

01091



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

"EL CINE MEXICANO EN LOS AÑOS
OCHENTA: LA GENERACIÓN DE LA CRISIS"

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
DOCTOR EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA

MTRO. ALEJANDRO ROGELIO PELAYO RANGEL



DIRECTOR DE TESIS:
DRA. TERESA DEL CONDE PONTONES

FAC. DE FILOSOFÍA Y LETRAS

CIUDAD UNIVERSITARIA MEXICO, D.F. 2005



DIVISION DE
ESTUDIOS DE POSGRADO

m. 340632



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

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

NOMBRE: Mtro. ALEJANDRO ROGELIO

PELAYO RAFAEL

FECHA: 27/01/2005

FIRMA: C.A. FABIOLA BALLESTEROS

Fabiola Ballesteros

*A mi mamá Bertha, por el amor incondicional que me has
brindado a lo largo de mi vida.*

A Beatriz, mi ángel guardián.

A mi esposa Elsa, mi compañera.

*A mis hijos Valentina, Sebastián y Gorriarán, que son para mí
un tesoro invaluable y por quienes siento el amor más grande.*

A mi directora de tesis, la Dra. Teresa del Conde.

*A los integrantes del Comité Tutorial, Dr. Aurelio De los Reyes y
el Dr. Ángel Miquel.*

A los Doctores Julieta Ortiz y Francisco Peredo.

A Edgar San Juan.

*Agradezco a quienes me apoyaron con sus importantes
recomendaciones durante las diferentes etapas del desarrollo de
esta tesis.*

ÍNDICE

PRÓLOGO.....	1
CAPÍTULO 1	
LA POLÍTICA CINEMATográfica DEL SEXENIO DEL PRESIDENTE LUIS ECHEVERRÍA (1970-1976).....	7
1. <u>La nueva generación</u>	7
1.1. Antecedentes.....	7
1.2. El grupo Nuevo Cine.....	8
1.3. El Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC).....	8
1.4. El Primer Concurso de Cine Experimental.....	10
1.5. Cinematografía Marte.....	11
1.6. Otros debutantes.....	12
2. <u>La nueva política del presidente Echeverría</u>	14
3. <u>Rodolfo Echeverría y la nueva política cinematográfica</u>	17
3.1. El ascenso al poder.....	17
3.2. Las primeras medidas renovadoras.....	18
3.3. Las nuevas productoras privadas.....	21
3.4. La producción de los Estudios Churubusco Azteca.....	24
3.5. La creación de la Corporación Nacional Cinematográfica (CONACINE).....	27
3.6. 1975, la entrega de los Arieles en Los Pinos y el Plan de Acción Inmediata.....	29
3.7. Las cinematografías nacionales.....	31
3.8. El cine de autor.....	35
3.9. El final del sexenio.....	37
CAPÍTULO 2	
UN NUEVO SEXENIO	
EL DESMANTELAMIENTO DE LA INDUSTRIA FÍLMICA ESTATAL (1979 A 1982)	
.....	39
1. <u>1977-1978, los dos primeros años del gobierno de José López Portillo</u>	39
1.1. Lo mejor de la producción estatal durante 1977 y 1978.....	40
1.2. La alianza para la producción.....	42
2. <u>1979, el cambio de la política cinematográfica</u>	43
2.1. La parálisis legislativa.....	43
2.2. El enfrentamiento del Sindicato de Actores Independientes (SAI) con la Asociación Nacional de Actores (ANDA).....	44
2.3. La disminución de la producción estatal.....	45
2.4. El regreso de los productores privados.....	46
2.5. Telecine.....	48
2.6. El desmantelamiento de CONACINE.....	49
2.7. La producción independiente. El sistema de producción en cooperativa.....	51
3. <u>Conclusión de un sexenio (1980-1982)</u>	52
3.1. 1980, el cine estatal al inicio de la década.....	52

3.2. La producción privada	53
3.3. La producción independiente.....	53
3.4. 1981, el año del desaliento.....	54
3.5. 1982, el incendio de la Cineteca Nacional.....	55
3.6. La producción independiente.....	58
3.7. El cine de la <i>generación de la crisis</i>	59
3.8. 1982, el año de "La víspera" y de "Nocaut"	59
3.8.1. "La víspera" (Alejandro Pelayo, 1982).....	60
3.8.2. "Nocaut" (José Luis García Agraz, 1982-83).....	64
3.9. Significado del sexenio de López Portillo en lo cinematográfico	67

CAPÍTULO 3

UN NUEVO SEXENIO. LA CREACIÓN DEL INSTITUTO MEXICANO DE CINEMATOGRAFÍA (IMCINE), (1983 A 1986).....	70
1. <u>El contexto: del pacto de solidaridad al terremoto de 1985</u>	70
2. <u>La política estatal cinematográfica: Alberto Isaac y la creación del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE)</u>	74
3. <u>La producción independiente</u>	78
3.1. "Deveras me atrapaste" (Gerardo Pardo, 1983).....	78
4. <u>1984, la nueva Cineteca Nacional</u>	81
5. <u>La producción independiente. El cine de la <i>generación de la crisis</i> durante 1984</u>	84
5.1. "Redondo" (Raúl Busteros, 1984).....	84
5.2. "Vidas errantes" (Juan Antonio de la Riva, 1984).....	88
6. <u>1985, el año del Tercer Concurso de Cine Experimental</u>	92
6.1. "Amor a la vuelta de la esquina" (Alberto Cortés, 1985).....	96
6.2. "Crónica de familia" (Diego López, 1985).....	98
7. <u>1986, el contexto político, económico y social</u>	102
8. <u>Cambio de funcionarios, cambio de señales</u>	104
9. <u>Los primeros cuatro años del presidente De la Madrid (1983-1986)</u>	109

CAPÍTULO 4

FIN DE UN CICLO: 1987-1989.....	111
1. <u>1987, el derrumbe de la producción estatal</u>	111
2. <u>El cine de la <i>generación de la crisis</i> en 1987. "Los confines" (Mittl Valdés)</u> ...	114
3. <u>1988, año de elecciones</u>	119
4. <u>1988, un año cumbre para la producción independiente</u>	122
5. <u>1988, el cine de la <i>generación de la crisis</i></u>	123
5.1. "Los pasos de Ana" (Marisa Sistach, 1988).....	123
5.2. "Camino largo a Tijuana" (Luis Estrada, 1988).....	127
5.3. "El costo de la vida" (Rafael Montero, 1988).....	130
5.4. "El secreto de Romelia" (Busi Cortés, 1988).....	133
6. <u>Concluye el sexenio de Miguel de la Madrid</u>	138
7. <u>1989, año de transición</u>	138
8. <u>1989, La producción privada</u>	140
9. <u>1989, un buen año para el cine independiente</u>	141
10. <u>1989, el cine de la <i>generación de la crisis</i>. "Lola" de María Novaro</u>	142

<u>A manera de epílogo: un buen momento del cine promovido por el Estado (1990-1994)</u>	147
CONCLUSIONES	152
APÉNDICE 1. <u>Géneros favoritos de los productores privados</u>	159
1.1. El cine de ficheras	159
1.2. El cine del albur	161
1.3. El cine de la frontera (1979-1989).....	163
APÉNDICE 2. <u>Breve retrato de una generación</u>	167
APÉNDICE 3. <u>Fichas biográficas</u>	170
3.1. Alejandro Pelayo.....	170
3.2. José Luis García Agraz.....	171
3.3. Gerardo Pardo.....	171
3.4. Raúl Busteros.....	172
3.5. Juan Antonio de la Riva.....	173
3.6. Alberto Cortés.....	173
3.7. Diego López.....	174
3.8. Mitl Valdés.....	174
3.9. Marisa Sistach.....	175
3.10. Luis Estrada.....	176
3.11. Rafael Montero.....	176
3.12. Busi Cortés.....	177
3.13. María Novaro.....	178
BIBLIOGRAFÍA.....	179

PRÓLOGO

Si quisiéramos comparar la historia del cine mexicano con un paisaje, tendríamos que referirnos a un paisaje lunar en el que las pequeñas colinas están conformadas por los momentos de auge y las grandes hondonadas por sus constantes crisis recurrentes. De continuar con este símil, tendríamos que equiparar al cine mexicano producido durante los años ochenta, no sólo con una hondonada temporal, sino con una gran depresión que se extiende a lo largo de una década.

Las causas que provocaron esta larga depresión en la geografía histórica de nuestro cine en los años ochenta, son la suma de varios factores que incidieron negativamente en la industria al combinar una severa crisis económica con la ausencia casi total de una política estatal de apoyo a la industria cinematográfica.

Pero si bien, estos años y su problemática significaron un lastre en las producciones tanto privadas como estatales, también impulsaron a una nueva generación de cineastas, que al proponer nuevos y audaces esquemas de producción independiente, entendiendo como tal, el esfuerzo productivo individual del realizador y del grupo que logra aglutinar en torno a su proyecto, obtuvieron como resultado películas de gran valía para la historia de nuestro cine.

