcelia Ramírez), la adolescente sobreprotegida por la madre (Ana Bertha Espín), escapa de noche por el balcón para aprender “a manejar” con Leandro (Eduardo Palomo), un joven y apuesto camionero.

Después el relato, que se presentaba sin complicaciones posibles, asume otro camino exento de maniqueísmos. El grupo de viejos verdes, jugadores de billar, chismosos empedernidos, afectos a las revistas pornográficas y las cervezas, animan a su amigo Benjamín a raptar a Natividad, tras un frustrado intento de acercamiento a través de una carta. A partir de este momento, la mirada de Carrera se concentra en la relación y caracterización psicológica de aquellos tres personajes, triángulo singular dotado de una mala leche, que no repara a la hora de defender su empresa. Harta de la vida en el pueblo, en donde “lo único que pasan son camiones”, Natividad convierte el secuestro en un vehículo para alcanzar sus planes de liberación. La muchachita de aparente ingenuidad, pronto deviene en una mujer rapaz, calculadora, fría, que sabe sacar provecho de una situación incómoda, mientras Benjamín utiliza el diario íntimo de Micaela como instrumento de chantaje.

En el cautiverio, aun con su obeso y desagradable raptor, Natividad encuentra la posibilidad de libertad que no tuvo con su madre. Poco a poco, luego de la resistencia, se logra cierta armonía en la relación; mientras, Micaela sigue enamorada del cura Paulino, quien goza de un excelente apetito. Ante los continuos acercamientos de Benjamín, Natividad termina cediendo para consolidar su poder después de que

¹³ Moisés Viñas. “La mujer de Benjamín”. *El universal*, 29 de mayo de 1991.

¹⁴ Entrevista con Carlos Carrera. Marzo de 2001

Micaela rompe su romance platónico al ser sustituida en “paladares” nada y nada menos que por la estricta madre de Natividad.

Pero la calma que prevalece entre Benjamín y Natividad se ve interrumpida nuevamente cuando vuelve Leandro para reclamar algo que cree suyo. A partir del recuento, descubrimos que los coqueteos de la adolescente con el camionero eran parte de plan orquestado para huir del pueblo. “Depende que tan lejos llegue tu camión”, responde cuando el apuesto camionero le pregunta si está dispuesta a irse con él. Al final, los personajes de Carrera tienen una experiencia liberadora, sin remordimientos. Benjamín recupera su dignidad al propinarle una soberana paliza a Leandro, mientras Natividad huye en busca de nuevos horizontes con el dinero de la caja. No en balde el pseudo-galán de la película responde “sí” cuando su hermana le pregunta: “¿ya estarás contento?”.

Así, la adolescente no es la mujer pasiva que se deja llevar por las circunstancias, que se queda en aquella estética estereotipada de las mujeres que no escapan de la moralidad y las etiquetas. Tampoco Benjamín es el macho caballeroso e intrépido visto en un sinnúmero de películas latinoamericanas, ni Natividad la beata dedicada con devoción a hacer el bien. Por el contrario, como afirma el propio Carrera, *La mujer de Benjamín* es una película “de puros malos”, es decir, un trabajo alejado de aquella visión que se tiene en el extranjero. Lo que se buscaba reflejar fue una combinación de la ingenuidad con la mala leche que caracteriza al mexicano¹⁵.

Entre *¡Átame!* y *La bella y la bestia*

Con esta historia sencilla y lineal, *La mujer de Benjamín* se estrenó con éxito el 29 de agosto de 1991, en los cines Bella Época, Pecime y Electra, luego de haber sido premiada en varios festivales internacionales. En menos de un año llevaba 21 premios, con lo que se convertía en una de las películas más galardonadas del cine mexicano de todos los tiempos. En Montreal, Turín, Valencia, Huelva, La Habana, fue considerada la mejor ópera prima. Por su parte, la crítica mexicana reconoció con sorpresa la calidad de un filme que surgió con la única experiencia de los ejercicios escolares, particularmente de los dibujos animados con los que Carrera ya había obtenido algunos premios.

La prensa ubicó el éxito de la película en tres puntos: el primero, grandes momentos de humor negro; el segundo, una trama sencilla, aunque de personajes complejos y de varias lecturas; el tercero, el manejo de las emociones las cuales, como explicó Carrera en 1992, se lograron gracias a un trabajo integral. “El fotógrafo y el director sabían que tomas quería, todo estaba muy bien planeado. El trabajo con el actor viene después. El primer paso es analizar muy bien el texto, entender racionalmente al personaje; después pasarlo al plano emotivo y sentirlo de verdad a la hora de la toma. Se trata de hacer un movimiento esquizofrénico y convertirse, por un

¹⁵ Rubén Regnier Petatan. “El cine es un trabajo de responsabilidad”. *El Día*, 29 de agosto de 1991.

momento, en el personaje que está representado. Si los sentimientos no son verdaderos el público no se emociona.”¹⁶

El reconocimiento fue casi unánime. El primer trabajo de Carlos Carrera fue visto como una curiosa mezcla de otras películas, con singular economía de recursos. Rafael Aviña afirmó en *El unomásuno*: “*La mujer de Benjamín*, algo así como *¡Átame!* pero con mecates y fondo sonoro de gallinas, perros y campanas de parroquia, es la ópera prima de Carlos Carrera, quien demuestra con creces que en México puede hacerse comedia con inteligencia e incluso con emotividad; la posibilidad de un humor diferente en contraste con el humorismo blanco y soso de los filmes de Verónica Castro o *Chespirito*, los chistes sobados y el humor abusivo y manipulador de *La risa en vacaciones* o la vulgaridad del encuere y el albur soez del *Güero* Castro o, a últimas fechas, Cazals”.

Sin embargo, más adelante opinaba: “Si bien es cierto que a pesar de las acertadas elipsis, un cuidadoso trabajo fotográfico y de ambientación y un original intento de fundir sonido e imagen, al filme de Carrera le falta ritmo y consistencia aunque abre y cierra bien y lo que es mejor, logra crear un conflicto dramático creíble, la falla principal de nuestra cinematografía. *La mujer de Benjamín* viene en ese rubro a poner el ejemplo a otros jóvenes realizadores que aún no logran empatar entusiasmo, habilidad formal y estructura argumental (en particular Novaro y Estrada). No obstante, el acierto principal del filme se debe a una acertada dirección de actores, donde sobresale el trabajo histriónico de Eduardo López Rojas, uno de los mejores actores del cine nacional, encasillado a papales de apoyo, quien logra transmitir frescura y emotividad a su personaje.”¹⁷

Tomás Pérez Turrent encontró además que la cinta tenía un poco de *El Coleccionista* (William Wyler, 1964), muchos elementos comunes de *La droless* (Jacques Wyler, 1979) y una original variación de *la Bella y la Bestia*. Y apuntaba: “Pero con estas referencias, hay que dejar claro que se trata de una obra original, además de irreductiblemente mexicana (razón inmediata de su éxito en el extranjero). *La mujer de Benjamín* es en principio, genéricamente hablando, una comedia costumbrista. Carrera va más allá del costumbrismo o de la pura crónica gracias a la solidez de los personajes (estupendamente interpretados, particularmente por el trío central y sobre todo de Eduardo López Rojas en el papel de su vida), a su complejidad y contradicciones, Carrera añade además una gran imaginación. Su carrera se inicia de la manera más brillante. Esperemos que después de un buen vino el siguiente no sea un Padre Kino”.¹⁸

A su vez, Isabel Gracida consideró que la cinta nos dejó sentir la mano de un joven inexperto, muy por el contrario, convocó en el espectador un sentimiento de recuperación que habla de tradición y de calidad en un cine que parecía ido para

¹⁶ Paola Dada. “La historia de Benjamín”. 9 de septiembre de 1991, pág. 55.

¹⁷ Rafael Aviña. “La mujer de Benjamín”. *Unomásuno*, 1 de septiembre de 1991.

¹⁸ Tomás Pérez Turrent. “Los buenos vinos de la cosecha”. *Revista Siempre*, 16 de enero de 1992, pág. 16.

siempre. “El director ha dicho que en una buena historia está la clave. Con base en esta premisa él mismo, con el concurso de Ignacio Ortiz, tejió una historia que tira al suelo de un solo golpe una práctica muy de nuestro tiempo que ha hecho creer que entre más complicado y lleno de citas y referencias “cultas” sea un asunto, esto lo hará más interesante y le dará un carácter de intelectualidad en donde lo críptico, los guiños a los cultos sean los elementos que permitan brillar en sociedad.”

“*La mujer de Benjamín* tiene múltiples aciertos: la historia es el primero de ellos. Es a partir de lo narrado que el director puede mostrar su talento, pues si bien la trama pudiera parecer simple, el hecho de decir desde la sencillez y la falta de superficialidades hace que el trabajo recaiga que fueron manejados con todo el dominio y seguridad que necesitaban los corazones simples de la película.”

“La fotografía de Javier Pérez Grobet, así como las tareas en la música y la producción, lograron crear una ambientación notable que contribuye con los elementos ya mencionados a la creación de las cintas mas frescas, fuertes y llenas de humor que hemos visto en el cine nacional últimamente.”¹⁹

Sin embargo, mientras la crítica coincidía, hubo quien opinó diferente, como Jorge Ayala Blanco, quien después de hacer una descripción detallada a la que está acostumbrado, emitió una dura crítica: “*La mujer de Benjamín* o la propuesta del secuestro romántico. Realizado como arranque de un ambicioso pero casi indigente Proyecto de Óperas Primas del Centro de Capacitación Cinematográfica, con apoyo del disminuido Imcine salinista y unos crepusculares Estudios Churubusco, el primer largometraje de ficción del veintinueveañero especialista en humorístico cine de animación más bien congestionado Carlos Carrera, es un ineficaz y prolijo cuento alargado, en exceso alargado, con facultad de sugerencia aunque sin idea de síntesis dramática, que ganaría mucho si durara sólo unos 40 minutos y, preenciendo de tantos prolegómenos descriptivo-explicativo-caracterológicos del academismo chafo...”

“*La mujer de Benjamín* o en este pueblo no hay camiones. El peor fraude académico de escuelas como el CCC constituyente en medio enseñar a los alumnos un par de rutinas de Churubusco, con una concepción teatral del fenómeno filmico, y hacerles creer que ya pueden ser renovadores del cine nacional. No es por azar, entonces, que *La mujer de Benjamín*, a pesar de todos sus cuidados fotográficos (con cámara delicada de Xavier Pérez Grobet) y decorativos (escenografita sutilmente barroca de Gloria Carrasco), sea apenas una correcta película lisa, adscrita a un tradicional cine de personajes, sin voluntad de búsqueda formal ninguna, sin invención de estilo. Dejando a sus propias fuerzas intuitivas, pero años luz por encima de los filmes mediocres o inexistentes de sus “maestros” (los García Tony Tijuana Agraz, Montiel Pages. B. Cortés), plantea y resuelve como puede: a veces abre brillantemente los espacios en interiores o incluso haciendo retroceder la cámara...”²⁰

¹⁹ Ysabel Gracida. “La mujer de Benjamin”. El universal, 12 de agosto de 1991.

²⁰ Jorge Ayala Blanco. “En ese pueblo no hay camiones”. El financiero, 22 de agosto de 1991

4.3 *La vida conyugal*: el desencanto

*De La vida conyugal aprendí que si no es en condiciones más amables, mejor no debo hacer una película*²¹.

El segundo largometraje de Carlos Carrera fue un proyecto de encargo. Imcine decidió ofrecerle la adaptación de una novela de Sergio Pitlor: *La vida conyugal*, sobre las desavenencias de un matrimonio a lo largo de 40 años. Lejos de la libertad de *La mujer de Benjamín*, en la que las condiciones de filmación fueron casi ideales, el realizador se enfrentó por primera vez a las exigencias del cine industrial, donde las decisiones no las toma únicamente el director, sino los productores que cuidan los intereses de una empresa, al marcar tiempos y participar en la conjunción de un equipo técnico-artístico.

En las entrevistas que el realizador dio en 1993, después de terminar la filmación, se notaba cierto desencanto. Ya no eran las mismas palabras del director que hablaba con entusiasmo en 1991. Fue un proyecto que no era tan personal como *La mujer de Benjamín*. Pero él tenía la intención de que esa película fuera distinta a la anterior, no quería tener el mismo punto de vista, no quería repetir. “No quería que se me encasillara en un solo tipo de películas, porque aunque ésta también es una comedia negra, tiende mucho más hacia la farsa negra. Quería hacer un filme que contara una historia de personajes, tratados de manera distinta, de una manera lejana, más fría, hacer que el público fuera un poco más observador. Era difícil que el espectador fuera cómplice de los personajes, porque eran poco atractivos y no había ninguna posibilidad de identificarse emotivamente con ellos, como en el caso de *La mujer de Benjamín*. También quería hacer una película un poco más complicada formal y narrativamente. Y bueno finalmente de la película original que tenía pensada quedó poco, pero así suceden las cosas”.²²

Una comedia de humor negro

El 26 de agosto de 1993 se estrenó *La vida conyugal* con el mismo desencanto que el director había manifestado en diversas entrevistas. La provincia idílica fue extrañada por los espectadores cuando vieron en el segundo trabajo de Carrera una comedia de humor negro, filmada en Guadalajara y en la Ciudad de México y poco parecida a *La mujer de Benjamín*. Producida por Imcine, el Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, la Universidad de Guadalajara, Tabasco Films, entre otros, la película fue ambientada en distintas épocas, de 1953 a 1990, con una decoración que, como dice Naief Yehya, parecía cualquier cosa menos la urbe donde hemos crecido²³.

²¹ Entrevista personal con Carlos Carrera. Marzo de 2001.

²² Víctor Bustos. “La vida conyugal”. *Dicine*, 1992, pág. 26

²³ Naief Yahya. “La vida conyugal”. Unomásuno. 25 de septiembre de 1993.

Pero había una similitud: una cierta misantropía, pues otra vez no hay personajes positivos, y también el amor imposible volvía. La historia abarca cuatro décadas de la vida de una pareja que convive entre el amor y el odio mientras mejoran su posición económica. El relato comienza con voz en *Off*. Jacqueline (Socorro Bonilla) nos cuenta su drama a partir de un diario-novela en el que desemboca la amargura causada por las infidelidades de Nicolás (Alfonso Echanove). Mediante un largo *flashback*, el director nos narra la tormentosa vida conyugal de estos personajes, cuyo principal objetivo es fastidiarse la existencia.

Jacqueline y Nicolás contraen matrimonio en 1953. Pronto comienzan los problemas matrimoniales porque él, cual macho adicto a las mujeres, comete la primera infidelidad con su secretaria, a la que le seguirían muchas más, a medida que logra éxito en los negocios. De una tlapalería a un hotel y después a un complejo turístico. Al principio Jackie deja pasar el primer engaño, sin reclamar nada y usando su novela como un instrumento de desahogo, pero luego concluye que la obstrucción de su felicidad es Nicolás, y responde con el mismo número de amantes: un político mediocre, un primo y un italiano impotente. Mientras mejoran su posición social y económica, continúan con los enfrentamientos. Jackie piensa que la solución de sus problemas sentimentales es el homicidio, así que en 1964 comienza a planearlo con el amante en turno, sin embargo en su primer intento termina en el hospital al lado de su marido.

Para 1970, los negocios se vienen abajo cuando la policía descubre que eran fraudulentos, por lo que Nicolás, con tal de no ir a la cárcel, hace explotar su automóvil en un barranco. Jackie y su nuevo amante van a parar a prisión, acusados de homicidio. La farsa negra concluye cuando ella, después de 20 años, logra salir. Llega a la misma tlapalería del principio, donde fue engañada por primera vez. Por fin, durante su aniversario de bodas, logra su cometido: envenena a su marido con una “suculenta cena”. Y a los tres días... muere de tristeza.

Esa es la historia de *La vida conyugal*, sin paralelismos políticos que sí aparecen, en cambio, en la obra de Pitol, quien va describiendo algunos momentos sexenales, a través de los cuales se hace una crónica social y política. Carrera prefirió dejarlos a un lado en una película que no resultó lo que esperaba debido a una serie de circunstancias, las cuales fueron explicadas luego de casi 10 años de haber concluido el rodaje.

— Siendo *La vida conyugal* una película de encargo, ¿hubo muchas concesiones?

— Sí hubo concesiones que al final se convirtieron en pleitos.

— ¿Cuáles?

— El no tener la completa decisión de decidir quiénes serían los actores. Esa película se armó con lo que teníamos filmado porque se acabó el presupuesto. Ya no se pudo hacer más. El dinero se acabó por una serie de accidentes: hubo un huracán. Íbamos a

filmar el final de la película en una playa, pero por condiciones climáticas ya no se pudo hacer.

— ¿El trabajo de guión que hiciste con Ignacio Ortiz fue complicado?