Ese es el objeto de esta tesis, el estudio de la generación que vincula a dos épocas inexplicables de tan distintas, salvo por el nexo que las une encarnado en la generación a la que nos referimos. Los cineastas debutantes en los años ochenta experimentaron un entorno muy complicado al intentar producir cine en México: las condiciones financieras y políticas eran totalmente adversas, el Estado cerró sus puertas al cine de calidad y la industria prácticamente se desmembró al no contar con una política sana que calculara, ya no se diga al largo, sino al mediano plazo.

El Estado mexicano resultó incapaz de permanecer inmune a la prisa desbocada de la octava década del siglo y se hundió en su inmediatez, caminó en un sentido que más tarde desandaría; mientras que la sociedad comenzaba a impulsar los cambios que se concretarían hasta el fin del siglo. Las costumbres sociales, cívicas y la estabilidad económica que hoy se antojan comunes en nuestro país, en aquel entonces se catalogaban como ficción política.

Pero aún en los tiempos de crisis, el cine mexicano siempre ha encontrado el camino que le ha permitido seguir avanzando. En los años ochenta, el cine independiente, significó el sendero por el que desfiló una nueva generación de cineastas para realizar sus películas contra viento y marea.

Al analizar el desarrollo y la obra de esta generación, esta tesis intenta servir como un documento que profundice en la descripción de un grupo de películas representativas del cine independiente de los años ochenta y que extraiga material para enriquecer la labor cinematográfica de creadores e investigadores, porque a pesar de que la crisis económica repercutió inexorablemente en la industria cinematográfica, también aportó beneficios diversos, como el haber incentivado la creatividad e imaginación de nuevos directores para diseñar y aplicar maneras alternativas de hacer cine en México.

En esta justificación, se exponen a continuación las tres razones de interés para estudiar al cine mexicano de los años ochenta:

La primera de ellas, es porque comprende una época del cine mexicano poco estudiada, ya que como es sabido, la mayoría de los libros que en forma panorámica o monográfica examinan el acontecer cinematográfico en México, como la extensa obra Historia documental del cine mexicano de Emilio García Riera, en muchos casos no abarcan más allá de la década de los setenta.

La segunda razón es porque el cine de más calidad producido durante los ochenta es un cine independiente, de manufactura modesta, pero realizado con una libertad creativa que redundó en una audacia formal y temática.

Por último, porque al formar parte como realizador y productor de esa generación de cineastas que hacen, la mayoría de ellos, su primera película de largometraje de ficción entre 1982 y 1989, es posible extraer de esta situación excepcional, mi experiencia como protagonista y a la vez como testigo de este cine en particular.

En este trabajo se comprobará mediante herramientas de investigación y de análisis, cómo una determinada situación política-económica del país en un momento histórico determinado, repercute y condiciona el tipo de películas tanto estatales, privadas o independientes que se producen en esas circunstancias y cómo en lo particular, el cine independiente se adapta tanto en su forma, en su contenido y en su esquema de producción a las circunstancias prevalecientes.

Nos enfocaremos en el estudio y análisis específico de trece películas de igual número de directores, la mayor parte de ellos, debutantes que se producen entre 1982 y 1989, en plena crisis económica, para establecer cuáles son las características de estas obras en su contenido temático y en la forma cómo se produjeron, a fin de establecer con mayor precisión las peculiaridades de este grupo que conforma lo que hemos denominado para efectos de este trabajo de investigación, la *generación de la crisis*.

Con este fin, la investigación se aborda desde tres ángulos distintos que a continuación se explican:

1) El análisis de la situación económica del país y de la política cinematográfica imperante de 1979 a 1989. En este apartado se cubren los conflictos institucionales en torno a la industria y sus vínculos con la orientación de la política del Estado, así como la problemática resultante de esta relación tan compleja. También revisaremos las características del cine estatal que se produce durante el período estudiado contrastándolo con el cine estatal producido durante el sexenio del presidente Echeverría.

2) El análisis del tipo de películas que producen durante estos años los productores privados tradicionales, o sea, los pertenecientes a las familias de empresarios que inician sus actividades, muchos de ellos, desde los años treinta y cuarenta, y los recién llegados a esta década como resultado de la política implementada por Margarita López Portillo a finales de los años setenta.

3) El análisis en lo general del tipo de películas independientes que se producen de 1979 a 1989 con especial énfasis en el estudio de trece películas de directores pertenecientes a la *generación de la crisis* que debutan todos ellos, con excepción de dos, entre 1982 y 1989 y que son consideradas como obras clave para entender este período.

La investigación se sustenta principalmente en tres tipos de fuentes:

- Bibliografía económica y política del país durante el período de estudio, sobre el cine mexicano de los años ochenta y sobre teoría del cine en lo que se refiere a los conceptos de cinematografía nacional y de cine de autor.
- Notas periodísticas y de revistas especializadas que cubren esta época.
- Por último, y la que se considera la fuente principal, entrevistas que el autor de esta tesis realizó personalmente con los miembros más representativos de las generaciones de cineastas mexicanos de los años setenta y ochenta, y particularmente las entrevistas con los cineastas que realizan su primer película de largometraje entre 1982 y 1989.

En este análisis se han privilegiado las opiniones del propio director (a) sobre su película y en algunos casos, los puntos de vista de algunos de sus colaboradores principales, actores, actrices o directores de fotografía, porque se considera que estas opiniones son las fuentes más directas y auténticas. Como complemento y en algunos casos como contrapunto a los conceptos de quienes realizan la película, se incluyen algunas notas periodísticas y comentarios críticos que aparecieron en la prensa nacional o internacional durante sus exhibiciones. También se hace mención a los premios y reconocimientos que varias de estas cintas obtienen, lo que nos permite valorar el impacto nacional e internacional que lograron en su momento.

La estructura capitular propuesta para este trabajo es la siguiente:

A fin de tener un panorama global de los antecedentes que contribuyeron a definir las características del cine independiente de los años ochenta y dentro de éste, el cine de la *generación de la crisis*, se remontó este estudio a algunos años atrás, por lo que el primer capítulo del trabajo comprende una revisión del cine mexicano producido durante el sexenio del presidente Luis Echeverría (1970-1976). Los temas más relevantes tratados en ese capítulo son: el surgimiento de una nueva generación de cineastas y el tipo de películas que realizan, la formulación por parte de las nuevas autoridades de una nueva política cinematográfica, la aparición de nuevas compañías productoras privadas afines al nuevo régimen, la creación de empresas productoras estatales y en general la revisión de las acciones gubernamentales que significan una virtual estatización de la industria fílmica mexicana durante estos años.

En este capítulo se aplica también un marco conceptual derivado de la teoría del cine, para verificar si en este período histórico de nuestro cine se implementó por parte del Estado una política que preservara la existencia de una cinematografía nacional y si se brindaron facilidades para que los cineastas debutantes en esta época realizaran un cine de autor.

Una vez analizadas las características del cine mexicano de los años setenta, se emprende en el capítulo 2 el estudio del cine mexicano estatal, privado e independiente que se produce de 1977 a 1982, durante el sexenio del presidente José López Portillo quién instrumentará por conducto de la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC), dependencia de nueva creación encabezada por su hermana Margarita López Portillo, una nueva política cinematográfica. Revisaremos cómo durante el inicio de este sexenio se observa una continuidad de las políticas que en esta materia había implementado el ex presidente Echeverría, antes de su abrupta cancelación a finales del año de 1978. Se estudia en este apartado, cómo a partir de 1979 y hasta 1982, la nueva administración tomará decisiones que por un lado favorecerán el regreso a la producción privada mientras que por el otro repercutirán en la disminución de la producción estatal y cómo ante la falta de oportunidades en el cine estatal o en el cine privado, los cineastas interesados en la manufactura de un cine personal de más calidad, encontrarán en el cine independiente la fórmula que les permitirá seguir filmando. Este esquema de producción permitirá la aparición de una nueva generación de cineastas, la de la crisis. Y para cerrarlo, de este grupo, se revisa con más detalle la producción de: "*La víspera*" (Alejandro Pelayo, 1982) y de "*Nocaut*" (José Luis García Agraz, 1982-83).

En el capítulo 3, se plantea el inicio de un nuevo sexenio, el del presidente Miguel de la Madrid, que trae por una parte en lo económico y en lo político, el impulso a políticas neoliberales como respuesta a la crisis que vivía el país y en lo cinematográfico, la creación del Instituto Mexicano de

Cinematografía (IMCINE) que encabezaría de 1983 a 1986, el cineasta Alberto Isaac. Se examinan también las características de la producción estatal, privada e independiente que se realiza de 1983 a 1986 y cómo la convocatoria al Tercer Concurso de Cine Experimental da como resultado la producción de alrededor de diez películas independientes. De las películas de los integrantes de la *generación de la crisis* se analizan en este capítulo: "*Deveras me atrapaste*" (Gerardo Pardo, 1983); "*Redondo*" (Raúl Busteros, 1984); "*Vidas errantes*" (Juan Antonio de la Riva, 1984); "*Amor a la vuelta de la esquina*" (Alberto Cortés, 1985) y "*Crónica de familia*" (Diego López, 1985), éstas dos últimas ganadoras del Tercer Concurso.

Las características de la producción estatal, privada e independiente durante los años 1987, 1988 y 1989 y que para efectos de esta tesis cierran el período analizado, conforman el contenido del capítulo 4. Nuevamente el énfasis se ha puesto en el análisis de la producción independiente la cual se consolida en el año de 1988 como la mejor opción para producir un cine mexicano de calidad y en el estudio más detallado de las películas realizadas por los miembros de la *generación de la crisis* debutantes durante estos años, (excepto Rafael Montero, quien realizó su primera película "*Adiós David*" en 1978); "*Los confines*" (Mittl Valdés, 1987); "*Los pasos de Ana*" (Marisa Sistash, 1988); "*Camino largo a Tijuana*" (Luis Estrada, 1988); "*El costo de la vida*" (Rafael Montero, 1988) y "*El secreto de Romelia*" (Busi Cortés, 1988), película que inicia el programa de "Óperas primas" del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC).

También forma parte de este capítulo el estudio del contexto político y económico y la política cinematográfica al inicio de un nuevo sexenio, el del presidente Carlos Salinas de Gortari. En términos de la producción cinematográfica en 1989 y todavía bajo un esquema de producción independiente, María Novaro realiza "*Lola*", que es la película con la que se concluye este estudio sobre trece primeras obras fílmicas del grupo de directores que debutan entre 1982 y 1989.

A partir de 1990 se instrumenta por conducto de la nueva administración del Instituto Mexicano de Cinematografía una nueva política a la que se hace breve referencia en el epílogo de este trabajo de investigación. Así mismo se agregan tres apéndices: el primero, sobre los géneros cinematográficos preferidos de los productores privados durante el período estudiado, en el segundo, se esboza un breve retrato generacional de los trece cineastas que se estudia en lo particular y el tercero contiene una ficha biográfica sobre cada uno de ellos.

Esta tesis concluye con las reflexiones sobre el significado de la *generación de la crisis* dentro del contexto del cine independiente mexicano que se produce en los años ochenta y su ubicación en el marco de la historia del cine mexicano.

Esta es una breve descripción de los objetivos, estructura y fuentes que han conducido a este análisis para hacerlo posible. Se confía en haber tomado en cuenta elementos y variables interesantes para obtener resultados útiles, que se espera estén expresados en forma clara y sencilla.

Es imposible alterar la geografía de nuestra historia, los baches como los aciertos seguirán en su paisaje por siempre, pero la intención al hacer este trabajo, es la de extraer material valioso de aquella extensa hondonada. Esta investigación cubre algunos aspectos poco explorados de la historia de nuestro cine y se asegura que servirá en mayor o menor medida, para aclarar, comprender y valorar al cine mexicano de producción independiente de los años ochenta.

CAPÍTULO 1

LA POLÍTICA CINEMATOGRÁFICA DEL SEXENIO DEL PRESIDENTE LUIS ECHEVERRÍA (1970-1976).

1. La nueva generación.

1.1. Antecedentes.

La inercia de "los buenos tiempos" o "época de oro" del cine mexicano acompañó a sus cintas por América Latina todavía durante la primera parte de la década de los cincuenta, pero al inicio de la siguiente, las puertas del mercado latinoamericano ya no se abrieron tan fácilmente para este cine y la industria comenzó a desplomarse.

Ante el decaimiento en el número de producciones y la posterior contracción de las fuentes de trabajo en los estudios, desde finales de la década de los cuarenta, se implementó la llamada "política de puertas cerradas" a los nuevos miembros, situación que ponía en gran desventaja a los nuevos realizadores: para filmar se tenía que ser miembro del sindicato, pero para pertenecer al sindicato, se tenía que haber realizado una producción de por lo menos seis semanas de rodaje, lo cual para un debutante era imposible.

Esta política fue especialmente rígida durante los años cincuenta y los primeros cinco años de la década de los sesenta, sin embargo, desde el inicio de los años sesenta se presentan en nuestro país indicios de que se estaban dando importantes cambios de valores y de expectativas en la población juvenil debido principalmente a los cambios culturales, políticos y sociales que se estaban gestando entre los jóvenes de todo el mundo durante esa década, movimiento que tendrá su culminación en el año de 1968 no sólo en la ciudad de México sino en París, en Praga o en Berkeley en los Estados Unidos.

Las artes, por supuesto entre ellas el cine, no podían permanecer ajenas al cambio y a partir del lanzamiento de los cineastas de la "nueva ola francesa" a fines de los años cincuenta quienes popularizan el concepto de "cine de autor"¹, se gestará en el mundo una corriente renovadora del cine en donde el director, en lugar del productor o el estudio fílmico, será considerado el principal responsable de la creación cinematográfica, renaciendo el interés de una nueva generación de jóvenes que buscarán dedicarse a esta actividad.

¹ El concepto de un "cine de autor", que puede ser considerado como un cine de arte en oposición al cine comercial, arranca con la "nueva ola francesa", movimiento que se presenta a finales de los años cincuenta y logra un gran impacto no sólo en Francia sino en otras cinematografías nacionales que ven incorporarse a la producción cinematográfica a nuevas generaciones de cineastas influidos por el ejemplo del cine francés. (Se amplía esta información en el apartado 3.8.)

El problema en México es que el sindicato no comparte estas ideas y no permitirá el debut de nuevos cineastas, no sólo directores, sino tampoco cinefotógrafos o editores, pero no podrá detener los ímpetus de esa nueva generación que se canalizarán por otros conductos y que se convertirán en los realizadores en los que el presidente Echeverría basará su política cinematográfica en los inicios de los años setenta.

Las manifestaciones más importantes de las inquietudes de esta nueva generación que quería hacer cine se canalizan a través de las siguientes instancias:

1.2. El grupo Nuevo Cine.

Como reflejo en nuestro país de las tesis que proponía la "nueva ola francesa", surge en 1961 el grupo Nuevo Cine, formado por críticos de cine e intelectuales que se reúnen con la finalidad de editar la revista del mismo nombre e influir con ella en el ámbito cinematográfico nacional. La revista sólo editó 7 números y enarbolaba en su origen los mismos principios de la "nueva ola francesa", así como los del "free cinema inglés". Corrientes que por vez primera hacen que la crítica salte a los ruidos y con más ganas que técnica, busquen proponer su propio lenguaje cinematográfico.

Las nuevas corrientes europeas, así como el grupo Nuevo Cine luchaban por un cine personal que expresara el conflicto de su realizador frente a un mundo que no entiende: la guerra fría, la libertad de la posguerra y las inconsistencias sociales que debían expresarse en el nuevo cine para poder reclamar el status de pieza artística frente a un cine que ya se clasificaba como un mero producto mercantil.

El grupo Nuevo Cine formado por Emilio García Riera, Jomi García Ascot, Salvador Elizondo, Carlos Monsiváis, Rafael Corkidi y Paul Leduc, entre otros, saltó de la revista a la acción proponiendo la realización de un cine independiente de manufactura barata y con actores sin sueldo, y con una propuesta estética realista. La cinta más conocida y valiosa de este grupo es "*En el balcón vacío*" de Jomi García Ascot, 1961. Cinta que narra el tránsito de sus protagonistas desde la guerra civil española hasta su exilio en México. La película se filmó durante fines de semana con la ayuda monetaria y actoral de los amigos del director.

1.3. El Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC).

Hasta antes de 1963 los jóvenes aspirantes a una carrera cinematográfica tenían pocas expectativas de estudiar, ya no digamos trabajar en cine, debido a que no existía hasta ese momento, ninguna institución que ofreciera en sus aulas ese tipo de formación. En 1963, Manuel González Casanova funda el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) dependiente de la

Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) como un experimento encaminado a institucionalizarse y a llenar ese vacío académico.

Manuel González Casanova dice de este momento:

“Con muy pocos recursos y muchas ganas, iniciamos como una fase de experimentación y fue mejorando poco a poco, hasta que hicimos buen cine. Pero, aunque ya habían existido algunas experiencias en el CUEC, es hasta 1968 cuando la institución y todos sus alumnos utilizaron toda su formación para capturar en imágenes la realidad del país”.²

El primer largometraje documental del CUEC se tituló *“El grito”* y lo filmó Leobardo López Aretche, joven director que supo editar el material aportado por todos sus compañeros para retratar dramáticamente el movimiento estudiantil de 1968.

La fundación del CUEC estuvo apoyada por numerosos intelectuales que impartieron cátedras desde el principio: Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y José Revueitas, dictaron clases de guión, Walter Reuter de fotografía, Salvador Elizondo de historia del cine, por mencionar a algunos de los más reconocidos.

En las primeras generaciones de cineastas egresados del CUEC, se cuentan entre muchos otros a: Jorge Fons, Jaime Humberto Hermosillo, Marcela Fernández Violante, Alfredo Joskowicz y Alberto Bojórquez.