— El guión no es el que se filmó. Una película muchas veces se construye con base en un final. Nuestro final era como el de la novela: siguen vivos los dos personajes que se odian y se aman al mismo tiempo, siguen vivos por la eternidad. Pero eso ya no se pudo filmar porque la cinta iba a terminar en el futuro, en una playa contaminada, y bueno, ya no se pudo filmar por lo que ya expliqué. Además tampoco había dinero, porque seguimos esperando. Los días de rodaje cuestan, había que pagarle a la gente.²⁴

Del aplauso a la decepción

Sin nunca considerar que *La vida conyugal* fue una película totalmente equivocada, en gran parte de la crítica hubo un halo de decepción que, empero, creía en el buen oficio de Carrera. En ese sentido, Rafael Aviña fue claro: “Una buena dirección de actores, una ambientación *posmo* bien fallida aunada a un disparejo trabajo visual, y varios *gags* físicos que no siempre funcionan, en una cinta que satiriza en parte las convenciones del cine nacional de los 50 y 60—las cintas de Silvia Pinal y Mauricio Garcés, por ejemplo—, mediante una mirada que intenta ser más adulta más irónica. Se trata, sin embargo, de una comedia feroz, con algunos bajones de ritmo que confirman la iniciativa y el oficio de un joven cineasta promisorio como Carrera²⁵.”

Antes de reconocer el talento del director, Naief Yehya consideró: “El segundo largometraje de Carlos Carrera, *La vida conyugal*, sigue la misma línea de humor negro y cínico de su debut, *La mujer de Benjamín*, pero carece de los atributos que hicieron de ésta caricaturesca y hasta cierto punto deleitable. En parte el problema radica en que la cinta se origina de la novela del mismo nombre de Sergio Pitol, sin duda el novelista mexicano más brillante de la actualidad. El filme no logra recuperar el cinismo de la prosa, en parte debido a la censura impuesta por Imcine, en parte porque los *gags* en su mayoría tienen un carácter filmico: la camarera gordota, el licenciado gordísimo, el italiano hipersensible, la secretaria con peinado de Flans que sale medio encuerada del despacho de su jefe; es decir el relicario tradicional de personajes cliché de cualquier cinematografía del mundo”.²⁶

Leonardo García Tsao coincidió: “A diferencia de *La mujer de Benjamín*, la notable ópera prima de Carrera, *La vida conyugal*, es una realización fría cuyo desapego con los personajes se hace demasiado evidente”.

“Por eso mismo, la película se estanca a la mitad. No hay mucha miga dramática en las penurias de una señora jamona, rodeada de subtramas y caracteres que no están integrados a su historia, y sólo parecen estar ahí para reforzar la descripción maliciosa. Por suerte, Carrera posee la suficiente habilidad para reanimar el asunto con una media

²⁴ Entrevista personal con Carlos Carrera. Marzo de 2001.

²⁵ Rafael Aviña. “La vida conyugal”. Unomásuno. 6 de enero de 1994, pág. 24.

²⁶ Naief Yehya. “La vida conyugal”, de Carrera. Unomásuno, 25 de junio de 1993.

hora final muy ocurrente, donde el humor cruel alcanza niveles dignos de la mejor caricatura de la Warner Bros. Por lo pronto, las *golpizas* propinadas al amante italiano son, hasta ahora, los *running gags* más hilarantes del cine mexicano”.

Y es precisamente el talento de Carrera—para la puesta en escena, la construcción del *gag*, la caracterización inmediata— lo que vuelve meritoria a *La vida conyugal* al margen de sus deficiencias estructurales. Aunque una visión repetida la revela como una colección poco orgánica de *sketches*, lo que importa es cómo están resueltos esos *sketches*. El que un tipo resbale y caiga por una escalera es un *gag* físico que no tiene nada de novedoso; el chiste es que Carrera pone la cámara justo donde debe ponerla, y ese trillado elemento de humor *slapstick* sigue causando gracia. Igualmente, aunque cuenta con un reparto solvente—en particular, Echanove redonda su habitual papel de machín cínico—es la forma como el director encuadra, angula y edita las expresiones de sus actores, la que acentúa su afectividad cómica”.

“Mal que bien, Luis Carlos Carrera se ha salvado de la maldición de la segunda película. De acuerdo, *La vida conyugal* pierde en comparación con *La mujer de Benjamín*, pero no deja de señalar el enorme potencial de un verdadero cineasta”.²⁷

Por el contrario, Jorge Ayala reprochó, sobre todo, la falta de fidelidad con la obra de Pitol: “*La vida conyugal* o degradaciones dignas de aplauso. ¿Autopsia de una pareja mexicana, o sólo complacencia de ojetece mutuas que nada esencial comprometen? Al falladísimo segundo largometraje estatal del exadmirable debutante y ya olvidable director de algún verborrágico videohome televisivo Luis Carlos Carrera (*La mujer de Benjamín* 90, *Infamia* 91) le sobran ambigüedades y pusilanimidad, y le faltan verdadera ferocidad en su autopsia de una pareja e involucramiento del ser con el espectáculo. La razón del fracaso hay que buscarlo en la serie de desvirtuamientos que están en la base del proyecto mismo del filme. Nada ha quedado de la novela homónima del agudo escritor veracruzano Sergio Pitol, tercera parte de una trilogía narrativa, o más bien su último movimiento en tempo rondó caprichoso, tras un allegro allá marcia (*El desfile del amor*) y un adagio grave (*Domar a la divina garza*); nada ha quedado de la ironía solapada del relato original, de su deliberada grotesca a flor de piel, de su vertiginoso, de su divertimento satírico contra la peste hipercursi de los talleres literarios y las siempre fallidas canalladas autodenigratorias del arribismo priísta; nada ha quedado de su planificado humor (“Que se creara un sentido del humor cercano a la ternura y a la vez recogiera viejas tradiciones ásperas del humor que existe en nuestro folclor”: Pitol. El libreto de Ignacio Ortiz, ya colaborador de Carrera en *La mujer de Benjamín*, resulta el prototipo del guión castrado por el propio adaptador, quien debió rehacerlo ¡once veces!, Según el mismo reconoció, para que quedara inofensivo al gustoacedo del minimaximiliano del Imcine salinista creyéndose remedo tercermundista de *El ejecutivo de Altman* (92). A eso habría que añadir la fotografía del principiante Xavier Pérez Grobet, la pésima

²⁷ Leonardo García Tsao. “Hasta que la muerte los separe”. *El Nacional*, 17 de junio de 1993, pág. 13.

labor de ambientación, el evidente maquillaje para envejecer y las pavorosas caídas de ritmo, con sistemáticos fundidos en negro como agravante atascador”.²⁸

²⁸ Jorge Ayala Blanco. “Carrera y la Ambigüedad Pusilánime”. El Financiero, 16 de junio de 1993, pág. 62.

4.4 Sin remitente

Me atraen los personajes que ante los ojos del mundo parecen insignificantes pero que son capaces de dejarse conmover por el suceso más irrelevante y salir de la grisura de su vida cotidiana²⁹.

Como *La vida conyugal*, *Sin remitente* también fue una película de “encargo”. En 1993, Televisine, bajo el mando de Jean Pierre Leleu, le ofreció varios guiones a Carlos Carrera, entre ellos una adaptación de *La carta de amor* de Paula Marcovich, que Ignacio Ortiz y Silvia Pasternac rescribieron. A diferencia de su última experiencia, más bien amarga, el director trabajó en libertad, sólo el tiempo fue una limitante, según comentó.

El amor imposible

Aunque el proyecto no era personal, el tema del amor imposible reapareció pero en un clima de atmósferas densas y colores sombríos. Igual que en los dibujos animados, la Ciudad de México fue el escenario perfecto para mostrar la soledad de dos personajes inmersos en el ajeteo de la vida cotidiana. Andrés (Fernando Torres Laphem) y Mariana (Tiaré Scanda) viven en la gran urbe, donde la violencia y los suicidios son sólo cifras convertidas por la prensa en amarillismo puro.

Andrés es un anciano burócrata que trabaja en el viejo edificio de correos. Con más de setenta años auestas ya le apostó todo a la vida. Sin embargo, las pasiones del amor, que ya se habían apagado, reviven cuando recibe una carta anónima firmada por unos misteriosos labios. Su vecina se la envía como venganza por las persistentes quejas a las fiestas y escándalos nocturnos. La inmadura fotografía de nota roja no se imagina las terribles consecuencias que provocarán sus contraataques. Él, sin pensarlo, se lanza a la búsqueda desesperada de su damisela, con la ayuda de Mario, su amigo y compañero de trabajo. Malgasta su dinero con un “detective”, quien contrata a una prostituta callejera que, en pos de beneficios económicos, asume la identidad romántica de la enamorada inexistente.

Las cartas le dan un nuevo sentido a la vida de Andrés: Está dispuesto a hacer cualquier cosa con tal de ver a la autora de las cartas, incluso va a la morgue a reconocer el cadáver de la mujer que cree no haber visto nunca y que, sin embargo, vive en el mismo departamento del que sale la música causante de sus pleitos generacionales. La supuesta autora no tarda en aparecer. Teresita, a pesar de su condición, encarna los deseos del empleado postal, a quien no le importa cargar con los hijos de ella. La mujer no pierde la oportunidad de cobrar dinero extra por los favores otorgados; él cede sin ningún reparo. Sin embargo, como en todas las películas

²⁹ Bertha Alicia Flores. “Sin remitente”, un viejo y su sueño de amor”. *Ovaciones*, 25 de septiembre de 1995.

de Carrera, la relación pronto se desquebraja. Teresita ya no quiere saber nada de su viejo enamorado. Pero él insiste y una noche, en medio de la incesante lluvia, la va buscar a la misma calle del Centro Histórico donde ella, como muchas, ofrece sexo.

Mientras sus amigos lo buscan, Andrés cae muerto luego de ser agredido por un grupo de prostitutas, compañeras de Teresita. Al día siguiente, el empleado postal figura como una estadística más en las páginas de la prensa amarillista. Los fotógrafos preparan su equipo para retratar los cadáveres que ha dejado la noche anterior. Entre ellos, se encuentra nada más y nada menos que la rebelde Mariana.

El mundo sórdido de Carrera

Como ocurrió con *La vida conyugal*, la crítica no quedó totalmente satisfecha con *Sin remitente*. Se argumentó que el director todavía no había podido superar lo hecho con su primer largometraje. No obstante, la mayoría agradeció la ambientación de la película, la cual mostró una influencia evidente de los dibujos animados, la misma atmósfera sórdida de cortometrajes como *Mala yerba nunca muere*.

El principal problema de *Sin remitente* fue el guión, según comentaron algunos críticos, entre los que se encuentran Leonardo García Tsao, quien opinó: “Como ya es costumbre en el cine mexicano, los principales problemas son con el guión. Así, unos personajes llenos de posibilidades no son desarrollados más allá de un concepto esquemático (sobre todo, no convencen las motivaciones de Mariana, quien, de hecho, desaparece un buen rato). Es la solvencia de los actores la que debe llenar los huecos. El veterano maestro Torre Lapham logra expresar la emotiva desesperación de un hombre que se aferra a un espejismo de plenitud amorosa, mientras Luisa Huerta ensaya otro tipo de prostituta que, definitivamente, no posee un corazón de oro”.³⁰

“No obstante, se trata del largometraje donde Carrera ha dado las mejores muestras de su capacidad formal. Aún más negro en su humor que *La vida conyugal*, *Sin remitente* lo más cerca que ha llegado a reproducir en acción viva el universo grotesco de sus dibujos animados, con la ayuda de la directora de arte Gloria Carrasco y el cinefotógrafo Xavier Pérez Grobet”.

“Por su parte, Rafael Aviña consideró que pese al evidente oficio de Carrera y a sus ingeniosos fetiches visuales y argumentales (sus ancianos, sus personajes anónimos) y la sordidez con que trata el tema de la prostitución, el resultado es un desangelado híbrido entre el humor negro y el melodrama que, sin embargo, contó con un buen reparto histriónico, sobre todo por parte de la joven Tiaré Scanda. Se trata de una suerte de breve película sobre el amor (chocheante), en la que no falta incluso la fotografía oscura y ocre al estilo Kieslowski”.

“El relato de Mariana, incipiente fotógrafa de una publicación amarillista, y de Andrés, anciano que espera una oportunidad, ha dejado de lado las posibilidades del desencanto y la frustración amorosa. A su vez, desperdicia el tema de la ciudad

³⁰ Leonardo García Tsao. “Sin remitente”, giro en Televisión. El Nacional, 8 de octubre de 1995.

violenta y poco solidaria que convive de manera festiva con la nota roja y que se integra a la historia de manera interesante, para terminar eligiendo la solemnidad de la tragedia. Carrera, como émulo de Kieslowski, intenta enlazar anécdotas y personajes en un microcosmos terrible pero cotidiano, en una serie de viñetas más melodramáticas que cruelmente irónicas. Pese a todo, Carrera está en la pelea”.³¹

“Mientras, Isabel Gracida consideró: “Carrera vuelve con su espléndida mano para dirigir actores: pareciera que va vida en sacar de cada uno de ellos lo más profundo para retratar a sus personajes. No hay en este terreno ningún desperdicio. Además de los personajes ya mencionados, el trabajo de Guillermo Gil, Luis Felipe Tovar o Luisa Huertas, es un trabajo de excepción. Nuevamente Carlos nos sorprende desde una juventud que cada vez madura más y se hace plena de talento y oficio”.³²

En contraste, Jorge Ayala Blanco escribió: “*Sin remitente* o la carroña humana. Amañadas fotos de la testigo salpicada de sangre suicida, manos colgantes de niñas embutidas en una macabra bola de desperdicios, y en el punto expresivamente más alto del relato se halla la secuencia de la morgue, donde don Andrés revisa cadáveres deformes y acaba pidiendo permiso para velar en el sitio a quien supone que era su enamorada. Regusto viseccional, reduccionista esplendor de la carroña humana. El protagonismo mórbido del director impide todo análisis por encima de la vacilante pesadilla. Y la muy maldita aspirante a viuda negra, aliviada de toda posible lucidez moral e ignorando su propia naturaleza, apretó el obturador de su cámara para obtener una última placa sensacionalista del ya inmostrable difunto vetusto al que había desgraciado tan generosamente, clic, oscurecimiento y colorín colorado esta malosa lluvia se ha acabado”.³³

³¹ Rafael Aviña. “Sin remitente, de Carlos Carrera”. Unomásuno, 14 de octubre de 1995.

³² Jorge Ayala Blanco. “Carrera y la fábula destructora”. El financiero, 4 de octubre de 1995

³³ Jorge Ayala Blanco. “Carrera y la fábula destructora”. El financiero, 4 de octubre de 1995

4.5 *Un embrujo*, entre muchas historias

*Bien o mal en mis películas hay una tendencia de las personas a destruirse aunque no se quiera. Me parece un fenómeno inexplicable y curioso, yo no sé por qué así salen, lo que me preocupa es que ya son varios.*³⁴

En su siguiente largometraje Carlos Carrera abandonó la sencillez para concretar un proyecto que había incubado antes de su ópera prima. Pensó en una gran superproducción de época, en varias historias entorno a una principal, en locaciones naturales, varios sets y centenas de extras. En sus propias palabras, quería rescatar aquella parte de cine como espectáculo que pocas veces se ve en la cinematografía nacional. Para ello tuvo un presupuesto nada comparable al de sus trabajos anteriores, pero los resultados quedaron lejos de las expectativas creadas por los productores Bertha Navarro y Guillermo del Toro. Poco después de terminar el rodaje de *Un embrujo*, el cineasta afirmó que se había quedado a medias como ocurrió también con sus obras anteriores³⁵. La frase no era sólo la de un director modesto, sino también de una crítica especializada que extrañó la sencillez de películas como *La mujer de Benjamín*.

La superproducción mexicana

El guión de *Un embrujo* surgió de los relatos que recogió el también cineasta Marcel Sisniega en uno de sus viajes por Yucatán y que más tarde se convirtieron en el libro *Don Eliseo*. Con el apoyo del argentino Martín Salinas, en 1994 Carrera comenzó a escribir una historia que fue enriquecida por una investigación hemerográfica, las conversaciones con un cronista de Puerto Progreso y algunas anécdotas inventadas por el propio director. El trabajo de escritura quedó listo en 1996, y a finales de 1997 comenzó el rodaje que, por su magnitud, surgía como un caso atípico en la industria filmica nacional de finales de los noventa.

La producción estuvo encabezada por Bertha Navarro y Guillermo del Toro, quienes con el cuarto largometraje de Carrera, estrenaron la compañía productora Tequila Gang. Al lado de Imcine y Producciones Salamandra, Tabasco Films y Pueblo Viejo Producciones, otorgaron 2 millones de dólares³⁶, que fueron otros de los aislados esfuerzos para lograr que las cintas mexicanas siguieran ganando público en medio de una cartelera inundada por las películas hollywoodenses.