Otros cineastas provenientes del CUEC son: Juan Guerrero, Raúl Kamffer y Maximiliano Vega Tato, quién sería durante la administración del presidente Echeverría, el primer director de la Corporación Nacional Cinematográfica (CONACINE).

Algunos trabajos representativos de los primeros egresados del CUEC son: *“Crates”* (1970) de Alfredo Joskowickz, *“Los nuestros”* (1969) de Jaime Humberto Hermosillo y *“Los meses y los días”* (1971) de Alberto Bojórquez. Jorge Fons dirige, en 1970, un episodio de los tres que componen *“Tú, yo y nosotros”*, los otros dos capítulos de la cinta pertenecen a Gonzalo Martínez y a Juan Manuel Torres. Juan Guerrero realiza entre los años 65 y 68: *“Amelia”*, *“Mariana”* y *“Narda o el verano”*. Raúl Kamffer dirige al final de la década *“Mictlán, la casa de los que ya no son”* (1969).

Algunos de esos filmes son los primeros indicios de un cine mexicano de autor.

² GONZALEZ CASANOVA, Manuel. En entrevista realizada por Alejandro Pelayo en la ciudad de México el día 14 de junio de 1983.

1.4. El Primer Concurso de Cine Experimental.

En 1964, la Sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) convoca al Primer Concurso de Cine Experimental. El propósito original del concurso era incentivar a jóvenes cineastas y a sus grupos de producción a ofrecer nuevas propuestas cinematográficas para obligar a la industria a que abriera sus puertas.

Después de la convocatoria en que se acordó la premiación del concurso en 1965, se generaron amplias expectativas y lo más importante: una gran participación que arrojó un saldo positivo traducido en filmes de calidad y de suma importancia por sus nuevas propuestas narrativas.

La película vencedora del certamen fue "*La fórmula secreta*" (1964) de Rubén Gámez, siendo este filme el único del concurso que puede ser catalogado como "experimental", ya que sustenta su propuesta en una sucesión de imágenes que critican al imperialismo y enfatizan la dependencia del consumismo que nos heredan nuestros vecinos de América del Norte. Aparte las cualidades plásticas de la cinta (Gámez era un excelente cinefotógrafo), otro de los aciertos de la cinta es el texto escrito expresamente para ella por Juan Rulfo y que se escucha en la voz de Jaime Sabines.

El segundo sitio lo ocupó "*En este pueblo no hay ladrones*", (1964) de Alberto Isaac, película basada en un cuento de Gabriel García Márquez y adaptada por Emilio García Riera y el mismo Isaac.³

El tercer sitio lo apropió la suma de un esfuerzo colectivo, "*Amor, amor, amor*" (1964) que agrupaba cinco cortometrajes de José Bolaños, Juan Ibañez, Juan José Gurrola, Miguel Barbachano y Héctor Mendoza. En algunos proyectos se advierte una marcada influencia de la "nueva ola francesa" y otros más pasaron sin pena ni gloria.

En general, el aspecto más destacable de este concurso fueron los temas, y su tratamiento original, la presencia de nuevos actores y la utilización de formas de producción novedosas para la industria cinematográfica. Desgraciadamente, muy pocos de estos jóvenes realizadores consolidaron más adelante una carrera profesional como realizadores.

³ "...El ex nadador olímpico, periodista, caricaturista y ceramista Alberto Isaac (México D.F., 1925-1998), criado en Colima y yo, adaptamos la trama de García Márquez, para narrar la historia de un joven vago pueblerino, Julián Pastor (México D.F., 1943) que roba unas bolas de billar y no sabe qué hacer con ellas, Isaac empleó un tono modesto, sin pretensiones con buenos toques de humor, y contó con la colaboración como actores secundarios de personajes importantes de la cultura, el arte y el espectáculo: el propio García Márquez, Luis Buñuel (en un papel de cura), José Luis Cuevas (México D.F., 1934), la inglesa Leonora Carrington (1917), Abel Quezada (Monterrey 1920-1991), Carlos Monsiváis (México D.F., 1938), Juan Rulfo, Alfonso Arau y otros". GARCIA RIERA, Emilio, Breve Historia del Cine Mexicano, Ediciones Mapa S.A. de C.V., 1998, pág. 236.

En 1967, se lleva a cabo el Segundo Concurso de Cine Experimental. El entusiasmo es menor, en comparación con el primero, disminuyen la calidad y la cantidad. Sólo *"Juego de mentiras"* de Archibaldo Burns, escapa a un marcado desinterés.

1.5. Cinematográfica Marte.

Las productoras privadas que trabajaban en los Estudios América, tenían que recurrir a mediados de la década a una "pequeña trampa" que consistía en conformar un largometraje con dos o hasta tres cortometrajes para filmar cintas de largometraje, ya que sólo se permitía el uso de estos estudios para la producción de cortometrajes. Este tipo de producciones (cortos que hacen un largo) alcanza un promedio de 25 producciones al año, convirtiéndose de esta manera, en la cuarta o hasta la tercera parte del total de la producción anual en México.

En 1965, el Banco Nacional Cinematográfico, la Dirección General de Cinematografía y la Asociación Nacional de Productores convocan a un concurso de guiones cinematográficos. El primer lugar lo obtienen Juan Ibañez y Carlos Fuentes por el guión titulado *"Los Caifanes"*. Como resultado de ese premio, un año después, se filma el guión producido por Cinematográfica Marte bajo la dirección del propio Ibañez. Esta película cuenta la historia de una pareja de clase alta, interpretada por Julissa y Enrique Álvarez Félix, al compartir la aventura de una noche con cuatro mecánicos de clase baja.

Cinematográfica Marte era propiedad de dos jóvenes, Mauricio Walerstein y Fernando Pérez Gavilán, quienes con muchas ganas y algunos recursos, se lanzan a producir nuevas propuestas basadas en historias muy mexicanas pero con enfoques modernos.

Sobre la idea general que animaba a este proyecto, Fernando Pérez Gavilán, uno de sus protagonistas, recuerda:

"Yo tenía una gran amistad con Mauricio Walerstein [...] y pues teníamos muchos planes, teníamos la idea de cambiar un poco la temática que se hacía en el cine mexicano, se hacían puras películas de charros, o de aventuras, no se trataban problemas de ciudad".⁴

Esta productora también le dio la oportunidad a Luis Alcoriza de dirigir *"Paraíso"* en 1969, una cinta que anticipaba la visión crítica y desenfadada que mostraría Alcoriza en *"Mecánica Nacional"* (1971), así como también concedió su apoyo a los debutantes Salomón Laiter para dirigir *"Las puertas del paraíso"* en 1970 y a José Estrada para dirigir *"Para servir a usted"* (1970).

⁴ PÉREZ GAVILÁN, Fernando. En entrevista realizada por Alejandro Pelayo en la ciudad de México el día 1 de marzo de 1984.

El papel de la Marte resultó ser vital para impulsar a nuevos directores que empezaban a tantear el terreno en la búsqueda de una nueva temática más urbana y menos folclórica.

1.6. Otros debutantes.

Arturo Ripstein, quien creció en el ambiente cinematográfico por ser hijo del productor Alfredo Ripstein, debutó en 1965 con la cinta *"Tiempo de morir"*, también basada en un cuento de García Márquez y con la que sorprendió a la crítica por su bien cuidada dirección. Es el único director de su generación que debutó a tiempo gracias a las facilidades otorgadas por la Alameda Films, propiedad de su padre y única productora dispuesta a patrocinar las seis semanas de rodaje que exigían los sindicatos como ya se ha mencionado anteriormente. Arturo Ripstein comenta a propósito de esta película:

"El diálogo singular, el vestuario singular y la escenografía singular de la película son parte de una especie de irrealidad que *"Tiempo de morir"* ha conservado a pesar de los embates del tiempo. Pero con todo, hay un buen ojo para contar el cuento con imágenes muy, muy secas. Nos preocupábamos mucho por hacer un cine que desmitificara una serie de situaciones, y me tomó mucho tiempo darme cuenta de lo que realmente quería yo: contando cuentos era mitificar, no desmitificar; alienar, no desalienar. Lo que quería yo era transportar al posible espectador de una película a un mundo irreal, fantástico, a un mundo de deleite y placer; placer para bien, no placer para mal, pero a fin de cuentas, extraerlo de una realidad instantánea, cotidiana".⁵

Después de dirigir distintos trabajos, Ripstein filma de manera independiente, en 1969, *"La hora de los niños"*.

Otro debut importante de un "outsider" es el de Felipe Cazals, quien después de haberse graduado en estudios de cine en Francia, debuta en 1968, con *"La manzana de la discordia"*, y al año siguiente, realiza *"Familiaridades"*. Estas dos cintas son de las pocas realizadas bajo el esquema de producción independiente y que no provienen del CUEC de finales de la década de los sesenta y principios de los setenta. Sobre *"Familiaridades"* el propio Cazals nos comenta:

"Familiaridades" es una experiencia importante, muy significativa y que me permitió comenzar a conocer <<porque en *"La manzana..."* no lo pude percibir>> la relación de trabajo actor-director. Es en *"Familiaridades"* donde comienzo a descubrir qué cosas se les ven

⁵ PEREZ ESTREMER, Manuel, "Correspondencia inacabada con Arturo Ripstein", Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, España, 1996, pág. 19.

a los actores y qué cosas no se les deben ver, sea cual sea el género que filmes”.⁶

Frente a lo efímero de algunas de las promesas nacidas en los diversos concursos cinematográficos, otros cineastas van apareciendo a finales de los años sesenta por diversos caminos. Varios de ellos, han estudiado en el extranjero: Sergio Olhovich y Gonzalo Martínez en la Unión Soviética; Juan Manuel Torres en Polonia; Paul Leduc, al igual que Cazals, en París; uno más, Juan Ibañez proviene de la dirección teatral.

Alejandro Jodorowsky, después de varios escándalos en los medios teatrales, debido a sus montajes sui géneris (desnudos, crítica social, etc.), dirige en 1967, una producción independiente, *“Fando y Lis”* y cuya exhibición durante la Reseña de Acapulco de 1968 provocó un nuevo escándalo. ¿Cuál era su contenido? Nos lo contesta Emilio García Riera:

“Dividida en cuatro cantos la cinta hace aparecer otras entre muchas cosas un gramófono, muñecas, un ratón blanco, un titiritero interpretado por el director Jodorowsky, huevos rotos que ensucian manos, un piano en llamas, un cementerio de automóviles, jaulas, una araña quemándose en gran acercamiento (Leit motif visual) y un perro con una flor en la boca que inspira a Fando una canción acompañada por el ruido del tambor que el joven lleva: <<Qué bonito es un entierro y llegar a un cementerio con una flor y un perro>>. Otros sonidos son una tonada norteamericana de los años treinta <<¿creo?>> latidos y zumbidos. Los escenarios resultan claustrofóbicos, nada pulcros y atiborrados de cosas y seres en obsequio de una manía acumulativa. Se recurre al flash, y Fando, en su relación con Lis, pasa con gran rapidez de las declaraciones de amor y arrepentimiento a los insultos, reproches y agresiones”.⁷

Otra película suya, *“El topo”*, de 1969, ya contará con producción industrial. Con temática y financiamiento semejante al primer filme de Jodorowsky, Gelsen Gas realiza en 69, *“Anticlímax”*.

Después de haber colaborado en el guión de *“La cucaracha”* (Ismael Rodríguez, 1958) José Bolaños, brinda una visión más fresca de la revolución mexicana en *“La soldadera”* realizada en 1966.

Alfonso Arau, actor cómico y bailarín de cine, teatro y TV, debuta como realizador en 1969, con el filme *“El águila descalza”*. La revalorización del cómic

⁶ GARCIA TSAO, Leonardo, *Felipe Cazals habla de su cine*, Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográficas, Universidad de Guadalajara, 1ª. Edición, 1994, pág. 61.

⁷ GARCIA RIERA, Emilio, *Historia Documental del Cine Mexicano*, Universidad de Guadalajara, 1994, Tomo 13, págs. 257 y 260.

y su utilización en el cine, manejada por cineastas como Joseph Losey o Roger Vadim, encuentra una buena continuación en esta película.

Sin duda, todas estas primeras obras cinematográficas industriales o independientes eran signos inequívocos de la existencia de una nueva generación de directores que esperaban la oportunidad de desarrollar sus inquietudes filmicas, esta oportunidad se presentaría el primero de diciembre de 1970, con la toma de posesión del nuevo presidente de la República, el licenciado Luis Echeverría quien no sólo por razones familiares (su hermano Rodolfo era un ex actor y ex líder sindical) sino también por razones de índole personal tenía un especial interés en el cine mexicano.

2. La nueva política del presidente Echeverría.

A principios de la década de los setenta, México experimentaba una serie de cambios que transformaban al sistema político, social y económico desde sus raíces. La nación todavía podía palpar la cicatriz que se había formado en el tejido social después de los sucesos de octubre de 1968. La euforia de los Juegos Olímpicos en un país que pugnaba por entrar en el selecto club de los países que verdaderamente se encontraban en vías de desarrollo permanecía como una cruda placentera en gran parte de la población; siendo la suave transición de poderes entre el presidente saliente, Gustavo Díaz Ordaz y el entrante, Luis Echeverría Álvarez, el hecho que imprimió oxígeno a un enrarecido clima político y social.

Frente a un descontento social de las clases educadas, Díaz Ordaz había optado por vender una política de línea dura a la elite política y asegurar un cambio de sexenio controlado en manos de Echeverría.

La oferta del nuevo presidente se fundamentó desde el inicio en un discurso de apertura y libertad política que le permitió tender puentes que lo acercaron a los sectores políticamente más perjudicados del período anterior para caracterizar a este sexenio, entre otras cosas, por la inagotable cooptación de elites que aportaron legitimidad a un sistema en el que ya se advertían los primeros signos de desgaste.

La economía en 1970 había permanecido estática. México enfrentaba un endeudamiento obeso debido a que desde aquellos años el país había adquirido el vicio de vivir del crédito internacional para solventar su crecimiento. La política económica de largo plazo era un ideal del que sólo podían presumir los países del primer mundo.

Sobre esta etapa Luis Medina Peña aporta un dato interesante, ubica el origen de la palabra "crisis" aplicada al ámbito económico, a principios de 1971.

Pocos meses después de la toma de posesión de Echeverría, el mismo autor resume breve y claramente el sexenio:

“Echeverría se propuso ampliar la distribución de la riqueza mediante la estrategia que llamó el desarrollo compartido. Y ella se avino con la estrategia política, aconsejada por el grupo encabezado por Porfirio Muñoz Ledo y Augusto Gómez Villanueva, que proponía una especie de <<neocardenismo>> mediante la reconstrucción de una sólida alianza con la clase obrera y campesina, apertura democrática a intelectuales, académicos y estudiantes, y una reforma política para fortalecer a los partidos, así como una política exterior activa y tercermundista”.⁸

En términos económicos, Echeverría intentó implantar una nueva política que no estuviese al servicio de la economía como había sucedido hasta esos años. Por primera vez se intentó diseñar una economía política que estuviese encaminada a garantizar la estabilidad política y el crecimiento, y aunque en un principio se cumplieron estos objetivos, a pesar de la crisis, el sexenio llegó a la recta final sin grandes sobresaltos pero marcado por una profunda desconfianza del sector privado hacia el Estado.

En 1976, el endeudamiento crónico y la falta de una política fiscal sana y adelgazadora del sector público indujo, junto con la desconfianza y la incertidumbre propia del fin del sexenio, una devaluación que encareció al dólar frente al peso en casi el cien por cien (saltó de 12.50 a 23 pesos en cuestión de semanas después de haber permanecido en la misma paridad desde 1960), lo que resultó como el peor legado del presidente Echeverría a su sucesor.

En el terreno político, Luis Echeverría tomó distancia del ex presidente Díaz Ordaz e instauró desde el inicio de su administración una política de apoyo a los jóvenes. De hecho, no dejó de sorprender a la añeja familia revolucionaria la integración de su gabinete con secretarios de Estado muy jóvenes en comparación con los gabinetes anteriores; por primera vez en la historia posrevolucionaria del país, se desplazaba a los hijos de la revolución y ahora sus nietos (mucho más jóvenes y cualitativamente mejor preparados) accedían a espacios importantes del poder político.

Esta política se tradujo también en cientos de becas que el Estado ofreció a los estudiantes para que continuaran sus estudios en el extranjero. Nuevamente Medina Peña nos ilustra los efectos de esta apertura:

“Este programa político, que el presidente Echeverría llevó adelante con éxito diverso en varios de sus puntos, contribuyó a diluir los efectos del 68 en múltiples sectores, incluso juveniles”.⁹

⁸ MEDINA PEÑA, Luis, Hacia el nuevo Estado: México 1920-1994, FCE, México, 1994, pág. 223.

⁹ *ibid.*, pág. 224.

El nuevo presidente intentaba con esta política fortalecer el tejido social que yacía desgastado con los sucesos del 68, incorporar y cooptar a los jóvenes más que combatirlos o reprimirlos y aunque en su momento esta iniciativa recibió fuertes críticas, este apoyo a la juventud propició años después grandes beneficios. Sobre este momento, Héctor Aguilar Camín y Lorenzo Meyer afirman:

“[Echeverría] colmó las expectativas sectoriales de los núcleos de protesta del 68: líderes estudiantiles, universidades y centros de altos estudios, abanderados progresistas de las clases medias e intelectuales críticos. La amplitud de subsidios, reconocimiento, exhortación y trato personal a esos sectores agraciados fue una avalancha inesperada de tolerancia, cordialidad y propósito de enmienda”.¹⁰

Echeverría conocía el poder de la comunicación masiva en la política, prueba de ello son algunos organismos creados durante su sexenio como la subsecretaría de Radiodifusión y la agencia de noticias Notimex; el Estado compró el Canal 13 y amplió su rango para expandir su imagen a toda la nación.