La cinta, ambientada en el Yucatán de la década de los veinte y treinta, se filmó durante nueve semanas en locaciones de Campeche y Morelos, con más de 60

³⁴ José Alberto Castro. "Un embrujo, el más reciente eslabón de la obra de Carlos Carrera: 'Filmar en México, complicado, pero no es válido quejarse'". Proceso, febrero de 1999, pág. 63.

³⁵ Jesús Hernández. "El ojo artificial. Equis, cultura y sociedad." Milenio 9 de noviembre de 1998, pág. 41.

³⁶ Carlos Madrid. "A pesar de los mazazos aun hay esperanza (entrevista con Carlos Carrera y Blanca Guerra)". Milenio, 15 de febrero de 1999, pág. 50.

personajes, 300 extras y un equipo técnico sobresaliente: José Luis Aguilar (director de arte), María Esthela Fernández (diseñadora de vestuario) y Rodrigo Prieto (director de fotografía). En los papeles principales, Blanca Guerra, Daniel Acuña y Mario Zaragoza, un actor de teatro que debutaba en el cine. Y en la música, José María Vitier. Evidentemente se trataba de una superproducción, ambiciosa y complicada, porque además de la gran cantidad de personas involucradas, en *Un embrujo* hay muchos sets en los que los espacios van cambiando conforme a la época. José Luis Aguilar, también diseñador de la *La reina de la noche*, *Cabeza de Vaca* y *Edipo Alcalde*, comentó que uno de los más interesantes fue el muelle con grúas de madera, que tuvieron que construir para darle más autenticidad a la película, igual que un pueblo maya de cinco o seis casas de adobe, a la orilla del mar. También crearon un hidroavión, un circo de época, un interior de bodega, un camarote y un exterior de barco de vapor.³⁷

¿Qué es *Un embrujo*?

Es 1927, Puerto Progreso. Eliseo (Daniel Zúñiga) no quiere correr la misma suerte de su padre Fabián Zapata, un estibador que presume ser descendiente del revolucionario. Sin embargo su destino queda marcado desde su adolescencia. Luego de recibir una paliza por no haber evitado que su hermana se fuera con un cirquero, se va a refugiar a la casa de su maestra Felipa (Blanca Guerra), a quien le barre todas las mañanas como castigo extraescolar. Es aquí cuando el discurso muestra sus primeros ascensos narrativos. La profesora de primaria es seducida por su alumno de 13 años en un encuentro de soledades que antecede el final trágico. Ella cede sin reparo después de haber sido abandonada por Bruno, un marinero que muere ahogado en el mar. Es entonces cuando se dan dos supuestos embrujos en manos de Felipa: el del niño Zapata y el del marinero.

Orillada por las supersticiones y moralidad del pueblo, la maestra huye a La Habana con Ignacio, el director de la escuela, y Eliseo es obligado a casarse con Lupita, una muchacha maya con la que inicia una vida rutinaria y desapasionada. Diez años después la maestra, viuda y con dinero, regresa a Progreso. Es 1937, Eliseo ha tomado ya otro rostro encarnado por el actor teatral Mario Zaragoza. A pesar de los años, en pleno auge de la industria del henequén, Progreso sigue siendo el mismo lugar que irónicamente tenía el mérito de ser la ciudad más avanzada en la búsqueda de justicia social. También los elementos mágicos de la cultura maya siguen presentes, por eso cuando Felipa y Eliseo se encuentran la gente no duda que otra vez habrá consecuencias.

Eliseo hereda la plaza de don Fabián, pero el líder sindical de la fábrica textil (Guillermo Gil) se la roba, aunque el presidente Cárdenas había ordenado su

³⁷ Arturo García Hernández. "Un embrujo tiene su lado épico y la vivo con intensidad: Bertha Navarro". La Jornada. 25 de octubre de 1998, pág. 23

restitución. Sus reclamos y demandas son motivos suficientes para recibir una golpiza que lo lleva otra vez a brazos de Felipa. Lupita, enardecida, le prende fuego al restaurante de la maestra. La frustración de los protagonistas reaparece, las esperanzas y los sueños se rompen en un santiamén. Como en el principio, Eliseo termina vendiendo pescados fritos en un lugar donde antes era respetado.

Un Embrujo se ofrece como un melodrama de 130 minutos que intenta desarrollar varios relatos en la que sobresale uno. Al lado de la historia de amor entre Eliseo y Felipa se esbozan viñetas sobre otras vidas que acompañan a los protagonistas a lo largo de casi una década, tiempo en el que Yucatán vive años convulsos provocados por la ideología socialista de Lázaro Cárdenas, el sindicalismo y los afanes modernistas. Por lo menos hay otros cuatro, con los que de pronto se pierde la columna vertebral de la historia central: los conflictos de Fabián Zapata con el sindicato, la presencia en el pueblo de un circo, un maestro que se enfrenta a la tortura física por sus ideas, un viejo chaman que con cuarzo puede saber cómo viene la cosecha y el tiempo.

De manera paralela se desarrolla otra subtrama: la historia de un pueblo, simbolizada por el aterrizaje de un hidroavión alemán, la industrialización de las fábricas textiles y los elementos mágicos de la cultura maya. La política es un elemento constante, sobre todo en la segunda parte, cuando Eliseo es ya un hombre adulto. Carrera dice que surge como un contexto natural de los personajes, como algo cotidiano que no puede permanecer al margen: se hacía indispensable mostrar que “Yucatán era un estado muy progresista, el primer lugar donde se estableció la ideología socialista y donde la función de la mujer era mucho más importante que la del resto de la República. En esa época posrevolucionaria había la esperanza de que las cosas cambiaran; sobre esa idea se empleó la secuencia de Lázaro Cárdenas. Se suponía que la realidad iba a cambiar, pero llegó el desencanto: El PRI, el corporativismo político. Todo ese movimiento vital que fue la Revolución trajo pocos resultados debido, hasta cierto punto, a confiar en un caudillo que a la hora buena no puede hacer nada”.³⁸

El objetivo del realizador era retratar esa realidad histórica desde la óptica de personajes con características muy particulares y humanas. “Esta historia es un poco la de México, repleta de esperanzas que después se desbaratan. Y también es poco la historia de la humanidad: se cree ciegamente en algo que luego se frena y se agota. No se trata de establecer una comparación directa con ninguna situación actual, sino de trazar un ciclo de la historia mexicana, repleto de frustración, a la que le sigue otra frustración y termina aún más con otra frustración”.³⁹

³⁸ Entrevista personal Carlos Carrera. Marzo de 2001.

³⁹ Rodrigo Vázquez. “Naturalidad embrujada”. Milenio. 27 de enero de 1998, pág. 53.

Pretensión declarada

Más allá de la perfección de las imágenes, la complejidad narrativa causada por la inclusión de tantas historias provocó que *Un embrujo* no resultara una película sólida como *La mujer de Benjamín*. Las causas las explicó el propio Carrera, poco después de terminar el rodaje: “Estamos en México. Si bien la producción tuvo cosas muy favorables, tampoco puede compararse con proyectos anteriores como *La mujer de Benjamín*, que era un proyecto mucho más pequeño, más a la mano, más controlable, lo que no nos libró de tener nuestros problemas. Los problemas extracreativos siempre surgen durante el rodaje de cualquier película, por muy controlados que tengan los aspectos de producción. Claro hay proyectos en los que los problemas son menos y otros en los que son más, pero siempre hay. Por su puesto un mejor presupuesto ayuda a que los problemas sean menos y te puedes dedicar a los aspectos creativos de la cinta, sin embargo en el cine mexicano las condiciones ideales para un director son como un sueño todavía. Por mucho que haya contado con un buen presupuesto y más ocho semanas de rodaje, la presión de sacar una filmación es como en todas las películas”.⁴⁰

En marzo de 2001, cuando preparaba la filmación *El crimen del padre Amaro*, especificó más al respecto:

— Alguna vez declaraste que fuiste muy pretencioso al querer filmar una película como *Un embrujo*.

— Sí, hablaba de que era muy pretencioso al hacer una película tan grandota y querer contar tantas historias las cuales se quedaron a la mitad. Teníamos varias opciones: una era sacrificar historias y otra es escoger sólo una. Escogimos complicarla más con las consecuencias que ya conocemos. Si hubiéramos incluido más tiempo, habría sido una película rarísima que nadie hubiera visto.

— Considerando que el guión era muy amplio, concluyo que se sacrificaron escenas ya filmadas.

— Fueron como 20 minutos. En una un elefante saca el hidroavión de un pantano y en otra secuencia en donde Eliseo busca al amigo y la mamá ya no lo quería recibir, y otras más que ya ni me acuerdo, pero que en esos momentos fue necesario quitar para que el público no se aburriera.⁴¹

Con amplia promoción encabezada por los nombres de Guillermo del Toro y Bertha Navarro, *Un embrujo* se estrenó en las carteleras mexicanas el 19 de febrero de 1999, después de haber sido exhibida en los festivales de Toronto y San Sebastián, donde Rodrigo Prieto ganó el premio a la mejor fotografía. El gran despliegue de mercadotecnia, amparado de las bellas imágenes filmadas en Campeche y Morelos, no

⁴⁰ Rogelio Segoviano. “Carlos Carrera: El embrujo del cine”. México Hoy. 12 de octubre de 1998, pág. 26

⁴¹ Entrevista personal Carlos Carrera. Marzo de 2001.

cumplieron las expectativas ni de la crítica ni de los espectadores. En su primera rodada comercial el largometraje tuvo una floja recepción, luego tuvo un segundo reestreno que tampoco funcionó.

La crítica encontró que en *Un embrujo* existe un hilo conductor con las otras películas de Carrera. Invariablemente se daba otra vez una relación de pareja disfuncional, pero esta vez rodeada de otras historias que de pronto aparecen arbitrarias debido a una edición azarosa que el director dejó entrever en alguna entrevista. Además se coincidió que la historia principal no mostraba coherencia narrativa porque apareció como dos películas distintas entre sí, fundamentalmente por problemas de estructura, como lo señaló Nelson Carro: “hay una primera parte la de Eliseo chico, mucho más afortunada; la segunda, cuando el regreso de Felipa, es menos interesante, y los conflictos sindicales y la presencia de Cárdenas en Progreso parecen de otra película”.⁴² Ésta fue la principal inconsistencia de una obra que de todos modos dejaba ver el oficio de un buen realizador.

Jorge Ayala Blanco la apreció así: “Decrepitud amibaestructural: revoltijo de 30 historias donde ninguna cobra cuerpo ni de desarrolla ni define su tono dramático ni destaca ni importa, ramificaciones que ocultan asfixian impiden valorar al bosque, retrógrado haz de incidentes famélicos en las antípodas de las abiertas micro estructuras narrativas a lo Isak Dinesen de Raúl Ruiz (*Las tres coronas del marinero* 82) o las ásperas insinuaciones de Juan Carlos Rulfo (*El abuelo Cheno y otras historias* 95), 130 minutos para un relato donde lo único significativo y memorable es una elipsis de nueve años, mar de anécdotas que acaba naufragando en sus propias aguas. (...) fábula paternalista que hace comparecer al Tata Lázaro en persona para un ominoso secuencia petitotio-concesiva, maniqueísmo neopriísta donde el Bueno es el Presidente y los Malos quienes fingen acatar sus órdenes y luego las incumplen, groticidad subdemagógica a la altura del régimen que prohijó este bodriazo.”⁴³

Por su parte, Carlos Bonfil señaló que las inconsistencias fueron causadas, entre otros motivos, por una edición forzada con la que se sacrificó varias escenas. “Si se cancela por ejemplo la información de que la radio de la maestra Felipa guarda en su interior cierta cantidad de dinero, el espectador no puede entender que ella arriesgue la vida en un incendio tratando de recuperar dicha radio. Aun cuando este detalle no fuera del todo exacto, las escenas seguirían siendo bastante absurdas. ¿Exigencias de la producción, incoherencias en el guión? Resulta también sorprendente que un director capaz de recrear con tal gusto y acierto la sensualidad de los paisajes costeros no logre transmitir esa intensidad gozosa a sus personajes, como si lo consigue María Novaro o el cubano Gutiérrez Alea en sus mejores películas.

De una cinta a otra, las descripciones de Carrera han sido realistas, llenas de escepticismo y desencanto, y esto ha sido un estupendo antídoto contra la complacencia de tantos otros guiones nacionales, pero de alguna manera esto también

⁴² Nelson Carro. “Un embrujo”. *Tiempo libre*, 25 de febrero de 1999, pág. 2

⁴³ Jorge Ayala Blanco. “Carrera y la decrepitud semental”. *El financiero*, 22 de febrero de 1999, pág. 72

conduce a otro tipo de complacencia, la de multiplicar imágenes muy estereotipadas de mujeres perversas, ladinas, resignadas o frustradas. (...) Con todas las irregularidades de su estructura narrativa, con su riesgosa desmesura, y con más vigor que en sus dos cintas anteriores, *Un embrujo* apunta hacia una obra de madurez; sugiere al mismo tiempo la solvencia del director para tomar, en películas futuras, una distancia mayor con el conformismo satisfecho de nuestra industria. En esa posible apuesta de Carrera radica la originalidad de su trabajo, y naturalmente su fuerza.⁴⁴

Ysabel Gracida también señaló los mismos problemas, sin embargo encontró que *Un embrujo* “aporta riqueza y frescura en más de un terreno a un cine nacional que parece casi muerto. La cinta de Carlos Carrera cuenta en esta ocasión no sólo con una historia o serie de historias interesantes, con personajes hechos de la mayor transparencia pese a las complejidades de algunos; cuenta también con un reparto que si bien no se asienta en los grandes nombres de la pantalla nacional (salvo Blanca Guerra) sí es de un altísimo grado de eficacia a la hora de transmitir los claroscuros del personaje, en este sentido hay que destacar el trabajo con los adolescentes que está lleno de sugerencias y atractivos.

“*Un embrujo* es una cinta que indiscutiblemente tiene baches, algunas inconsistencias en el urdido de la trama, pero es una cinta con suficientes y, también por momentos, magníficos aciertos que dan cuenta de un cine nacional de grandes dimensiones que se ha logrado en este caso a partir de la notable solvencia de un director joven que desde un principio eligió mostrar nuevos caminos para recuperar un cine verdaderamente nacional.”⁴⁵

Por su parte, Leonardo García Tsao coincidió con Carlos Bonfil y el propio director: “*Un embrujo* debió haber sido una película más larga sin contar las partes que fueron mutiladas. Creo que la decisión que tomaron fue la menos adecuada porque por ahí hay una gran cantidad de personajes secundarios que tuvieron una vida y la sacrificaron. Era mejor la versión de las tres otras que de plano reducirla al mínimo. Yo creo que el problema fue la edición final. Ahí estaba en potencia una buena película.

La película me pareció un poco lenta, lo que no había ocurrido con ninguna de las cintas de Carrera. Me parece importante que un cineasta trate de avanzar y hacer cosas más ambiciosas, pero se quiso lanzar demasiado arriba.”⁴⁶

Por el contrario, Perla Ciuk sólo encontró aciertos: “El cineasta lleva a la pantalla un cruce de historias y emociones que muestran un México lleno de contrastes, que me recuerda a *¡Que Viva México!* 1930 de Sergei Mikhailovich Eisenstein. Carrera, con la misma óptica cálida del realizador ruso, captura el espíritu del indígena vestido de blanco y limpio, inmerso en sus embrujos, creencias, y lenguajes, costumbres que permanecen estacionadas en el tiempo. En contraposición, crudo y real traza un pueblo

⁴⁴ Carlos Bonfil. “Un embrujo”. La jornada, 21 de febrero de 1999, pág. 28.

⁴⁵ Ysabel Gracida. “Un embrujo”. El universal, 23 de febrero de 1999, pág. 3.

⁴⁶ Entrevista personal con Leonardo García Tsao. Diciembre de 2000.

hundido en la ignorancia, víctima de injusticias, que han traicionado los valores morales de los revolucionarios. Parece que el desarrollo no se atreve a llegar”.

“Dramática, conmovedora y fuerte, *Un embrujo* es un ejemplo de que ¡sí se puede! *Un embrujo*, orgullosamente producto nacional”.⁴⁷

Después de cuatro largometrajes con los que Carrera se consolidó como uno de los mejores directores de los noventa, los siguientes años serían menos duros y más redituables. En el 2002 estrenó su siguiente largometraje, *El crimen de padre Amaro*, que en medio de una polémica inusitada causada por el clero, fue nominada al Oscar. Y en el 2004, estrenó la cuarta historia de *Cero y van cuatro*, titulada *Barbacoa de Chivo*.

⁴⁷ Perla Ciuk. “Un embrujo. Unomásuno”, 24 de febrero de 1999, pág. 31

CONCLUSIONES

Acercarse a tres cineastas constituyó una tarea con la que comprendimos mejor el andar del cine mexicano: su problemática proverbial de la que tanto se habla, las esperanzas fundadas en la llegada de nuevos realizadores, quienes comparten la pantalla con los sobrevivientes de décadas anteriores, y sobre todo las voces y obras que conformar parte insustituible de la cultura nacional.