En el ámbito cinematográfico, la llamada “política de apertura” se expresó en el apoyo constante a los nuevos y jóvenes creadores que después de prepararse académicamente en México o en el extranjero, luchaban por abrirse espacios dentro de una industria que reiteradamente les había cerrado sus puertas. A partir del nuevo gobierno, se instrumenta una “política de apertura democrática” que paulatinamente obtuvo consenso y apoyo de los grupos sociales de mayor influencia. Para lograr este objetivo, el gobierno del presidente Echeverría lleva a cabo reformas tanto en instituciones públicas como en los aparatos ideológicos del Estado, entre ellos los medios de comunicación, y por supuesto, el cine sufre una serie de cambios radicales que le conformarán una nueva fisonomía, dándole nuevos bríos a la cinematografía nacional.

Como se verá en el próximo apartado, la combinación de la “política de apertura” enfocada hacia los jóvenes y el impulso que imprimió el Estado al cine, permitió a las nuevas y pujantes generaciones de cineastas llevar a la pantalla sus proyectos más personales.

¹⁰ AGUILAR CAMÍN, Héctor y MEYER, Lorenzo, A la sombra de la revolución mexicana, Ed. Cal y Arena, México, 1993, pág. 248.

3. Rodolfo Echeverría y la nueva política cinematográfica.

3.1. El ascenso al poder.

Luis Echeverría asumió el poder en diciembre de 1970, pero hubo otro miembro de su familia que se le adelantó en el acceso al puesto más importante de su carrera. En ese momento, Rodolfo Echeverría (Rodolfo Landa) ex actor cinematográfico que había transitado por papeles de reparto en los años cincuenta y sesenta, ex líder sindical y ex legislador, contaba con dos ventajas para impulsar su carrera: la primera, un profundo conocimiento del cine mexicano; la segunda, ser hermano del entrante presidente de la República.

Rodolfo Echeverría asumió el cargo de director del Banco Nacional Cinematográfico (BNC) el 25 de septiembre del mismo año. Este adelanto en los tiempos políticos se dio como una consecuencia natural del acomodo del próximo gabinete. Hasta ese nombramiento, había permanecido en esa Dirección, el escritor y jurista Emilio O. Rabasa.

Rodolfo Echeverría, entrevistado por Paola Costa según consta en el libro que esta investigadora dedica al sexenio del presidente Luis Echeverría en el cine, comenta cómo se ejecuta el nombramiento que le otorgó el presidente Gustavo Díaz Ordaz:

"El director del Banco Nacional Cinematográfico, Lic. Emilio O. Rabasa, ha sido designado embajador en Washington; el embajador en Washington, Lic. Hugo Margáin, viene a ocupar la cartera de Hacienda que dejó vacante el Lic. Antonio Ortiz Mena que ha renunciado; está vacante el Banco Nacional Cinematográfico y hemos pensado en usted para robarle un poco de su tiempo, para invitarlo a que asuma la Dirección del Banco. ¿Acepta usted?

Dije: ¿Cuándo tomo posesión, señor?

Dijo: No coma ansias".¹¹

A la semana Rodolfo Echeverría ocupaba el puesto, y al asumir la Presidencia su hermano el 1 de diciembre de ese mismo año, lo ratificó.

Rodolfo Echeverría se encontró en la posición ideal para que el Estado adoptara a la industria cinematográfica mexicana. Se rodeó de colaboradores muy cercanos y muy capaces como Hiram García Borja, que reemplazó a Mario Moya Palencia en la Dirección General de Cinematografía y de Maximiliano Vega Tato, quien sería director de la Promotora del Cine Mexicano

¹¹ COSTA, Paola, La apertura cinematográfica: México 1970-1976, Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 1ª Edición, 1988, págs. 67-68.

(PROCINEMEX) y después el primer director de la Corporación Nacional Cinematográfica (CONACINE).

El nombramiento de Rodolfo Echeverría se vio en sus inicios con beneplácito por todos los sectores de la industria, los cuales le ofrecieron, además, el puesto de presidente de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica, cargo que él rechazó.

El nuevo funcionario pronto emprende una gira por varios países. Su propósito, declara, es traer a México inversionistas (vía coproducciones y/o filmaciones totalmente extranjeras) que puedan apoyar y mejorar el cine mexicano, al tiempo que le aporten oxígeno y nuevas ideas.

3.2. Las primeras medidas renovadoras.

Desde el mes de enero de 1971, Rodolfo Echeverría toma una serie de decisiones que iría implementando en su política, como le declara a la investigadora Paola Costa:

"La meta esencial que se plantea es la superación artística del cine mexicano, insistiendo que <<no habrá otra limitante que la capacidad y el talento de los cineastas>>. Como consecuencia se empieza inmediatamente una política de puertas abiertas para los directores debutantes que quieren entrar a la industria".¹²

En 1970, este objetivo se había logrado parcialmente al asegurar el debut de 18 nuevos directores. Sin embargo, el secretario general de la Sección de Directores del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) Rogelio A. González, mantendría durante varios años un estira y afloja permanente con respecto a la posibilidad de abrir o mantener cerradas las puertas del sindicato a nuevos miembros. Como nos lo recuerda Emilio García Riera:

"Esa política sostenida desde 1945 por la Sección de Directores del STPC, no fue cancelada por un acceso de sensatez y generosidad en quienes la sostenían, sino por el inexorable paso del tiempo; aún los dirigentes sindicales con alma de dinosaurio hubieron de aceptar la necesidad del relevo generacional".¹³

A regañadientes del secretario general de la Sección de Directores del STPC, en 1971 se producen 88 películas y debutan con cintas terminadas once nuevos realizadores.¹⁴

¹² *ibid.*, pág. 69.

¹³ GARCÍA RIERA, Emilio, *Historia Documental del Cine Mexicano*, Universidad de Guadalajara, 1994, Tomo 15, pág. 7.

¹⁴ José Luis Ibañez ("*Victoria y las cautivas*"); Rafael Corkidi ("*Angeles y querubines*"); Sergio Olhovich ("*Muñeca reina*"); Rodolfo de Anda ("*Indio*"); Juan Manuel Torres ("*Diamantes, oro y amor*"); Juan López

De entre ellos destacan Sergio Olhovich, quien realiza "*Muñeca Reina*" de Carlos Fuentes. También debuta industrialmente, con "*La verdadera vocación de Magdalena*", otro director que hará una obra notable en los años setenta, Jaime Humberto Hermosillo.

Otra de las medidas que se derivaron de este deseo renovador del director del Banco Nacional Cinematográfico fue la de dotar, ya casi a finales del sexenio, a la Cineteca Nacional de flamantes instalaciones a un costado de los Estudios Churubusco Azteca. Este archivo filmico había venido operando coordinada por la Dirección General de Cinematografía en locales no muy idóneos para la conservación de su material.

Poco a poco se aplicarían otras medidas como el saneamiento financiero a las compañías distribuidoras, Películas Mexicanas y Cimex, el apoyo económico y tecnológico a los Estudios Churubusco para su modernización, el control accionario de la Compañía Operadora de Teatros (COTSA) lo que se lograría a lo largo del sexenio.

Además como una nueva estrategia para la promoción del cine nacional la empresa estatal PROCINEMEX, fundada en 1968, organiza semanas de exhibición de cine mexicano en provincia y en el extranjero, con participación de actores y realizadores; y en 1971 da inicio la implementación de otra de las políticas esenciales de la nueva administración, la producción de películas estatales, primero a través de los Estudios Churubusco Azteca y posteriormente por conducto de tres compañías productoras que se constituirían ex profeso para tal fin: CONACINE, CONACITE 1 y CONACITE 2.

Rodolfo Echeverría se convierte en el personaje más poderoso de la industria filmica y aprovecha el soporte y los recursos económicos de la institución que dirigía y la influencia proveniente de sus lazos con el Presidente para disparar la producción cinematográfica del Estado a niveles nunca vistos ni imaginados.

Para ilustrar la creciente participación del Estado durante este sexenio basta con reproducir el siguiente cuadro:

Moctezuma ("*La mansión de la locura*"); José Gálvez ("*Azul*"); Rubén Broido ("*Vals sin fin*"); Carlos González Morantes ("*Tómalo como quieras*"); Julio Castillo ("*Apolinar*") y Pancho Córdoba ("*Los destrampados*"). Los dos últimos -Castillo y Córdoba- no verían nunca estrenadas sus películas, únicas por ellos dirigidas. Debutaron además en la industria Jaime Humberto Hermosillo ("*La verdadera vocación de Magdalena*") y Carlos Lozano Dana ("*Nadie te querrá como yo*") que ya habían hecho largometrajes independientes y los tres realizadores José Antonio Alcaraz, Pablo Léder y Luis Urias de "*Pubertinaje*", cinta que sólo incluyó en su muy tardío estreno los episodios de los dos primeros. *ibíd.*, págs. 182-183.

Películas producidas	1971	1972	1973	1974	1975	1976
Privadas	73	67	49	41	33	20
Estatales	5	16	16	20	23	36
Independientes	5	7	6	6	4	5
TOTAL	83	90	71	67	60	61

15

Este cuadro nos ilustra gráficamente como el Estado va incrementando año con año su participación en la producción cinematográfica. De 1971 a 1976 septuplica el número de películas que produce compensando de esa manera el decremento anual de la producción privada que se observa en el mismo cuadro. Sirva éste también como la base para una referencia comparativa con la producción cinematográfica del periodo 1977-1982 que se expondrá en el capítulo siguiente.

El cine mexicano vivió un buen momento con Rodolfo Echeverría, ya que el Estado a través del Banco Nacional Cinematográfico impulsó un cine de calidad que por vez primera arriesgó en su temática social y en un cine de autor. Los nuevos realizadores mexicanos se encontraron en un escenario ideal en el que se apoyaban buenos guiones con nuevas y arriesgadas propuestas cinematográficas.

Durante todo este sexenio la participación del Estado en la industria creció a niveles nunca antes vistos, impulsando una evolución del cine y sus procesos de producción en México. Virtualmente se estatizó la industria filmica nacional como nunca antes se había visto en nuestro país.

Aunque el crecimiento de la industria filmica en el país se muestra endeble, debido a que los costos de casi toda la inversión en el cine lo estaban pagando los contribuyentes, es innegable que se dio un avance y sobre todo, surgieron propuestas filmicas interesantes con gran carga crítica, que al ser exhibidas a un público acostumbrado únicamente al cine extranjero, se recibieron con elogios y con una asistencia bastante decorosa a los cines donde se exhibieron.

Con la estatización completa de la industria filmica nacional en buena medida forzada por las circunstancias políticas y económicas de esos momentos, culminó en 1976 una época excepcional del cine mexicano. Nunca antes habían accedido tantos y tan bien preparados directores a la realización cinematográfica ni se había disfrutado de mayor libertad en la manufactura de un cine de ideas avanzadas.

¹⁵ GARCIA RIERA, Emilio, Breve Historia del Cine Mexicano: Primer Siglo 1897-1997, Ediciones Mapa S.A. de C.V., México, 1998, pág. 279.

3.3. Las nuevas productoras privadas.

Cinematográfica Marte con su política de producción basada en darle oportunidad a los nuevos realizadores, se había adelantado a la política cinematográfica del nuevo gobierno, pero desgraciadamente le fue imposible a esta empresa seguir produciendo. Fernando Pérez Gavilán recordaba que:

"La situación económica de la compañía era catastrófica, debíamos dinero a todo el mundo y ya no nos daban financiamiento en el Banco Nacional Cinematográfico. Y si bien las cosas habían caminado y sentíamos que de alguna manera habíamos encontrado el camino para seguir adelante, sufrimos descalabros económicos, no por la falta de recuperación que con el tiempo fue buena, sino porque en ese momento caímos en una falta de liquidez tremenda".¹⁶

Por otra parte, la realidad rebasaría los propósitos de crítica social de esta empresa productora. Los acontecimientos de 1968, por ejemplo, hicieron obsoletos sus supuestos análisis de las relaciones clasistas o de la inconformidad juvenil. Sin embargo, la experiencia de Marte resultó determinante para la nueva política cinematográfica instrumentada por Rodolfo Echeverría al frente del Banco Nacional Cinematográfico, porque significó que Cinematográfica Marte hizo notar la posibilidad de incentivar a nuevos productores privados a que realizaran otro tipo de películas, como lo comenta Pérez Gavilán:

"Cuando viene el Lic. Echeverría a hacerse cargo del Banco, toda esa siembra de nuevos talentos que nosotros hicimos en Marte, la capitaliza el Estado a través de CONACINE, CONACITE 1 y 2, y de la compañía Dasa Films, que al final de cuentas se integra con la misma gente, con los mismos directores que habían trabajado con nosotros, que vienen a cosechar lo que habíamos sembrado nosotros en Cinematográfica Marte, por eso es que inmodestamente siento que marcamos una huella muy importante dentro del desarrollo del cine mexicano".¹⁷

Cinematográfica Marte, produce en 1971 sus últimas películas: "*Los cacos*" y "*Uno y medio contra el mundo*" ambas de José Estrada, "*Diamantes, oro y amor*" de Juan Manuel Torres y "*Tacos al carbón*" con el veterano director Alejandro Galindo.

Esta empresa serviría de antecedente a tres nuevas productoras: Cinematográfica Marco Polo, de los hermanos Leopoldo y Marco Silva, que había iniciado actividades en 1970 con "*Tú, yo y nosotros*", dirigida por Gonzalo

¹⁶ PÉREZ GAVILÁN, op. cit., 1 de marzo de 1984.

¹⁷ ibíd, 1 de marzo de 1984.

Martínez, Juan Manuel Torres y Jorge Fons; Alpha Centauri, de Guillermo Aguilar Álvarez y Víctor José Moya Jr., quienes arrancan en 1971 con *"El jardín de tía Isabel"* dirigida por Felipe Cazals; y Producciones Escorpión, representada por Ramiro Meléndez, un joven productor colombiano, quien se inicia también en 1971 con *"Mecánica Nacional"* de Luis Alcoriza, un verdadero éxito de taquilla y de crítica.

Cada una de estas nuevas compañías empiezan sus actividades con una nueva mentalidad y con mucho riesgo financiero y les dan cabida primordialmente a nuevos directores egresados de las escuelas de cine de México y del extranjero. Cada una tenía como consejero a un director afin a los nuevos tiempos: Sergio Olhovich asesoraba a los hermanos Silva de Cinematográfica Marco Polo, Felipe Cazals era el director de cabecera de Alpha Centauri y Luis Alcoriza el consejero de Producciones Escorpión.

A estas nuevas productoras más que auspiciarlas, Rodolfo Echeverría las exhortó, puesto que veía con buenos ojos la aparición de nuevas empresas dirigidas principalmente por jóvenes.¹⁸

En 1971, Cinematográfica Marco Polo, produce *"Los cachorros"* de Jorge Fons basada en la novela homónima de Mario Vargas Llosa que se mantuvo 20 semanas en su sala de estreno y *"Muñeca Reina"* que significa el debut de Sergio Olhovich, adaptación de un relato de Carlos Fuentes, a propósito de esta película su realizador afirmó:

"El cine, para mí es lo que vemos, sentimos, soñamos. *"Muñeca Reina"* es una parte de la literatura de Carlos Fuentes que me gusta mucho, es un tipo de literatura fantástica en donde se tocan los tiempos del pasado al presente y del presente a la imaginación y a una realidad interior. Me apasionó la historia, escribí el guión y a Carlos Fuentes le gustó la adaptación y finalmente logré debutar con esta película".¹⁹

A *"Muñeca Reina"* la crítica la aceptó bien, llamaba la atención su manejo novedoso de tiempos y espacios y su tema reflejaba las inquietudes y frustraciones de un joven de los años setenta, el público también respondió positivamente y gracias a las nuevas políticas de exhibición se estrenó y se mantuvo durante ocho semanas en el cine Diana, sala antes exclusiva del cine norteamericano. Esta habría sido parte de la nueva política de apoyo al cine mexicano, como recordaba el ex director de PROCINEMEX:

¹⁸ *Muy pronto Rodolfo Echeverría trata de alentar a nuevos productores para que financiaran películas de los jóvenes directores que él apoyaba y de quienes se esperaba la realización de un cine de autor. Algunos de estos productores le debían dinero al Estado por otros conceptos y los convence de que inviertan en el cine el dinero que deben. Otras veces son personas que no tienen relación con el cine, pero que a través del financiamiento al nuevo cine obtendrán del Estado apoyo para otros negocios, por ejemplo la construcción. COSTA, op. cit., págs. 73-74.

¹⁹ OLHOVICH, Sergio. En entrevista realizada por Alejandro Pelayo en la ciudad de México el día 16 de mayo de 1984.

“Se le dieron las mejores opciones, a las películas que así se habían producido para que se exhibieran en los mejores cines de la República, y de esta manera pantallas que habían estado vedadas para el cine mexicano años atrás, se abrieron. En muchas de ellas jamás había entrado una película mexicana, a cines por decirte algo como el Latino o el Diana, y en ese momento se tiene acceso a pantallas con un resultado extraordinario. El público, que de muchas maneras había dicho <<no queremos el viejo cine>> o <<las viejas fórmulas>>, estaban pidiendo nuevos productos, estaban pidiendo nuevas películas y responde ampliamente y se vuelca a las taquillas de los cines Latino, Diana, Manacar y Roble”.²⁰

La misma productora realiza en el mismo año “*Cayó de la gloria el diablo*” de José Estrada, “*La verdadera vocación de Magdalena*”, que es el debut industrial de Jaime Humberto Hermosillo como ya lo mencionamos anteriormente y “*Jory*” una coproducción con Estados Unidos que inicia Salomón Laiter y concluye Jorge Fons, este último aseguró que:

“Esta empresa venía llena de ese espíritu de participar con algo nuevo, confiando en nuevos realizadores, dándoles libertad temática para que expresen las historias que más les inquieten”.²¹

Escorpión se funda por la misma época. Como recuerda Luis Alcoriza:

“La existencia de Escorpión se debió prácticamente a la magnífica intervención de un amigo entrañable y brillante que tú debes conocer, Paco Ignacio Taibo, él conocía a estas gentes de Escorpión y con la maravillosa habilidad que le caracteriza, pues me llamó a mí y se organizó la compañía, pero fue prácticamente obra de Paco Ignacio Taibo”.²²

El caso de Escorpión fue importante porque al producir “*Mecánica nacional*” (1971) dirigida por Alcoriza y producida por Ramiro Meléndez, obtuvo uno de los mayores éxitos financieros de la época gracias a su temática popular que aborda con ironía y humor los grandes defectos del mexicano. “*Mecánica nacional*”, basada en un guión del propio Alcoriza, se sostuvo en el cine Real Cinema durante 39 semanas.