Arturo Ripstein, Jorge Fons y Carlos Carrera son un pedazo del espejo a través del cual los mexicanos pueden verse en una diversidad de mundos que se inventan bajo diferentes circunstancias que a veces determinan la apariencia final de las imágenes en movimiento. Las condiciones generales y particulares para su fabricación quedan descubiertas a lado de las apreciaciones de los directores y críticos, cuyas opiniones abrieron varios caminos de reflexión sobre un séptimo arte que sexenio tras sexenio adquiere una nueva cara.

El cine mexicano es un espacio de la identidad colectiva a través de la cual documentamos la memoria de nuestros días: los deseos, la sensibilidad, los miedos, los fantasmas, las derrotas, en fin, la vida. Por ese afán y necesidad emocional de vernos reflejados es que el celuloide nacional ha podido sobrevivir entre un centenar de películas hollywoodenses que apabullan las carteleras del mundo. Y porque los directores comprometidos con su vocación están conscientes de que un pueblo sin imágenes en movimiento es un pueblo con una memoria histórica incompleta.

Así sea en las peores condiciones, siempre nos ofrecen mundos con los que podemos vivir experiencias filmicas que continúan más allá de la butaca cinematográfica, cuando la actividad casi espontánea de reflexión y apreciación se sustenta no sólo en las emociones, sino también en la razón. Ellos son quienes permiten un placer audiovisual e intelectual frente a una pantalla donde los personajes hablan como nosotros.

Si bien el resultado final de una cinta es lo único importante para los espectadores, la descripción y alcances se llevaron a cabo sin excluir las circunstancias que rodearon cada realización. Ripstein, Fons y Carrera son tres claros ejemplos sobre las diferencias significativas que enfrentan los directores mexicanos. Intervienen distintos factores que permiten la llegada o permanencia a una industria filmica con bajas y altas: el momento institucional, el valor de las obras, la necesidad, el talento, la obstinación entre otros que parecen más cerca del azar que de la lógica-, hacen posible el inicio de la aventura llamada cine mexicano.

Sobre las causas de consolidación de Arturo Ripstein en la industria filmica nacional, ya no es importante abundar, pues ya han quedado explícitas. Sólo nos queda la obra. Alrededor se origina un debate a cerca de distintos asuntos cinematográficos, como los motivos que llevan a los cineastas a hacer una película con determinada apariencia, a pesar de que el público reclama la renovación. El cine está hecho para los otros, por lo tanto se necesita de su aceptación. Pero el realizador de *Tiempo de Morir*

no se ocupa de los deseos y sueños de la mayoría de los mexicanos; prefiere “no traicionar sus principios” haciendo un cine sobre la miseria humana que se repite una y otra vez con la misma apariencia sórdida que, por cierto, a veces es sobrevalorada por un sector de la crítica.

Mientras, Jorge Fons y Carlos Carrera se mueven en otros terrenos más cercanos a lo que el espectador no especializado quiere ver: una diversificación de visiones del mundo que adquieren apariencias distintas en cada película, que entablan diálogos, las veces crudos y sórdidos, negros y rosas, cómicos y esperanzadores.

Los tres directores, con sus virtudes y defectos artísticos, con sus aliados y detractores, son fundamentales en la filmografía nacional, la cual ya no es posible imaginar sin *El lugar sin límites*, *Cadena perpetua*, *Rojo amanecer*, *Los albañiles*, *La mujer de Benjamín* y *El crimen del padre Amaro*. Están ahí, entre tantas otras de las que no podríamos prescindir porque forman parte de nuestra identidad colectiva.

No se trata de tomar partido, sino de mostrar la diversidad que por fortuna existe en el cine mexicano. Cada realizador tiene sus propias creencias y convicciones, independientemente de las concesiones lógicas a una industria que, como cualquier otra, exige cuidar los intereses de la empresa. Su proceso creativo no sólo se desarrolla en función de lo que se quiere, también están de por medio las necesidades del público, que llevan al cineasta a moldear su producto para que tenga una buena recepción. Algunos ceden más, mientras otros deben mantenerse al margen y hacen un cine que sólo se exhibe en los circuitos universitarios o en la Cineteca Nacional.

Acompañados de ventajas y desventajas, nuestros directores retratan e reinventan la vida en su estilo y búsquedas estéticas propias que hacen posible hablar sobre la diversidad en un cine mexicano que en los últimos años parece haber retomado fuerza, principalmente a partir de la aprobación de una ley.

Aun con las ambigüedades y debilidades de dicha legislación, los cineastas han sabido adaptarse. Las torpezas burocráticas, el amasíato evidente entre distribución y exhibición y todos aquellos lugares comunes que se repitieron puntualmente, no han impedido que los sobrevivientes y los nuevos directores sigan figurando en el escenario filmico. Aunque luego de terminar el rodaje tengan que enfrentar una serie de problemas, como la falta de estrategias de publicidad más eficaces para que sus películas lleguen a un público más amplio, no desisten y se adaptan poco a poco a las nuevas reglas del juego, enmarcadas por la resistencia de los grandes *majors* norteamericanos.

Todavía no tenemos las más de 100 películas que se filmaban en los cuarenta y cincuenta, no obstante el cine mexicano sobrevive y gana terreno ante unos espectadores ansiosos por ver a su urbe, a sus provincias, a ellos mismos encarnados por los personajes. Las películas proyectadas recientemente hacen pensar ya en un posible resurgimiento de la industria. Dadas las estrategias de mercadotecnia, las expectativas de la cartelera cinematográfica y los ingresos en la taquilla, el panorama para los egresados de cine y para todos aquellos que forman parte del medio, se

vislumbra menos desalentador. Sin embargo, todavía no existen los mecanismos adecuados que aseguren la resurrección y eviten las caídas.

A la par de la institucionalización de varios mecanismos que ya se mencionaron en el primer capítulo, se hace necesario cambiar los hábitos de un público acostumbrado al cine norteamericano. Es un proceso largo que debe comenzar desde la educación básica y que tendría que reforzarse con la transmisión y proyección continua de cintas mexicanas, a fin de que los espectadores sean quienes exijan la permanencia y crecimiento de un séptimo arte a través del cual aprendamos más sobre nosotros mismos.

Pero, a pesar del “avance” que ha presentado, el cine mexicano parece atravesar por otra etapa difícil, pues las temáticas empiezan a agotar las fórmulas. Las comedias y melodramas “ligeros” inundan la pantalla con guiones hechos al vapor, como *Desnudos* (Enrique Gómez Vadillo, 2004), *Fantasías* (Jorge Araujo, 2003), *Siete mujeres, un homosexual y Carlos* (René Bueno, 2004). Ante ello, evidentemente, comenzamos a añorar películas que propongan, que busquen, así como *Temporada de patos* (Fernando Eimbcke, 2004) y *Mil nubes de paz cercan el cielo, amor, nunca dejarás de ser amor* (Julián Hernández, 2003); cintas como las que quisiéramos tener a menudo en cartelera porque abordan temáticas que nos atañen y nos trastocan. Seguramente las tendremos. Casi siempre, en medio de la crisis, emergen respuestas que intentan renovar, tal y como ocurrió en los sesenta y setenta, y claro en los noventa, cuando mientras la industria se desquebrajaba, surgía otro séptimo arte, si bien no totalmente nuevo, sí con otra cara.

Por otro lado, respecto a la formación de una cultura cinematográfica, la crítica juega una parte activa. Debido a su labor de intermediación entre la obra y el público, creemos que debe estar firmemente comprometida con la realidad cultural, histórica, política, económica y social, de tal manera que contribuya, con fundamentos, a esa búsqueda del cine mexicano. Sin traicionar los criterios de apreciación, entre sus funciones se encuentra, despertar el interés en las cintas nacionales, no alimentar un desdén que por fortuna se ha ido apagando con el talento de los realizadores.

A propósito de la tarea de apreciación cinematográfica, valdría la pena señalar, una vez más, el fenómeno que han provocado las obras de Ripstein. Cuando los críticos emiten juicios sobre los filmes del director, se dividen en dos grupos que se enfrentan en un debate permanente. Existe un odio-amor explícito que no hace más que engrandecer y minimizar cada paso del cineasta; se olvidan de que su papel es el de ser mediadores, no jueces implacables, destructores de películas.

Este breve recorrido por tres pedazos del cine nacional nos coloca ante un universo basto para la investigación. La semiótica, la epistemología, la sociología y la psicología, por ejemplo, son campos casi fértiles en los estudios sobre imágenes en movimiento. Un análisis semiótico de la obra de Arturo Ripstein o el desarrollo de la crítica en México, quizá serían tareas interesantes para los profesionales de la comunicación, empeñados en escarbar los productos audiovisuales, no sólo como

mero placer, sino también por la urgencia de conocer a detalle un espacio de nuestra cultura.

Una vez que se ha vertido aquí lo que se creyó pertinente para conclusión de este reportaje, sólo queda afirmar que aun enmarcado por las crisis proverbiales, el diálogo entre el cine mexicano y sus espectadores nunca terminará. Podrá debilitarse como ocurre a menudo, pero jamás lo veremos entablando un monólogo absoluto en medio de una cartelera en la que las películas nacionales son extranjeras.

¡Qué bueno que existe Ripstein, Jorge Fons, Carlos Carrera, Felipe Cazals, Jaime Humberto Hermosillo, Alejandro González Iñárrutu, Fernando Sariñana, Juan Antonio de la Riva, Gabriel Retes, Juan Carlos Rulfo, Víctor Saca, Carlos Bolado, Luis Estrada, Marisa Sistash, María Novaro, Roberto Snaider, Alfonso Cuarón, Alejandro Carrasco, Antonio Serrano, Fernando Eimbcke, Julián Hernández! Y la lista podría continuar hasta mencionar a quienes ha contribuido a delinear la cara de nuestro séptimo arte.

Filmografia



Arturo Ripstein

Tiempo de Morir (1965)

Producción: Alameda Films y César Santos Galindo, Alfredo Ripstein Jr. *Jefe de Producción:* Enrique I. Morfin.

Dirección: Arturo Ripstein. *Asistente:* Ignacio Villareal.

Argumento: Gabriel García Márquez. *Adaptación:* Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes.

Fotografía: Alex Phillips. *Operadores de cámara:* José Antonio Carrasco y Armando Carillo.

Música: Carlos Jiménez Mabarak, ejecutada en guitarra y oboe.

Sonido: Jesús González Gancy, Galindo Samperio y Reinaldo Portillo.

Escenografía: Salvador Lozano Mena. *Decorador:* Enrique Sánchez Estévez.

Maquillaje: Concepción Zamora.

Edición: Carlos Savage. *Asistente:* Sigfrido García.

Titulos: Vicente Rojo.

Intérpretes: Marga López (Mariana Samperio), Jorge Martínez de Hoyos (Juan Sáyo), Enrique Rocha (Pedro Trueba), Blanca Sánchez (Sonia), Tito Junco (comisario), Quintín Bulnes (Diego Martínez Ibáñez), Miguel Maciá (boticario) Hortensia Santoveña (Rosita) y, entre los extras, Alfredo Ripstein Jr. (jinete), Alberto Isaac, Lucero Isaac y Emilio García Riera.

Filmada del 7 de junio al 10 de julio de 1965 en los Estudios Churubusco y en localizaciones de Pátzcuaro, Michoacán. Estrenada en el cine variedades el 11 de agosto de 1966.

Duración: 90 minutos.

Juego Peligroso (1966)

Juego peligroso / Jogo peligroso (dos cuentos) (antes, Por el amor y por la vida, o Viernes, sábado y domingo).

Producción México-Brasil: César Santos Galindo, Alfredo Ripstein Jr. /Nacional Cinematográfica.

Primer cuento: HO.

Dirección: Arturo Ripstein. *Asistente:* Javier Carreño.

Argumento y adaptación: Gabriel García Márquez.

Fotografía (Eastmancolor): Guillermo Ángulo.

Música: Nacho Méndez y Doriva Caymmi.

Intérpretes: Julissa (Claudia), Leonardo Vilar (Homero Olmos u Homero de Tal), Annik Malvin (esposa), Jefferson Dantas (Luis).

Filmada a partir de mayo de 1966 (HO, del 16 de mayo al 5 de junio) en Rio de Janeiro, Brasil. Estrenada el 20 de julio de 1967 en los cines Variedades y Carrusel.

Duración: 94 minutos.

Los recuerdos del porvenir (1968)

Producción: Imperial Films Internacional y César Santos Galindo, Alfredo Ripstein Jr. *Ayudante de Producción:* Guillermo Rees.

Jefe de Producción: Enrique L. Morfin.

Dirección: Arturo Ripstein. *Asistente:* Manuel Muñoz.

Argumento: sobre la novela homónima de Elena Garro. *Adaptación:* Julio Alejandro y Arturo Ripstein.

Fotografía (Panavisión, Eastmancolor): Alex Phillips. Operador de cámara: Manuel Santaella.

Música: Carlos Jiménez Mabarak.

Sonido: José B. Carlos y Galindo Samperio.

Escenografía: Manuel Fontanals y Javier Torres Torija. *Ambientación:* Julio Alejandro.

Vestuario: Malicha Moreno y Penélope.

Maquillaje: Armando Meyer.

Edición: Vicente Rojo.

Intérpretes: Renato Salvatori (coronel Francisco Rosas), Daniela Rosen (Isabel Moncada), Julián Pastor (Nicolás Moncada), Pedro Armendáriz Jr. (teniente Flores), Susana Dosamantes (Julia Andrade), Michel Strauss (Juan Moncada), Mario Castellón Bracho (Lucas Buendía), Claudio Obregón (Felipe Hurtado), Enma Roldán (Gregoria Juárez), Beatriz Sheridan (Luisa), Natalia Herrera Calles (doña Carmen, señora de Fiesta). Marta Zavaleta, María Rojo y Martha Zamora (Úrsula, Tacconcitos y Teresa, prostitutas de la casa de Luchi), Gonzalo Vega (Álvarez).

Filmada a partir del 4 de marzo de 1968 en los Estudios Churubusco y en locaciones de Lagos de Moreno, Jalisco. Estrenada el 26 de junio de 1969 en los cines Robles, Colonial, Popotla, Ermita, Alamos, Bahía, Maya, Soledad, Santos Degollado, Francisco Villa, Emiliano Zapata, La Paz, Minerva e Hidalgo.

Duración: 150 minutos, reducidos a 115 para la exhibición comercial.

La hora de los niños (1969)

Producción: Cine Independiente de México, Arturo Ripstein.

Gerente de producción: Rodrigo Gama.

Dirección: Arturo Ripstein. Asistente: Jorge Fons. Anotadora: Pilar Orroca.

Argumentos: Sobre el cuento "El narrador"; de Pedro Fernández Miret. *Adaptación:* Arturo Ripstein y Pedro Fernández Miret.

Fotografía: Alexia Grivas. *Ayudante:* Tony Kuhn. *Foto fija:* Veronique Grivas-Godard.

Sonido: Salvador Topete.

Decorados: Julio Alejandro. *Vestuario:* Malicha Moreno.

Edición: Rafael Castanedo. Edición sincrónica: Sigfrido García.

Intérpretes: Carlos Savage (el narrador), Bebi Pecanis (Tom, el niño), Carlos Nieto (Moncada, el padre), Marta Zamora (la madre).

Filmada el 23 de junio al 5 de julio de 1969 en una casa del Distrito Federal.

Duración: 65 minutos.

Salón independiente (1969)

Producción: Cine Independiente de México.

Edición: Rafael Castanedo.

Duración: 20 minutos.

Crimen (1970)

Producción: Cine Independiente de México, Arturo Ripstein.

Ayudante de Producción: José Chávez.

Dirección y Argumento: Arturo Ripstein.

Fotografía: Alexis Grivas. *Ayudante:* Roberto Chávez.

Sonido: Paul Leduc. *Regrabación:* Salvador Topete.

Edición: Rafael Castanedo.

Intérpretes: Mario Castellón Bracho, Carlos Castellón. Dunia Saldívar.

Filmado el 31 de marzo y el 1 de abril de 1970 en Iztapalapa y los Estudios Churubusco.
Duración: 25 minutos.

La belleza (1970)

Producción: Cine Independiente de México, Arturo Ripstein y Carlos Castañón.

Dirección y argumento: Arturo Ripstein.

Fotografía: Alexis Grivas.

Sonido: Salvador Topete.

Decorados: José García Ocejo y Julio Alejandro.

Edición: Rafael Castanedo.

Intérpretes: Pedro Armendáriz, Lucía Gómez de Parada.

Filmada el 3 de noviembre de 1970, en casa de José García Ocejo.

Duración: 18 minutos.

Exorcismo (1970)

Producción: Cine Independiente e México, Arturo Ripstein.

Dirección y argumento: Arturo Ripstein.

Fotografía: Alexis Grivas.

Sonido: Salvador Topete.

Edición: Rafael Castanedo.

Intérpretes: Manuel Lasalle, Mina Betancourt.

Autobiografía (1971)

Producción

Dirección, argumento e intérprete: Arturo Ripstein.

Duración: 10 minutos.

El naufrago de la calle de la Providencia (1971)

Producción, dirección y edición: Arturo Ripstein y Rafael Castanedo.

Fotografía (Eastmancolor): Julio Pliego.

Aparecen Luis Buñuel, Lilida Prado, Carlos fuentes, Julio Alejandro, Carlos Savage, Max Aub.

Escenografía: Manuel Fontanals y Javier Torres Torija.

Ambientación: Julio Alejandro. *Vestuario:* Malicha Moreno y René Topete. *Maquillaje:* Armando Meyer.

Edición: Carlos Savage. *Edición sincrónica:* Sigfrido García.

Exhibida en televisión (canal 13). *Duración:* 50 minutos.

El castillo de la pureza (1972)

Producción: estudios Churubusco. *Productora ejecutiva:* Angélica Ortiz. *Jefe de producción:* Antonio Guajardo.

Dirección: Arturo Ripstein. *Asistente:* Américo Fernández. *Ayudante:* Carlos Castañón.

Argumento y adaptación: Arturo Ripstein y José Emilio Pacheco.

Fotografía (Eastmancolor): Alexc Phillips. *Operadores de cámara:* León Sánchez.

Efectos especiales: Raúl Camarena.

Música: Joaquín Gutiérrez Heras.

Sonido: Jesús González Gancy.

Escenografía: Manuel Fontanals. *Ambientación:* Lucero Isaac.

Decorados: Ernesto Carrasco *Vestuario:* Carlos Chávez. *Maquillaje:* Elda Loza.

Edición: Rafael Castanedo (sin crédito) / Eufemio Rivera (nominal).

Intérpretes: Claudio Brook (Gabriel Lima), Rita Macedo (Beatriz), Aurturo Beristain (Porvenir), Diana Bracho (Utopía), Gladys Bermejo (Voluntad), David Silva (inspector de salubridad), María Barber (vecina), María Rojo (joven de la tienda), Inés Murillo (madre de la anterior), Cecilia Leger (María Luisa, tendera), Enma Roldán (tendera).

Filmada del 3 de julio al 8 de septiembre de 1972 en los Estudios Churubusco y en locaciones del Distrito Federal (calle y molino Jesús y María, cera de la Merced, y otros lugares). Estrenada el 10 de mayo de 1973 en el cine Diana.

Duración: 110 minutos.

El Santo Oficio (1973)

Producción: Conacine y Cinematográfica Marco Polo, Leopoldo Silva y Marco Silva.

Productora ejecutiva: Angélica Ortiz. *Jefe de producción:* Armando Solís. *Subjefe de producción:* Federico Serrano.

Dirección: Arturo Ripstein. *Asistente:* Mario Llorca. *Asesor Técnico:* Rafael Castanedo.

Argumento y adaptación: José Emilio Pacheco y Arturo Ripstein. *Asesores religiosos:* Julián Pablo (sacerdote dominico) y A. Herschberg (rabino).

Fotografía (Eastmancolor): Jorge Stahl Jr. *Operador de cámara:* Cirilo Rodríguez.

Música: Joaquín Gutiérrez Heras.

Sonido: Jesús González Gancy, David Dockendorf y Bud Grenzbach.

Escenografía: José Rodríguez Granada. *Ambientación:* Lucero Isaac. *Decorado:* Ernesto Carrasco. *Vestuario:* Pandora y Edith Juárez. *Maquillaje:* Elda Loza.

Edición: Rafael Castanedo y Eufemio Rivera.

Intérpretes: Jorge Luque (Luis de Carvajal), Diana Bracho (Mariana), Claudio Brook (Fray Alonso de Peralta), Ana Mérida (Fancisca), Silvia Mariscal (Justa Méndez), Marta Navarro (Catalina), Arturo Beristain (Baltasar), Antonio Bravo (rabino Morales), Peter González (fray Gaspar), Mario Castellón Bracho (Gregorio López), Carlos Nieto (inquisidor Juan Lobo Guerrero), Farnesio de Bernal (fray Hernando), Rafael Branquells (principal de la Real Audiencia), Juan Casado (carcelero), Jorge Fegán (padre Oroz), Martín Lasalle (Díaz Márquez), Florencio Castelló (fray Lorenzo de Alborno), Virgilio Hernández (Martos de Bohórquez, escribano), Ramón G. Larrea (Alonso de Contreras). Filmada del 2 de agosto al 4 de noviembre de 1973 en los Estudios Churubusco y en locaciones del exconvento de Actopan, Hidalgo, y de Guanajuato, Gto. Estrenada el 12 de septiembre de 1974 en los cines Latino y Las Américas. *Duración:* 130 minutos.

Los otros niños (1974)

Producción: Cine Difusión, Secretaría de Educación Pública.

Dirección: Arturo Ripstein.

Fotografía (Eastmancolor): Miguel Garzón.

Edición: Rafael Castanedo.

Duración: 20 minutos.

Tiempo de correr (1974)

Producción: Cine Difusión, Secretaría de Educación Pública.

Dirección: Arturo Ripstein.

Fotografía (Eastmancolor): Miguel Garzón.

Edición: Rafael Castanedo.

Duración: 20 minutos.

Foxtrot (1975)

Producción: México-Inglaterra-Suiza: Conacine y Carvold, Gerald Green. *Productores ejecutivos:* Maximiliano Vega, Tato y Anuar Badin. *Coordinador de producción:* Luis Bekris. *Jefe de producción:* Enrique L. Morfin.

Ayudante: Claudio Isaac.

Argumento: José Emilio Pacheco y Arturo Ripstein. *Adaptación:* Arturo Ripstein, José Emilio Pacheco y H.A.L. Craig.

Fotografía (Eastmancolor): Alex Phillips Jr. *Operador de cámara:* Manuel Santaella.

Música y canción tema: Peter Rugolo.

Sonido: Compañía Glenn, David Dockendorf y Manuel Topete.

Dirección Artística: Lucero Isaac. *Escenografía:* Jorge Rodríguez Granada. *Vestuario:* Jorge Ramírez.

Edición: Peter Zinner y Rafael Castanedo.

Intérpretes: Peter O'Toole (conde Liviu Milescu), Charlotte Rampling (Julia), Max Von Sydow (mayor Larsen), Jorge Luke (Eusebio), Elena Rojo (Alejandra), Claudio Brook (Paul), Max Kerlow (capitán Carnú), Christa Walter (Gertrude), Anne Porter Field (Marianne), Mario Castellón Bracho (marinero), Anais de Melo.

Filmada del 19 de mayo al 9 de septiembre de 1975 en Cabo San Lucas, Baja California, y en los Estudios Churubusco. Estrenada el 2 de julio e 1976 en los cines Omega, Latino, Regis, Alex Phillips, Gabriel Figueroa y Géminis I.

Duración: 89 minutos.

Lecumberri, el palacio negro (1976)

Producción: Centro de Producción de Cortometraje. *Productor ejecutivo:* Carlos Vilo.

Dirección: Arturo Ripstein. *Asistente:* Margarita Suzán.

Argumento: Arturo Ripstein, Margarita Suzán y Miguel Necochea, con las colaboraciones de José Emilio Pacheco y Tomás Pérez Turrent.

Fotografía (Eastmancolor): Tomomi Kamata.

Edición: Miguel Necea.

Duración: 105 minutos.

El borracho (1976)

Producción: Centro de Producción de Cortometraje. *Productor ejecutivo:* Carlos Velo.

Dirección: Arturo Ripstein.

Fotografía (Eastmancolor): Miguel Garzón.

Edición: Miguel Necochea.

Duración: 30 minutos.

La causa (1976)

Producción: Centro de Producción de Cortometraje. *Productor ejecutivo:* Carlos Vilo.

Dirección y argumento: Arturo Ripstein. *Asistente:* Margarita Suzán.

Fotografía (Eastmancolor): Tomomi Kamata.

Edición: Enrique Puente.

Duración: 30 minutos.

El lugar sin límites (1977)

Producción: Conacine Dos. *Productor ejecutivo:* Francisco del Villar. *Gerente de producción:* Rogelio González Chávez.

Dirección: Arturo Ripstein. *Asistente:* Francisco Guerrero.

Argumento: sobre la novela homónima de José Donoso.

Adaptación: Arturo Ripstein.

Fotografía (Eastmancolor): Miguel Garzón.

Música: canciones interpretadas por Pepe Arévalo y sus mulatos, Hermanas Hernández, Hermanas Gómez, Celia Cruz, Sonora Santanera, Orquesta de Dámaso Pérez Prado, Los Churumbeles de España.

Sonido: Guillermo Carrasco.

Escenografía, decorados y vestuario: Kleomenes Stamatiades.

Edición: Francisco Chiu.

Intérpretes: Roberto Cobo (La Manuela), Lucha Villa (La Japonesa), Ana Martín (La Japonesita), Gonzalo Vega (Pacho), Julián Pastor (Octavio), Carmen Salinas (Lucy), Fernando Soler (don Alejo), Blanca Torres (doña Blanca), Enma Roldán (Ludo), Hortensia Santoveña (Cloti), Inés Murillo (anciana).

Filmada del 16 de mayo al 24 de junio de 1977 en los estudios América en las locaciones de Bernal, Querétaro. Estrenada el 28 de abril de 1978 en el cine Roble.

Duración: 110 minutos.

Premios: Ariel México 1978. Ariel de Plata a la mejor película.

Diosa de Plata, México 1978, a la Película

Diosa de Plata, México 1978, a la Fotografía

La viuda negra (1977)

Producción: Conacine. *Productor ejecutivo:* Francisco del Villar.

Gerente de producción: Luz María Rojas.

Dirección: Arturo Ripstein. *Asistente:* Manuel Ortega (nominal), José Luis García Agraz y Félix Martín.

Argumento: sobre la obra teatral "Debiera hacer obispas", de Rafael Solana. *Adaptación:* Vicente Armendáriz, Ramón Obón y Francisco del Villar.

Fotografía (Eastmancolor): Jorge Stahl Jr. *Operadores de cámara:* Cirilo Rodríguez y Salvador de Anda.

Música: Miguel Pous, con canciones de Luis Alcaraz ("Bonita", "Viajera", "Muñequita de Esquire", "Sombra verde").

Sonido: Alfredo Solís.

Escenografía: Salvador Lozano Mena. *Decorados:* Carlos Grandjean.

Maquillaje: Rosa Guerrero.

Edición: Rafael Cevallos.

Intérpretes: Isela Vega (Matea), Mario Almada (padre Feliciano), Sergio Jiménez (Leonardo, doctor), Hilda Aguirre (Ursula), Rene Casados (padre Serafín), Gerardo del Castillo (don Tomás, presidente municipal), Leonor Llausás (doña Enedina, su mujer), Socorro Bonilla (Pilar), Eduardo Alcaraz (don Cosme, hacendado), Ana Ofelia Murgia (doña Aurora, su mujer), Juan Ángel Martínez (Hernán, líder campesino).

Filmada del 31 de octubre al 29 de noviembre de 1977, en locaciones de San Miguel Allende, Guanajuato. Estrenada el 18 de agosto de 1983 en los cines México y Saboy.

Duración: 90 minutos.

Cadena Perpetua (1978)

Producción: Conacine. Productor ejecutivo: Francisco del Villar. *Gerente de producción:* Mauricio Rojas y Julia Con. Jefe de producción: Alberto A. Ferrer.

Dirección: Arturo Ripstein. Asistente: Mario Llorca. Ayudantes: José Luis García Agraz y Félix Martín.

Argumento: sobre la novela "Lo de antes", de Luis Spota.

Adaptación: Vicente Leñero y Arturo Ripstein.

Fotografía (Eastmancolor): Jorge Stahl Jr. Operadores de cámara: Cirilo Rodríguez, Salvador de Anda y Damián Beltrán.

Música (supervisión): Miguel Pous, canciones "Fichas negras", "Traicionera", "Humanidad", "Olvido".

Sonido: Rodolfo Solís y Jesús González Gancy.

Escenografía: Jorge Fernández. *Diseño de producción:* Lucero Isaac y Eli Menz. *Decoración:* Raúl Serrano. *Maquillaje:* Elda Loza.

Edición: Rafael Cevallos.

Intérpretes: Pedro Armendáriz Jr. (Javier Lira, el *Tarzán*), Marciso Busquets (comandante Prieto o Burro Prieto), Ernesto Gómez Cruz (cabo Pantoja), Angélica Cháin (Rosa Martínez), Ana Ofelia Murguía (señora Romero), Roberto Cobo (el Gallito), Yolanda Rigel (Ojitos), Socorro de la Campa (Anita, secretaria de la tienda), Salvador Garcini (El Manco, ladrón), Rodrigo Puebla (Cotorra), Antonio Bravo (Señor Jesús Romero), Jorge Fegán (anticuario), León Singer (Robles), Jorge Patiño (el Muelón), Pilar Pellicer (mujer de Pantoja), Ana Martín (Etelvina, sirvienta), Julián Pastor (secretario del ministerio público), Eduardo Casa (el Piri), Armando Duarte (policía).

Filmada del 3 de febrero al 20 de marzo de 1978, en los Estudios Churubusco y en locaciones del departamento federal y de Guerrero Negro, Baja California. Estrenada el 9 de agosto de 1979 en los cines Variedades, Leo, Ermita y Popotla.

Duración: 95 minutos.

La tía Alejandra (1978)

Producción: Conacine. Productor ejecutivo: Francisco del Villar.

Gerente de producción: Mauricio Rojas. Jefe de producción: Enrique Morfín.

Dirección: Arturo Ripstein. Asistente: Mario Llorca. Ayudante: Walter de la Gala.

Anotador: Félix Martín.

Argumento: Delfina Careaga y Sabina Berman. *Adaptación:* Vicente Leñero y Arturo Ripstein.

Fotografía (Eastmancolor): José Ortiz Ramos. Operador de cámara: Felipe Mariscal.

Efectos especiales: León Ortega.

Música: Luis Hernández Bretón con el "Vals poético", de Felipe Villanueva.

Sonido: José B. Carles y Jesús González Gancy. *Sintetizador:* Juan Arturo Brennan y Félix Martín.

Escenografía: Salvador Lozano Mena. *Diseño de producción:* Lucero Isaac. *Decorador:* J. González Camarena. *Maquillaje:* Dolores Camarillo. *Guiñol:* Agustín Silva.

Edición: Rafael Cevallos.

Intérpretes: Isabela Corona (Alejandra), Diana Bracho (Lucía), Manuel Ojeda (Rodolfo), María Rebeca Zepeda (Marta), Adonay Somoza Jr. (Andrés), Ignacio Retes (médico), Lilián Davis (María Elena), Yaco Alva (dependiente), Ana María Hernández (abuela).

Filmada del 6 de noviembre al 15 de diciembre de 1978 en los Estudios Churubusco y en locaciones del Distrito Federal. Estrenada el 18 de febrero de 1980 en los cines Colonial, Variedades, Fausto Vega, Tlalpan, Francisco Villa, Pedro Infante y las Alamedas Uno.
Duración: 90 minutos.

La ilegal (1979)

Producción: Televisine, Fabián Arnaud. *Productor ejecutivo:* José Luis Alcocer. *Gerente de producción:* Mauricio Rojas e Igor Stalew.

Dirección: Arturo Ripstein. *Asistente:* José Luis Ortega y Miles McNamara. *Anotador:* Félix Martín.

Argumento y adaptación: Fernando Galiana, sobre una idea de Fabián Arnaud.

Fotografía (Eastmancolor): Tomomi Kamata. *Asistentes:* Joe Solís y Ron Rascke.

Música: Nacho Méndez y Pedro Flores.

Sonido: George Maly.

Vestuario: Anita Freidman. *Maquillaje:* Elda Loza.

Edición: Flo Williamson.

Intérpretes: Lucía Méndez (Claudia Bernal), Pedro Armendáriz Jr. (Felipe), Fernando Allende (Lic. Gabriel Ramírez), Cristina Moreno (Elena), Gina Moret (Carmen), Carlos Casteñón (patero), Claudio Martínez (Luis), Jorge Patiño (don Tony), Carlos Rivas (enganchador), Sally Kirkland (Mrs. Betty), Carlos Nieto (abogado), Ray Stricklin, Armando Durante, Peter Jason y Scott Willson (patrulleros).

Filmada del 11 de junio al 18 de julio de 1979 en Tijuana, Baja California (México) y Los Ángeles, California, (Estados Unidos). Estrenada el 1 de noviembre de 1979 en los cines Américas, Colonial, Cuitláhuac y Metropolitán.

Duración: 124 minutos, reducida a 92 minutos para su exhibición comercial.

La seducción (1980)

Producción: Conacine. *Productor ejecutivo:* Antonio Rodríguez.

Gerente de producción: Antonio M. Rodríguez.

Dirección: Arturo Ripstein. *Asistente:* Mario Llorca.

Argumento: sobre un relato de Heinrich von Kleist. *Adaptación:* Arturo Ripstein y Carlos Casteñón.

Fotografía (Eastmancolor): Alex Phillips Jr.

Música: Leonardo Velázquez.

Decorados y vestuarios: Lucero Isaac.

Edición: Rafael Cevallos.

Intérpretes: Katy Jurado (Isabel), Gonzalo Vega (Felipe Cuellar), Viridiana Alatriste (Mariana Sanpedro), Noé Murayama (Rómulo), Adriana Roel (María), César Sobrevals (coronel), Martín Lasale (Reyes), Vera Larrosa (la madre).

Filmada del 17 de diciembre de 1979 al 29 de enero de 1980 en Cuautla, Morelos. Estrenada el 27 de mayo de 1982 en los cines Colonial, Dolores del Río, Ermita, De la Villa, Popotla, Elvira, Lago Dos y Autocinema de Quebrada.

Duración: 80 minutos.

Rastro de muerte (1981)

Producción: Conacine. *Productor ejecutivo:* Benito Alazkari.

Gerente de producción: Alberto Ferrer Jr.

Dirección: Arturo Ripstein. *Asistente:* José Luis Ortega y Luis Estrada.

Argumento y adaptación: Mercedes Manero.

Fotografía (Eastmancolor): Jorge Stahl Jr. *Operador de cámara:* Cirilo Rodríguez.

Música: Leonardo Velázquez.

Sonido: Manuel Topete.

Escenografía: José Rodríguez Granada. *Decorados:* David Antón, José Méndez, José Luis Garduño y Jorge Morales. *Vestuario:* Enedina Bernal. *Maquillaje:* Elda Loza. Edición Cevallos.

Intérpretes: Pedro Armendáriz Jr. (Villamoza), Ernesto Gómez Cruz (Torres), Juan Luis Galiardo (Majúl), Lina Moret (Lily), Alina Davidoff (Diana), Fernando Balzaretta (Luis Argüelles), Rosa Carmina (Rosas), Tito Junco (don Emilio), Milton Rodríguez (gobernador), Humberto Zurita (Genaro), Sara Guasch (Señora del Valle), Leandro Espinosa (del Valle).

Filmada del 30 de marzo al 28 de mayo de 1981 en Mérida y otros sitios de Yucatán. Se exhibió sólo en la Muestra Internacional de Cine de 1981 y dos veces en la Cineteca Nacional: en una retrospectiva de la obra de Ripstein, el 5 de marzo de 1984, y en un programa doble sostenido del 24 al 29 de marzo de 1987.

Duración: 90 minutos.

El otro (1984)

Producción: Conacine. Productor ejecutivo: Héctor López.

Gerente de producción: Antonio H. Rodríguez. *Jefe de producción:* Pedro Escobedo.

Dirección: Arturo Ripstein. *Asistente:* Miguel Ángel Madrigal.

Argumento: sobre un cuento de Silvia Ocampo. *Adaptación:* Manuel Puig.

Fotografía (Eastmancolor): Jorge Stahl Jr. *Operador de cámara:* Cirilo Rodríguez.

Música: Chucho Zarzosa.

Sonido: Ángel Corona.

Ambientación: Georgina Soni. *Decorados:* Carlos Gradjean.

Maquillaje: Luis Gaitán.

Edición: Rafael Cevallos.

Intérpretes: Rafael Sánchez Navarro (Armando), Juan Ignacio Aranda (Luis/Alfredo), Aline Davidoff (Claudia/María), Ignacio López Tarso (Tabares), Patricia Rivera (María Linares), Abel Salazar (Heredia), Leonor Llausás (ama de llaves), Humberto Elizondo (Inspector).

Filmada del 9 de abril al 22 de mayo de 1984 en el estado de Morelos (Cuautla, pueblo de Santa Bárbara, estación de tren de Cuernavaca). Estrenada el 4 de abril de 1986 en los cines Alex Phillips, Santos Degollado y Géminis I.

Duración: 105 minutos.

El imperio de la fortuna (1985)

Producción: Incine (Instituto Mexicano de Cinematografía), *Productor ejecutivo:* Héctor López. *Gerente de producción:* Rafael Arrillaga. *Asistentes:* Tita Lombardo y Arturo Rodríguez. *Jefe de producción:* Federico Serrano.

Dirección: Arturo Ripstein. *Asistentes:* Mario Llorca y William González Zafra.

Anotador: Luis Gaitán. *Ayudantes por el CCC:* José Ramón Mikelajáuregui, Juan Pedro Villaseñor y Sergio Sanjinés.

Argumento: sobre la historia del Juan Rulfo. *Adaptación:* Paz Alicia Garcíadiego.

Fotografía (Eastmancolor): Ángel Goded. *Operador de cámara:* Manuel González.

Efectos especiales: Raúl Camarena.

Música: Lucía Álvarez.

Sonido: Daniel García.

Decorados: Ana Sánchez. *Vestuario:* Esperanza Bollard. *Maquillaje:* Sara Mateos.

Edición: Carlos Savage.

Intérpretes: Ernesto Gómez Cruz (Dionisio Pinzón), Blanca Guerra (Bernarda, la Caponera), Alejandro Parodi (Lorenzo Benavides), Zaide Silvia Gutiérrez (Pinzona joven), Margarita Sanz (La Canaria), Ernesto Yáñez (jugador patilludo), Socorro Abelard (madre de Dionisio), Carlos Cardán (don Isabel), Eduardo López Rojas (Secundino Colmenero), Jorge Fegan (*juez veedor*), Leonor Llausás (dueña de la fonda), Abel Woolrich (Bonifaz Quintero).

Filmada del 30 de septiembre al 29 de noviembre de 1985. Estrenada el 1 de mayo de 1987 en los cines Latino, Manacar, Tlatelolco, Galaxia y Viaducto.

Duración: 155 minutos, reducidos a 153.

Premios: Premio por Mejor Actor en el XXXIV Festival Internacional de Cine de San Sebastián, España.

Premios Coral Negro por 3er. Lugar, Coral Blanco por Mejor Actor, Coloral Blanco por Mejor Fotografía en el VII Festival Internacional de Cine de La Habana, Cuba.

Mentiras piadosas (1988)

Producción: Producciones Filmicas Internacionales, Jacobo Feldman y Marcos Salame / Universidad de Guadalajara (DICSÁCIEC) /STPC / ANDA / Jaime Arcos/ Armando Ayala Anguiana / Kuikali / Fomento al Cine. Productor ejecutivo: Jaime Casillas.

Dirección: Arturo Ripstein. Asistente: Moisés Ortiz Urquidi; *Anotadora:* Ximena Cuevas. *Ayudantes:* Juan Carlos Martín y Carlos Paullada.

Argumento: Paz Alicia Garcíadiego.

Fotografía (Eastmancolor): Ángel Goded. Asistentes: José Luis Esparza y Jack Lach.

Música: Lucía Álvarez.

Diseño artístico: Juan José Urbino. *Decorados:* Antonio Lara Guerrero. *Maqueta:* Guillermo del Toro, Lorenza Newton y Rigoberto Mora. *Vestuario:* A. Cortés y Víctor Valderas. *Maquillaje:* Gloria Luz Contreras.

Edición: Carlos Puente. *Asistente:* Saúl Aupart.

Intérpretes: Alonso Echanove (Israel Ordóñez), Delia Casanova (Clara Zamudio), Ernesto Yáñez (Matilde), Luisa Huertas (Pilar), Fernando Palavicini (Ramiro), Leonor Llausás (Esmeralda), Mario de Jesús Villers (Nico), César Arias (Misloya), Ulises Juárez, Ana Venus y Ramón Echanove (hijos de Israel), Jair de Rubín y Guillermo Iván (hijos de Clara).

Filmada del 18 de enero al 28 de febrero de 1988 en locaciones de México, Distrito Federal.

La mujer del puerto (1991)

Producción: Dos Producciones (México), Chariot 7 Production (Los Ángeles).

Director: Arturo Ripstein

Guión: Paz Alicia Garcíadiego.

Fotografía: Ángel Goded.

Música: Lucía Álvarez

Montaje: Carlos Puente.

Intérpretes: Patricia Reyes Spíndola, Alejandro Parodi, Evangelina Sosa, Damián Alcázar.

Duración: 110 minutos.

Principio y fin (1993)

Producción: Imcine / Alameda Films, S.A de C.V

Director: Arturo Ripstein.

Guión: Paz Alicia Garcíadiego

Fotografía: Claudio Rocha.

Música: Lucía Álvarez

Montaje: Rafael Castanedo.

Intérpretes: Ernesto Laguardia, Julieta Egurrola, Lucía Muñoz, Bruno Bichir.

Duración: 188 minutos.

Premios: Concha de Oro Ex Aequo Película. Festival de Cine de San Sebastián, España, 1993.

Premio Mejor Actriz (Julieta Egurrola). Festival Internacional de Los tres continentes, Nantes, Francia, 1993

Premio Mejor Actuación Femenina (Lucía Muñoz). XV Festival internacional de los tres continentes, Nantes, Francia.

Premio Mejor Música (Lucía Álvarez). Festival Internacional de los tres continentes, Nantes, Francia, 1993.

Premio mejor director (Arturo Ripstein). Festival Internacional de Cine, Cartagena de Indias, Colombia. 1994.

Premio Mejor Largometraje: San Juan Cinemafest, Puerto Rico. 1994.

Premio Mejor Película. Festival de San Juan, Puerto Rico.

Primer Coral-Ficción. Festival Internacional de Nuevo Cine Latinoamericano. La Habana, Cuba, 1994.

La reina de la noche (1994)

Producción: Ultra Films (México), Imcine (México), El Tenampa Films Works (USA), Les Films du Nopal (París)

Director: Arturo Ripstein.

Guión: Paz Alicia Garcíadiego y Arturo Ripstein.

Fotografía: Bruno de Keyzer.

Música: Lucía Álvarez.

Montaje: Rafael Castanedo.

Intérpretes: Patricia Reyes Spíndola, Alberto Estrella, Blanca Guerra, Ana Ofelia Murguía.

Duración: 110 minutos.

Profundo carmesí (1996)

Producción: MK2 Production (Francia) / Wanda Films (España) / Ivania Films (México) / Instituto Mexicano de Cinematografía / Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y Gobierno del Estado de Sonora. *Producción ejecutiva:* Miguel Necochea y Pablo Barbachano. *Producción en línea:* Tita Lombardo. *Director de producción:* Ivonne Icrenn. *Jefe de producción:* Puy Oria.

Dirección: Arturo Ripstein. *Asistente de dirección:* Iván Avila, Edmundo Díaz e Inti Cordera.

Guión: Paz Alicia Garcíadiego.

Fotografía: Guillermo Granillo.

Gerencia de locaciones: Eduardo Corona

Sonido: Antonio Bentancourt.

Ambientación: Mónica Chirinos y Patricia Nava. *Escenografía:* Antonio Muñoz Hierro.

Diseño de vestuario: Mónica Newmaier y Macarena Folache. *Maquillaje:* Carlos

Sánchez. *Peinados:* Eduardo Gómez. *Jefe de eléctricos:* Froylán López. *Staff:*

Cooperativa Conexión.

Premios: Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, 1996:

Coral Mejor Guión Inédito.

Festival Internacional de Venecia, 1996: Osella de Oro por Mejor Guión, Osella Oro

por Mejor Escenografía; Osella de Oro por Mejor Música

Festival de Biarritz, Francia, 1996: Mejor Película

El coronel no tiene quien le escriba (1999)

Producción: Jorge Sánchez para Producciones Amaranta, Gardenia Producciones, Tornasol Films, Imcine

Guión: Paz Alicia Garcíadiego, basado en la novela homónima de Gabriel García Márquez.

Fotografía: Guillermo Granillo

Edición: Fernando Pardo

Música: David Mansfield

Intérpretes: Fernando Luján (el coronel), Marisa Paredes (Lola), Salma Hayek (Prostituta), Rafael Inclán (sacerdote)

Duración: 118 minutos

Así es la vida (2000)

Producción: Filmania/Gardenia Producciones/FOPROCINE/Wanda Visión (España)

Dirección: Arturo Ripstein

Guión: Paz Alicia Garcíadiego

Fotografía: Guillermo Granillo

Música: David Mansfield, Leoncio Lara

Dirección de arte: Claudio Contreras

Edición: Lena Esquenazi

Intérpretes: Arcelia Ramírez (Julia), Luis Felipe Tovar (Nicolás), Patricia Reyes Spindola (Adela), Ernesto Yáñez (*la marrana*), Francesca Guillén (Raquel), Martha Aura (paciente), Daniela Carvajal (hija), Andrés Weiss (Locutor de T.V.).

Constanza Cavalli (Locutora de T.V.), Alejandra Montoya (adolescente), Marco Zapata (maraquero), Beto Alonso Gil (hijo).

Duración: 98 minutos.

La virgen de la lujuria (2002)

Producción: Amaranta Films / FOPROCINE/ Imcine/ Fundación del nuevo cine latinoamericano/ Mate Producciones / Tusitala / Fondo Films (Portugal)

Dirección: Arturo Ripstein

Guión: Paz Alicia Garcíadiego

Fotografía: Esteban de Llaca

Música: Leoncio Lara

Sonido: Jorge Ruíz

Intérpretes: Luis Felipe Tovar (Nacho), Ariadna Gil (Lola), Juan Diego (Gimeno-Mikado), Julián Pastor (don Lázaro), Patricia Reyes Spindola (Raquel), Alberto Estrella (Gardenia Wilson), Carmen Madrid (Imelda), Carlos Chávez (Ezequiel), Daniel Jiménez Cacho (Tuledano)

Duración: 140 minutos



Jorge Fons

Los caifanes (1967)

Producción: Cinematográfica Marte, S.A. de C.V. y Estudios América.

Director: Juan Ibáñez

Asistente de director: Tito Novaro

Guión: Juan Ibáñez y Carlos Fuentes.

Fotografía: Fernando Colín

Director artístico: Jorge Fons

Edición: J. Juan Munguía

Sonido: Ricardo Saldivar

Música: Mariano Ballesteros y Fernando Vilchis

Intérpretes: Julissa, Enrique Álvarez Félix, Óscar Chávez, Ernesto Gómez Cruz, Sergio Jiménez, Eduardo López Rojas, Tamara Grina, Marta Zavaleta, Leticia Gómez, Julián de Meriche, Socorro Avelar René, G. Barrera, Carlos Monsiváis, Ignacio Vallarta, Evelia Cárdenas, Eva Belinda, Inés Bugarini, Malafacha.

Duración: 94 minutos.

Trampas de amor (1968)

Producción: Cinematografía Marte, Fernando Pérez Gavilán y Mauricio Walerstein.

Dirección: Tito Novaro (*El dilema*), Manuel Michel (*Ivonne*) y Jorge Fons (*La sorpresa*).

Guión: Tito Novaro y Marchetti (*El dilema*), Manuel Michel (*Ivonne*), basado en un cuento de Dalmiro Sáenz; Jorge Fons y Gustavo Sainz (*La sorpresa*)

Fotografía en color: Fernando Pérez Garcés.

Música: Enrico Cabiati.

Edición: Federico Landeros

Intérpretes: *El dilema:* Joaquín Cordero (Mauricio Brandy), Nancy Glen (Annette), Heidi Blue (Susan), Arturo Martínez (Ray),

Juan Ibáñez (bartender), Lenka Monnier (modelo), Sally Ann Welford, Marta Cisneros; *Yvonne:* Julio Alemán (Mauricio Armenta), Jacqueline Andere (Ivonne o Modesta Mari Toña Sánchez), Consuelo Frank (Madre de Mauricio), Carolina Cortázar (amiga de Modesta), Rina Valdarno (Dora), Manuel Vergara (policía), Elvira Lodi, Alfonso Murguía, Ramón Gaona, Susa Jarero; *La sorpresa:* Héctor Suárez (Mauricio), Beatriz Baz (Ingrid), Norma Lazareno (María Eugenia), Ernesto Gómez Cruz (Ballesteros), Mario García González (el gordo), Alfredo Rosas (el mundo).

Duración: 85 minutos.

La hora de los niños (1969)

Producción: Cine Independiente de México, Arturo Ripstein.

Gerente de producción: Rodrigo Gama.

Dirección: Arturo Ripstein. Asistente: Jorge Fons. Anotadora: Pilar Orroca.

Argumentos: sobre el cuento "El narrador", de Pedro Fernández Miret. *Adaptación:* Arturo Ripstein y Pedro Fernández Miret.

Fotografía: Alexia Grivas. *Ayudante:* Tony Jun. *Foto fija:* Veronique Grivas-Godard.

Sonido: Salvador Topete.

Decorados: Julio Alejandro. Vestuario: Malicha Moreno.

Edición: Rafael Castanedo. Edición sincrónica: Sigfrido García.

Intérpretes: Carlos Savage (el narrador), Bebi Pecanis (Tom, el niño), Carlos Nieto (Moncada, el padre), Marta Zamora (la madre).

Filmada el 23 de junio al 5 de julio de 1969 en una casa del Distrito Federal.

Duración: 65 minutos.

El Quelite (1969)

Producción: Cima Films, Gregorio Walerstein, Mauricio Walerstein y Fernando Pérez Gavilán.

Dirección: Jorge Fons.

Guión: Jorge Fons y Gustavo Sainz, basado en la pieza teatral de Alfonso Anaya.

Fotografía en color: Eduardo Rojo.

Música: Rubén Fuentes.

Edición: Max Sánchez.

Intérpretes: Manuel López Ochoa (Agapito Rentaría), Lucha Villa (Lucha), Héctor Suárez (Filandro), Germán Valdés Tin Tan (Proculo), Fernando Soto Mantequilla (boticario), Lupita Lara (Porfiria), Susana Cabrera (doña Madronia), Alejandro Reyna (Rucasto), Soledad Acosta (Dalia), Delia Magaña (doña Pecosa), Ernesto Gómez Cruz (Botello), Eduardo López Rojas, Lucha Palacios, Armando Arriola Carolina Cortázar.

Tú, yo, nosotros (1971)

Producción: Cinematográfica Marco Polo, Leopoldo y Marco Silva.

Dirección: Gonzalo Martínez (Tú), Juan Manuel Torres (Yo); Jorge Fons (Nosotros)

Guión: Gonzalo Martínez, Juan Manuel Torres y Jorge Fons

Fotografía en color: Alex Phillips Jr.

Música: Manuel Enríquez, canciones de Agustín Lara y otros.

Edición: Carlos Savage.

Intérpretes: Julissa (Nadia), Rita Macedo (Silvia), Sergio Jiménez (Julián Enríquez), Carlos Ancira (Carlos), Pancho Córdova (padre de Julián), Carlos Martínez (Adrián), Guillermo Murray (Octavio), Natalia Herrera Calles (hermana de Adrián), Dunia Saldívar (empleada de la Universidad), Juan Balzaretta (Carlitos), Jorge Fons (encargado del campo de aviación), Mario Casillas, Arsenio Campos, Ludwik Margules, Magie Bermejo.

Duración: 105 minutos.

Los cachorros (1972)

Producción: Cinematografía Marco Polo, Leopoldo y Marco Silva.

Dirección: Jorge Fons.

Guión: Jorge Fons, Eduardo Luján y José Emilio Pacheco (sin crédito), basado en la novela homónima de Mario Vargas Llosa.

Fotografía en color: Alex Phillips Jr.

Música: Joaquín Gutiérrez Heras y Eduardo Luján.

Edición: Carlos Savage.

Intérpretes: José Alonso (Cuellar), Helena Rojo (Tere), Augusto Benedico (padre de Cuellar), Gabriel Retes (Gumucio), Dunia Saldívar (la china), Carmen Montejo (madre de Cuellar), Arsenio Campos (Toto), Cecilia Peste (Malena), Pedro Damián (Perico), Silva Mariscal (Chavela), Eduardo Casab (Manolo), Yvonne Govea (Rosalinda), Luis Torner (Lalo), Pancho Córdova (profesor de Educación física), Alejandro Rojo de la Vega (Cuellar, niño), María Rojo.

Duración: 110 minutos.

Jory (1971)

Producción: Minsky Kirshner, Howard Minsky, Cinematográfica Marco Polo, Leopoldo y Marco Silva, Barry Minsky, Gerald Herman; Estados Unidos-México.

Dirección: Jorge Fons (y Salomón Laiter)

Guión: Gerard Herman y Robert Irving, basado en la novela *A Child Named Death* de Milton R. Bass.

Fotografía en color: Jorge Stahl Jr.

Música: Al Delory.

Edición: Fred Chulaci y Sergio Ortega.

Intérpretes: John Marley (Roy), B.J. Thomas (Jocko), Robby (Jory), Claudio Brook (Ethan Waldem), Brad Dexter (Jack), Ben Baker (Frank Jordan), Todd Martín (John Barron), Linda Purl (Amy), Anne Loockhart (Dora), Ted Markland (Ab Evans), John Kelly (Thatcher), Carlos Cortes (Logan), Beatriz Sheridan (Mrs. Jordan), Eduardo López Rojas (cocinero).

Duración: 95 minutos.

Cinco mil dólares de recompensa (1973)

Producción: Estudios Churubusco, Alameda Films, Alfredo Ripstein Jr.

Dirección: Jorge Fons

Guión: Arturo Ripstein, basado en la novela homónima de Ralph Barby.

Fotografía en color: Jorge Stahl Jr.

Música: Claudio Tallido, Gian Franco Plenizio, Giuseppe de Lorca y J. R. Bacalov.

Edición: Eufemio Rivera.

Intérpretes: Claudio Brook (Baker), Jorge Luke (Hunter), Pedro Armendáriz (William Law), Silvia Pasquel (Claire), Lorena Velázquez (Virginia), Gastón Melo (Dixon), Gabriel Retes (Ricky), Sergio Kleiner (Tom Kotin), Ramón Méndez (Morgan), Tamara Garina (Yaveli), Ludwik Margules (Halloway), Luciano Hernández de la Vega (sheriff).

Duración: 90 minutos.

Fe, Esperanza y Caridad (1973)

Producción: Producciones Escorpión, Ramón Meléndez, Estudios Churubusco.

Dirección: Alberto Bojórquez (Fe), Luis Alcoriza (Esperanza) y Jorge Fons (Caridad).

Guión: José de la Colina, Julio Alejandro y Luis Alcoriza, basado en una idea de este último.

Fotografía en color: Gabriel Torres.

Música: Rubén Fuentes.

Edición: Carlos Savage.

Intérpretes: Fe: Fabiola Falcón (Teresa), Armando Silvestre (Artemio), David Silva (Meliton), Roberto Ramírez *Beto el boticario* (Filogonio), Bety Meléndez (Chelo), Fernando Soto Mantequilla (ciego), Gina Moret (Lety) Queta Carrasco (madre de Filogonio), Alvaro Carcaño; Esperanza; Milton Rodríguez (Gabino o Raby-Ranga), Raúl Astor (don Sandro), Lilia Prado (Julita), Ilya Chagal (Karla), Anita Blanch (Lolita), Guillermo Orea (médico); Caridad: Katy Jurado (Eulogia), Julio Aldama (Jonás Corona), Pancho Córdova (Jacobo), Stella India (Cuca), Sara García (anciana rica), Regino Herrera (Isaac), Fernando García (niño), Mario Zebadua y Agustín Fernández (mecapaleros), Guillermo Bravo Sosa.

Duración: 113 minutos.

La ETA (Documental, 1974)

Producción: Cinedifusión SEP, Jesús Fragoso.

Dirección: Jorge Fons

Guión: Jorge Fons

Fotografía en color: Alexis Grivas.

Edición: Eufemio Rivera.

Sonido: Victor Rapoport

Duración: 60 minutos

Los albañiles (1976)

Producción: Conacine, Cinematográfica Marco Polo, Leopoldo y Marco Silva.

Dirección: Jorge Fons

Guión: Vicente Leñero, Jorge Fons y Luis Carrión, basado en la novela homónima y pieza teatral del primero.

Fotografía en color: Alex Phillips Jr.

Música: Gustavo César Carrión.

Edición: Eufemio Rivera.

Intérpretes: Ignacio López Tarso (don Jesús), Jaime Fernández (Pérez Gómez), José Alonso (Federico), Salvador Sánchez (Alvarez), Adalberto Martínez Resortes (patotas), David Silva (ingeniero Zamora).

Duración: 113 minutos.

Así es Vietnam (1979)

Producción: Vicente Silva Lombardo, Edna Necochea, Producciones Insurgentes.

Dirección: Jorge Fons

Guión: Jorge Fons, Luis Carrión Beltrán, Vicente Silva Lombardo.

Fotografía: Angel Goded/Leoncio Cuco Villarias

Premios: Segundo Premio al Mejor Documental, Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, 1982.

Ariel al Mejor Cortometraje Documental, 1981.

Rojo amanecer (1989)

Producción: Cinematográfica Sol, Valentín Trujillo, Héctor Bonilla.

Dirección: Jorge Fons.

Guión: Xavier Robles y Guadalupe Ortega.

Fotografía en color: Miguel Garzón.

Música: Karen y Eduardo Roel.

Edición: Sigfrido García.

Intérpretes: María Rojo (la madre), Héctor Bonilla (el padre), Bruno Bichir (Sergio), Damián Bichir (Jorge), Jorge Fegan (el abuelo), Ademar Arau (Carlitos) Eduardo Palomo.

Duración: 96 minutos

El Callejón de los Milagros (1994)

Producción: Alameda Films, Imcine, Universidad de Guadalajara.

Dirección: Jorge Fons

Guión: Vicente Leñero basado en la novela homónima de Naguib Mahfouz

Fotografía: Carlos Marcovich

Edición: Carlos Savage

Sonido: David Baksht

Música: Lucía Álvarez

Dirección de Arte: Carlos Gutiérrez.

Intérpretes: Ernesto Gómez Cruz (don Ru), María Rojo (doña Cata) Salma Hayek (Alma) Bruno Bichir (Abel) Delia Casanova (Eusebia), Daniel Jiménez Cacho (José Luis), Claudio Obregón (don Felipe), Luis Felipe Tovar (Güicho) Tiaré Scanda (Maru), Margarita Sanz (Susanita)

Duración: 140 minutos.

Premios:

Mejor Película:

Festival Ciudad de México, Primer Lugar, 1994.

Ariel de Oro, 1995

Premio del Público: Primer lugar, Guadalajara México 1995.

Diosa de Plata, Pecime 1995.

Premio del Público, Festival Internacional de cine de Chicago, 1995.

Espiga de Plata, 2do. Lugar, Semana Internacional de Cine de Valladolid. España, 1995.

Premio Bravo, Asociación Nacional de Intérpretes, México, 1995.

Primer Premio Coral, Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, Cuba, 1995.

Premio del Espectador, Película Nacional más Taquillera, México, 1995.

Premio del Público 2do. Lugar, Festival Internacional de Paraguay, 1996.

Premio Goya la mejor película extranjera de habla hispana, Academia de Ciencias y Arte Cinematográficas de España, 1996.

Mejor Director

Ariel de Plata, México, 1995.

Heraldo, México, 1995.

Diosa de Plata, PECIME, 1995

Estrella de Plata, APREPP, México, 1995.

Kikito, Festival de Gramado, Brasil, 1995.

Premio Coral, Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, Cuba, 1995.

Premio del Espectador, Director Nacional más Taquillero, México, 1995.

Mejor Actriz

Ariel de Plata, México, 1995 (Margarita Sanz)

Heraldo, México, 1995 (Salma Hayek)

Estrella de Plata, APRPP México, 1995 (Margarita Saenz)

Mejor Actor

Estrella de Plata, APREPP México 1995 (Ernesto Gómez Cruz).

Semana Internacional de Cine Valladolid, España 1995 (Bruno Bichir).

Premio del Espectador, Actor más Taquillero, México 1995 (Ernesto Gómez Cruz).

Mejor Guión

Mención Especial por Calidad Excepcional en la Narrativa, Festival de Berlín, Alemania, 1995.

Ariel de Plata, México, 1995.

Kikito, Festival de Gramado, Brasil 1995.

Premio Coral, Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, Cuba 1995.

Mejor música de fondo

Ariel de Plata, México, 1995.
Diosa de Plata, PECIME, 1995
Mejor canción o tema escrito para el cine
Ariel de Plata, México 1995.
Mejor Fotografía
Diosa de Plata, PECIME, 1995.
Mejor Edición
Ariel de Plata, México 1995.
Mejor Actor de Cuadro
Ariel de Plata, México 1995 (Luis Felipe Tovar)
Mejor Actriz de Cuadro
Kikito, Festival de Gramado, Brasil 1995 (Margarita Sanz)
Mejor Dirección de Arte
Ariel de Plata, México 1995.
Mejor Vestuario
Ariel de Plata, México, 1995
Mejor Maquillaje
Ariel de Plata, México, 1995.
Revelación del año
Diosa de Plata, PECIME 1995 (Salma Hayek)
Estrella de Plata, APREPP, México 1995 (Salma Hayek)
Premios de la Crítica
Festival de Gramado, Brasil 1995
Crítica Cubana. Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, Cuba, 1995.
Premio UNEAC, Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, Cuba, 1995.
Premio Glauber Rocha de la Crítica Internacional, Festival de La Habana, Cuba, 1995.
Premios de Distribución:
Premio del Espectador, Película Nacional más taquillera para UIP, México, 1995.

La cumbre (2003)

Dirección: Jorge Fons

Compañía productora: Conaculta-Imcine

Guión: Jorge Fons

Dirección de Fotografía: Miguel Ángel García

Dirección de Arte: Mirko von Berner

Edición: Mariana Rodríguez

Sonido: Miguel Jaramillo

Intérpretes: Fernando Uribe, Sergio Uribe, José Luis García, Jorge García Alonso.

Carlos Carrera

El hijo pródigo (cortometraje de animación, 1984)

Cuando me vaya (cortometraje e animación, 1985)

Malayerba nunca muere (cortometraje de animación, 1988)

Producción: Centro de Capacitación Cinematográfica y Universidad Iberoamericana.

Dirección, fotografía y edición: Carlos Carrera

Música: Manuel Rocha.

Premios: "Carabela de Plata" del Instituto de Cooperación Iberoamericana al Mejor Cortometraje Latinoamericano, Festival Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao, España, 1988.

Amada (cortometraje de animación, 1988)

Dirección, Fotografía y edición: Carlos Carrera

Música: Pablo Silva

Un muy cortometraje (cortometraje de animación, 1988)

La paloma azul (cortometraje de animación, 1989)

Un vestido blanco como la leche Nido (documental, 1989)

Música para dos (cortometraje de animación, 1990)

La mujer de Benjamín (1991)

Producción: Centro de Capacitación Cinematográfica. Estudios Churubusco Azteca, Imcine.

Dirección: Carlos Carrera.

Guión: Carlos Carrera e Ignacio Ortiz.

Fotografía: Xavier Pérez Grobet.

Edición: Sigfrido Barjau y Oscar Figueroa.

Intérpretes: Eduardo López Rojas (Benjamín), Malena Doria (Micaela), Arcelia Ramírez (Natividad), Eduardo Palomo (Leandro), Ana Bertha Espín (Cristina), Juan Carlos Colombo (Paulino), Femesio de Bernal (Román), Rubén Márquez (Galindo), Enrique Gardiel (Eustasio), Luis Ignacio Erazo (Nemesio).

Duración: 90 minutos.

Premios: Premio FIPRESCI Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, Cuba, 1991

Premio Glauber Rocha de la Prensa Extranjera a la Mejor Película.

Mención Honorífica al Director. Cine Festival San Antonio, Estados Unidos, 1992.

Premio a la Mejor Ópera Prima. Festival Internacional de Escuelas de Cine, Tel Aviv, Israel, 1992.

Premio a la Mejor Película, Festival de Cine Joven de Valencia, España, 1992.

Premio a la Mejor Actriz a Arcelia Ramírez, Festival de Cine Joven de Valencia, España, 1992.

Premio a la Mejor Fotografía, Festival de Cine Joven de Valencia.

Premio al Mejor Actor Eduardo López Rojas. Festival Internacional de Cine de Tashkent. Uzbekistán, 1992.

Infamia (Video, 1992)

Producción: Video Homes y Servicios S.A. de C.V., Carlos Estrada.

Dirección: Carlos Carrera

Guión: Arturo Velasco

Fotografía: Antonio Ruíz y Carlos Carrera

Música: Ana Paula O'Farril y Mario Barreto

Edición: Alejandro Frutos

Intérpretes: María Rojo, Daniela Castro, Eduardo López Rojas, Rafael Rojas, Jorge Luvat, Raúl Merz, Guillermo Aguilar, Luis Arcaraz IV, Luis Bayaril, Roberto Blandón, Arsenio Campos, Juan Carlos Casasola, Eugenio Cobo, Laura Córcega, Luis Coutier, Jorge Fegan, Mauricio Ferrari, Ángel Rangel.

Duración: 96 minutos

La vida conyugal (1992)

Producción: Fernando Sariñana y Miguel Necochea / Imcine-Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, Victa Films, Universidad de Guadalajara, Tabasco Films, Oxicem.

Dirección: Carlos Carrera

Guión: Ignacio Ortiz y Carlos Carrera

Fotografía: Xavier Perez Grobet

Música: Enrique Quezadas

Edición: Carlos Bolado.

Intérpretes: Socorro Bonilla (Magdalena / Jacqueline), Alonso Echanove (Nicolás), Patricio Castillo (Gianni), Isabel Benet (Alicia), Rodolfo Arias (David Carranza), Damián Bichir (Gaspar), Margarita Sanz (Margarita), Alvaro Guerrero (Manuel de Gracia), Nora Velázquez (Dorothea), Eduardo López Rojas (policía), *Regina Orozco* (camarera).

Duración: 95 minutos.

El Héroe (1993)

Producción: Imcine-DPC, Pablo Baksht

Guión: Carlos Carrera

Fotografía en color: Jorge y Hugo Mercado

Música: Gabriel Romo

Edición: Daniel Medero Reyna

Duración: 5 minutos

Premios: Festival Internacional del Films Cannes, Francia, 1994: Palma de Oro
Ariel 1994: Mejor cortometraje de animación.

IX Muestra de Cine Mexicano, Guadalajara, México

1994: Mención especial de la revista *Dicine*

Sin remitente (1994)

Producción: Televisine, Gabriela Obregón.

Dirección: Carlos Carrera.

Guión: Carlos Carrera e Ignacio Ortiz; basado en el argumento de Paula Marchovich.

Fotografía: Xavier Pérez Grobet.

Edición: Sigfrido Grobet.

Sonido: Nerio Barbieris.

Música: Juan Cristóbal Pérez Grobet.

Dirección de arte: Gloria Carrasco.

Intérpretes: Tiaré Scanda (Mariana), Torre Laphame (Andrés).

Un embrujo (1998)

Producción: Bertha Navarro y Guillermo del Toro, Salamandra Producciones-Tabasco Films-Imcine-Pueblo Viejo, Producciones-FFCC.

Dirección: Carlos Carrera.

Guión: Martín Salinas y Carlos Carrera

Fotografía: Rodrigo Prieto.

Dirección de arte: José Luis Aguilar.

Música: José María Vitier.

Sonido: Sigfrido Barjau y Peter Devaney.

Intérpretes: Blanca Guerra (Felipe), Mario Zaragoza (Eliseo grande), Daniel Acuña (Eliseo chico), Luisa Huertas (María), Guillermo Gil (Lucio), Vanesa Bauche (Magda), Elpidia Carrillo (mujer del brujo), Maira Sérbulo, Rodolfo Arias, Gabriela Murray, Gerardo Campbell.

Duración: 130 minutos.

El crimen del padre Amaro (2002)

Producción: Alameda Films/Wanda Visión/ Blu Films/ FOPROCINE/ Imcine/ Cine Color México/ Cine Color Argentina/ Artacam Francia/ Gobierno del Estado de Veracruz.

Dirección: Carlos Carrera

Guión: Vicente Leñero

Fotografía: Guillermo Granillo

Dirección de arte: Carmen Jiménez Cacho

Música: Rosino Serrano

Sonido: Santiago Núñez

Edición: Mario Martínez, Nerio Barberis

Intérpretes: Gael García Bernal (Padre Amaro), Ana Claudia Talancón (Amelia), Sancho García (Pedro Benito) Angélica Aragón (San juanera), Luisa Huertas (Dionisia), Pedro Armendáriz (presidente municipal), Ernesto Gómez Cruz (Obispo) Gastón Melo (Martio), Damián Alcázar (Padre Natalio), Andrés Montiel (Rubén), Gerardo Moscoso (Doctor), Alfredo González (Viejo)

Duración: 120 minutos

Barbacoa de Chivo (Cero y van cuatro, 2004)

Dirección: Carlos Carrera

Compañía productora: Videocine

Producción: Eckehardt von Damm

Guión: Antonio Armonía

Dirección de Fotografía: Andrés León Becker

Edición: Óscar Figueroa

Dirección de Arte: Salvador Parra

Sonido: Miguel Sandoval, Miguel Molina

Intérpretes: Gastón Melo, Dino García, Silvano Palacios, María Elena Olivares, María Paz Mata, Gerardo Martínez “Pichicuaz”, Heriberto del Castillo, Ignacio Urceland.



BIBLIOGRAFÍA
Hemerografía
ENTREVISTAS

Bibliografía

- Ayala Blanco, Jorge. La aventura del cine mexicano. En la Época de Oro y después. México, Grijalbo, 1993.
- La búsqueda del cine mexicano (1868-1972). Tomo I, México, UNAM/Dirección General de Difusión Cultural, 1974 (Colección cuadernos de Cine No. 22)
- La búsqueda del cine mexicano (1868-1972) Tomo II, México, UNAM/Dirección General de Difusión Cultural, 1974 (Colección Cuadernos de Cine No. 23)
- La condición del cine mexicano (1973-1985). México, Posada, 1986.
- La disolución del cine mexicano. Entre lo popular y lo exquisito. México, Grijalbo, 1991.
- La eficacia del cine mexicano. Entre lo viejo y lo nuevo. México, Grijalbo, 1996.
- La fugacidad del cine mexicano. México, Océano, 2001
- Autores varios. ¡Que viva México! Melodramas do passado, fantasmas do presente. Ministerio de Cultura, Cinemateca portuguesa, 1997.
- De la Vega Alfaro, Eduardo. La aventura de Eissenstein en México. México, Cuadernos de la Cineteca Nacional, 1998
- Galindo, Alejandro. Verdad y mentira del cine mexicano. México, Kantún, 1981, 1996.
- García, Gustavo y José Felipe Coria. Nuevo cine mexicano. México, Clío Libros y Videos, 1997.
- García Riera, Emilio. Historia documental del cine mexicano. Tomo 15, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1992-1994.
- Breve historia del cine mexicano. Primer Siglo 1897-1997. México, Ediciones Mapa-Conaculta/Imcine-Canal 22-Universidad de Guadalajara, 1998.
- La guía del cine mexicano (De la pantalla grande a la televisión). México, Patria, 1988.
- Arturo Ripstein habla de su cine con Emilio García Riera. Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1988.
- García Tsao, Leonardo. Cómo acercarse al cine. México, CNCA, 1989.
- González Casanova, Manuel. Las vistas. Una época del cine mexicano. México, UNAM-UNESCO, 1976
- Hojas de cine II. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. México, SEP/UNAM/Fundación Mexicana de Cineastas, 1988.

- Ibarrola J., Javier. El reportaje. México, Ed. Gernika, 1973, 361pp.
- Leñero, Vicente. Manual de Periodismo. México, Grijalbo, 1986.
- Martín Vivaldi, Gonzalo. Géneros periodísticos: Reportaje, Crónica y Artículo. Análisis diferencial. Madrid, Paraninfo, 1973
- Medrano Platas, Alejandro. Quince directores del cine mexicano. México, Plaza y Valdés, 1999.
- Vidal, Nuria y Andrea Martini. Arturo Ripstein. Torino, Ed. Lindau Cinema, 1997.
- Palma Cruz, Enrique. El cine mexicano de los 80: agudización de sus crisis (Tesis profesional para obtener el título de Licenciado en Ciencias de la Comunicación), UNAM, 1990.
- Paranagua, Paulo Antonio. Arturo Ripstein. Madrid, Cátedra Fílmoteca Española. Signo Imagen/cineastas latinoamericanos, 1997
- Pérez Estremeda, Manuel. Correspondencia inacabada con Arturo Ripstein. Huesca, Festival de Huesca, 1995.
- Reyes Nevares, Beatriz. Trece directores mexicanos. México, SEP, 1974.
- Rivera, Héctor. El evangelio de las maravillas. México, Cuadernos de la Cineteca, Conaculta, 1998.
- Rodríguez Cruz, Olga. El 68 en el cine mexicano. Puebla, Universidad Iberoamericana, Plantel Golfo Centro, 2000.
- Román, Ernesto y Maricarmen Figueroa. Premios y distinciones otorgadas al cine mexicano en festivales internacionales (1938-1984), México, Cineteca Nacional, 1986.

Hemerografía

- Aviña, Rafael. "La vida conyugal". Unomásuno, 6 de enero de 1994, pág. 24
- , "El cine de la crisis". Reforma, 7 de septiembre de 1997
- , "La reina de la noche, de Arturo Ripstein". Unomásuno, 29 de julio de 1995.
- , "El héroe". Unomásuno, 16 de julio de 1994.
- , "La mujer de Benjamín". Unomásuno, 1 de septiembre de 1991
- Ayala Blanco, Jorge. "Ripstein y la inanidad melodramática". El financiero, 10 de noviembre de 1993, pág. 18
- , "Garcíadiego y la feminidad ominosa". El financiero, 13 de enero de 1997.

- , "Ripstein y la decrepitud moral". El financiero, 1 de marzo de 1999.
- , "Fons y las Entelequias de la Telenovela Martirológica". El financiero, 24 de octubre de 1994.
- , "En ese pueblo no hay camiones". El financiero, 22 de agosto de 1991.
- , "Carrera y la Ambigüedad Pusilánime". El financiero, 16 de junio de 1993, pág. 62
- , "Carrera y la decrepitud semental". El financiero, 22 de febrero de 1999, pág. 72
- Bonfil, Carlos. "El evangelio de las maravillas". La jornada, 27 de noviembre de 1998, pág. 39
- , "El coronel no tiene quien le escriba". La jornada, 3 de octubre de 1999, pág. 30
- , "Un embrujo". La jornada, 21 de febrero de 1999, pág. 28
- Borja, Hermoso. "El cine debe ser peligroso: Ripstein". Reforma, 17 de octubre de 1994.
- Bustos, Víctor. "La vida conyugal". Dicine, 1992, pág. 26
- Carreón, Antonio. "Entrevista con Paz Alicia Garcíadiego. El cine sí tiene quien lo escriba". La jornada semanal, No. 248, 5 de diciembre de 1999, pág. 3
- Carro, Nelson. "La situación del cine nos hace sentir que cada película que realizamos es la última. Unomásuno, 29 de septiembre de 1989
- , "Principio y fin". Tiempo Libre, 8 de agosto de 1994, pág. 5
- , "Rojo amanecer", Tiempo Libre, 24 de octubre de 1990, pág. 9
- , "El héroe". Tiempo Libre, 2 de junio de 1994
- , "Un embrujo". Tiempo Libre, 25 de febrero de 1999, pág. 2
- Castro, José Alberto. "Un embrujo, el más reciente eslabón de la obra de Carlos Carrera: "filmar en México, complicado, pero no es valido quejarse". Proceso, febrero de 1999, pág. 63
- Celin, Fernando. "Cine Realidad 'Real' y mental. Novedades, 15 de diciembre de 1996.
- Ciuk, Perla. "Un embrujo". Unomásuno, 24 de febrero de 1999, pág. 31
- Colectivo Alejandro Galindo. "El cine mexicano y sus crisis. Dicine, 19 de mayo de 1987, pág. 18
- Coria, José Felipe. "Un cine popular mexicano. El progreso de un laberinto. Intolerancia, 1991, pág. 65
- , "Nadie quiere a Ripstein". El financiero, 8 de octubre de 1996

- Dada, Paola. "La historia de Benjamín". 9 de septiembre de 1991, pág. 55
- Delgado, Mónica. "Ripstein mete gol en Francia". Reforma, 20 de mayo de 1998, pág. 5E
- Diario Oficial de la Federación. "Se reforman y adicionan diversas disposiciones de la Ley Federal de Cinematografía: artículo 19". Enero de 1999, pág. 4
- EFE. "Ama el desorden". Reforma, 27 de septiembre de 1996.
- Flores, Bertha Alicia. "Sin remitente, un viejo y su sueño de amor". Ovaciones, 25 de septiembre de 1995
- García, Gustavo. "Un túnel" hacia la nada. Unomásuno, 9 de febrero de 1998
- García Hernández, Arturo. "Un embrujo tiene su lado épico y lo vivo con intensidad: Bertha Navarro". La jornada, 25 de octubre de 1998, pág. 23
- García Tsao, Leonardo. "Entrevista con Arturo Ripstein". Nosferatu, Madrid, 1995, pág. 82
- , "El oficio de la pureza". La jornada semanal, 17 de octubre de 1999
- , "Hasta que la muerte los separe". El Nacional, 17 de junio de 1993, pág. 13
- González Rubio, Javier. "El coronel sí tiene quien lo filme/II". La jornada 14 de septiembre de 1998.
- Gracida, Ysabel. "Profundo carmesi". Unomásuno, 14 noviembre de 1996
- , "El evangelio de las maravillas". El universal, 27 de noviembre de 1998
- , "La mujer de Benjamín". El universal, 12 de agosto de 1991
- , "Un embrujo". El universal, 23 de febrero de 1999, pág. 3
- Gutiérrez, José Luis. Tres productores mexicanos. Estudios Cinematográficos. UNAM, 1996, pág. 32
- Guzmán, Enrique. "Ripstein presentó en Cannes su último filme, una fábula religiosa". Crónica, 17 de mayo de 1998
- Hernández, Jesús. "El ojo artificial". Equis, cultura y sociedad, 9 de noviembre de 1998, pág. 41
- Huerta, César. "Denuncia Rojo 'tomada de pelo'". Reforma, 13 de marzo de 1999, pág. 18.
- Lara Klahr, Marco. "En el Cine no Vale que la Gente se Aburra: Carlos Carrera". El financiero, 26 de junio de 1991, pág. 50
- Lérida Caballero, Maradiaga. "Regresa Katy Jurado al cine mexicano". Reforma, 1 de noviembre de 1997.

- López Aranda, Susana. "La reina de la noche". Dicine, No. 65.
- Madrid, Carlos. A pesar de los mazazos aún hay esperanza (entrevista con Carlos Carrera y Blanca Guerra). Milenio, 15 de febrero de 1999, pág. 50
- Mendoza, Leo Eduardo. "El evangelio de las maravillas". El universal, 28 de noviembre de 1998.
- Monteverde, Enrique. "De la inquisición a la Manuela". Nosferatu, Madrid, 1995, pág. 22
- Notimex, UPI y EFE. "Elogian diarios españoles trabajo de Arturo Ripstein". El universal, pág. 2
- Pacheco, Cristina. "Arturo Ripstein: nosotros los cineastas invisibles". La jornada, 5 de junio de 1994, pág. 27
- Pacheco, Cristina. "Salen en busca de Lucha Reyes". Siempre, 18 de noviembre de 1993.
- Peguero, Raquel. "Al cine mexicano, Principio y Fin, obra de Naguib Mahfouz. La Jornada, 17 de febrero de 1993, pág. 27
- "Rojo amanecer no tendrá distribución mundial: Fons. La jornada, 5 de agosto de 1995.
- Pérez Turrent, Tomás. "Principio y fin". Siempre, Núm. 2104, pág. 66
- "Profundo carmesi". El universal, 15 de noviembre de 1996.
- "El coronel no tiene quien le escriba". El universal, 1 de octubre de 1999.
- "Los buenos vinos de la cosecha". Siempre, 16 de enero de 1992, pág. 16
- Quiroz Arroyo, Macarena. "La autorización de *Rojo amanecer* es un avance contra la censura filmica". Excélsior, 27 de julio de 1990.
- Regnier Petatan, Rubén. "El cine es un trabajo de responsabilidad". El Día, 29 de agosto de 1991
- Rivera, Héctor. "En carga a María Rojo, los productores y distribuidores estadounidenses rechazan como 'coercitiva', la creación de fondos para el cine. Proceso, 20 de diciembre de 1998, pág. 58
- Robles, Xavier. "Contra la censura". La jornada semanal, 5 de octubre de 1997
- Segoviano, Rogelio. "El embrujo del cine". México hoy, 12 de octubre de 1998, pág. 26
- Silva, Marco Antonio. "Paz Alicia y las imágenes de Ripstein". El Nacional, 26 de septiembre de 1993, pág. 23
- Solórzano, Fernando. "El coronel no tiene quien le escriba, de Arturo Ripstein". Unomásuno, 2 de octubre de 1999, pág. 13
- Toussaint, Florence. "La sombra del 68". Proceso, núm., 851-32, 22 de febrero de 1993.

Vázquez, Rodrigo. Naturalidad embrujada. Milenio, 27 de enero de 1998, pág. 53

Viñas, Moisés. "La mujer de Benjamin". El universal, 29 de mayo de 1991.

Yehya, Naief. "La reina de la noche, de Arturo Ripstein". Unomásuno, 19 de agosto de 1995.

-----, "El héroe". El financiero, 30 de mayo de 1994.

-----, "La vida conyugal". Unomásuno, 25 de septiembre de 1993

ENTREVISTAS

Carlos Bonfil. Octubre de 2000

Víctor Ugalde. Octubre de 2000

Leonardo García Tsao. Diciembre de 2000

Rafael Aviña. Abril de 2001

Jorge Fons. Diciembre de 2001

Carlos Carrera. Marzo de 2001