²⁰ VEGA TATO, Maximiliano. En entrevista realizada por Alejandro Pelayo en la ciudad de México el día 25 de febrero de 1984.

²¹ FONTS, Jorge. En entrevista realizada por Alejandro Pelayo en la ciudad de México el día 5 de septiembre de 1984.

²² ALCORIZA, Luis. En entrevista realizada por Alejandro Pelayo en la ciudad de México el día 11 de abril de 1984.

3.4. La producción de los Estudios Churubusco Azteca.

El gobierno de Luis Echeverría mantiene durante 1971 una austeridad económica, la cual deriva de una recesión económica generalizada. Pese a ello, se impulsa la creación del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT). En el plano político se decreta una amnistía general para cualquier persona perseguida como consecuencia de los hechos ocurridos durante el movimiento estudiantil de 1968.

Al año siguiente, en 1972, el gobierno da un importante paso, en lo que respecta a su participación dentro de los medios de comunicación masiva, adquiere las instalaciones y la operación del Canal 13 de televisión.

En ese mismo campo, el Banco Nacional Cinematográfico (BNC) promueve y logra la instalación de la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas, la cual congrega a distintos sectores de la industria y la cual será la encargada de entregar anualmente los premios "Ariel". En agosto de ese año se entregan los primeros, correspondientes a la producción de dos años atrás.

La producción privada poco a poco declinó, a pesar de que como parte fundamental de su política Rodolfo Echeverría había estimulado el surgimiento de nuevas productoras privadas, como se establece en el inciso anterior. Sin embargo, la participación de estas nuevas empresas fue insuficiente, y los productores privados tradicionales empezaron a retraerse ante las pocas garantías que en su opinión les ofrecía la industria.

Delante de este escenario, el Estado tomó de inmediato cartas en el asunto para compensar el progresivo abandono de los productores tradicionales y se vio obligado a participar en la producción por conducto de los Estudios Churubusco Azteca, empresa estatal de servicios a la producción. Esta empresa, dirigida por Alejandro Ortega San Vicente será la responsable de la producción estatal durante los primeros dos años del sexenio del presidente Echeverría.

Los Estudios Churubusco Azteca como primera medida mejoran a marchas forzadas su capacidad técnica y operativa para elevar la calidad de sus servicios y al poco tiempo inician la producción de películas de largometraje, ofreciendo a los realizadores absoluta libertad creativa y mejores condiciones de trabajo.²³

²³ La primera película que producen los Estudios, en coproducción con Roberto Gavaldón su director, es "*Doña Macabra*" (1971). Posteriormente en ese mismo año, producen "*Vals sin fin*" de Rubén Broido (1971), una biografía de Ramón López Velarde. Si bien los Estudios Churubusco Azteca, se inician como productores en el año de 1971, su mejor momento será el año de 1972 cuando producen más y mejores películas.

La nueva política cinematográfica estatal derrumbó viejos mitos y obstáculos en la industria:

“Antes la intervención del Estado, desde los tiempos del Plan Garduño y mucho atrás, se había limitado, en el mejor de los casos, a fomentar la producción pero nunca antes había entrado a financiarla y explotarla y es que el contar con los Estudios, no sólo significaba el acceso a los servicios que podían prestar si no también contar con recursos financieros para organizar la producción de nuevas películas, algunas de ellas, verdaderamente extraordinarias. Esta nueva política estimula la entrada al cine estatal de una generación de directores que transformarán el tipo de cine mexicano que se venía haciendo, y se empiezan a acabar algunos mitos, como los de que toda película de más de cuatro semanas estaba condenada a no recuperar su inversión, se autorizan proyectos en donde los directores disponían de seis o siete semanas de rodaje”.²⁴

De las películas producidas por los Estudios Churubusco Azteca en el año de 1972 destacan: “*El castillo de la pureza*”²⁵ de Arturo Ripstein, una historia inspirada en hechos reales, con la que los Estudios Churubusco Azteca legitiman la esperanza abonada en ellos, al conquistar numerosos reconocimientos internacionales, así como una muy favorable crítica nacional.

Sobresale también de entre la producción del año 1972 de estos Estudios, “*El rincón de las vírgenes*”²⁶ de Alberto Isaac.

Dejando de lado el universo erótico propuesto en “*El rincón de las vírgenes*” y la atmósfera opresiva de “*El castillo de la pureza*”, los Estudios Churubusco Azteca producen también en 1972, “*El príncipo*”²⁷ de Gonzalo

²⁴ Sobre el arranque de los Estudios como productor Alejandro Ortega San Vicente, nos comenta: “A mí me tocó la oportunidad de dirigir los Estudios Churubusco de enero de 1971 a junio de 1973, período en el cual hubo grandes cambios, como por ejemplo, el confiar desde el inicio de 1972, en los nuevos directores y confiar que podían filmar historias de calidad si se les daba amplia libertad creativa”. ORTEGA SAN VICENTE, Alejandro. En entrevista realizada por Alejandro Pelayo en la ciudad de México el día 18 de febrero de 1984.

²⁵ Este relato serviría de incentivo a Arturo Ripstein para presentarnos la casa-cárcel en que habita esta familia como un espacio claustrofóbico sin posibilidad de salida, tema que será recurrente en algunas de sus películas posteriores. Sobresalen en “*El castillo de la pureza*” las actuaciones de Claudio Brook, Rita Macedo, Arturo Benstáin y Diana Bracho (en el papel con el que inicia su carrera cinematográfica).

²⁶ Isaac propone mediante un desenfadado y novedoso ejercicio fílmico, una relectura de dos textos de Juan Rulfo de su libro *El llano en llamas, Anacleto Morones y El día del derrumbe*, ubicando su relato fílmico no en las terregosas tierras ruifianas sino en los más bucólicos paisajes colimenses, estado de donde es originario el director. En “*El rincón de las vírgenes*”, Isaac, en plan de “autor” cinematográfico adopta la visión de una Comala con un mayor erotismo y espíritu lúdico.

²⁷ El cineasta Gonzalo Martínez, a través de los ojos del personaje protagonista, David Domínguez, (Fernando Balzaretli) nos ofrece con emotividad y fuerza un fresco histórico que recrea, un mosaico de situaciones y personajes de su estado natal, Chihuahua. Martínez retrata la situación social prevaleciente en los inicios del proceso armado revolucionario.

Martínez, una historia que adopta un punto de vista crítico sobre la Revolución Mexicana.

Esta película fue de las primeras que disfrutó del nuevo tratamiento que la nueva política cinematográfica del Estado instrumentaba para la exhibición de sus cintas. *"El principio"* se estrenó en el cine Latino (sala que anteriormente exhibía exclusivamente cine norteamericano) y tuvo tal éxito que duró en cartelera más de seis meses.

La última película que mencionaremos de la producción de los Estudios Churubusco Azteca de 1972 es *"Fe, esperanza y caridad"*, principalmente por lo que se refiere a la calidad del último relato, *"Caridad"*²⁸ dirigido por Jorge Fons. Esta cinta, una coproducción de los Estudios Churubusco Azteca con Producciones Escorpión, se integra por tres relatos basados en una idea original de Luis Alcoriza y dirigidos por tres diferentes directores; el segundo, *"Esperanza"*, dirigido por el propio Alcoriza y el primero, *"Fe"* lo realiza Alberto Bojórquez.

Al concluir el año de 1972, los Estudios Churubusco Azteca habían participado como productores o como coproductores en alrededor de quince películas, varias de ellas con buen éxito de taquilla y/o de crítica. Hemos señalado en este apartado las más sobresalientes.

Durante el año de 1973 se seguirá agudizando el distanciamiento entre los productores privados y Rodolfo Echeverría, motivado básicamente por la renuencia de los primeros a invertir en la producción de nuevas películas.

Ante la nueva fórmula de los productores privados de filmar fuera de las fronteras del país, principalmente en Centroamérica para evitar el costo de los sindicatos mexicanos, en abril se da a conocer que el Banco Nacional Cinematográfico no apoyará ninguna producción privada que se filme en el extranjero, con el objeto de proteger la planta laboral de los Estudios Churubusco y de los Estudios América.

Los productores privados aducen que su falta de inversión obedece al "cuello de botella" existente en la distribución, sobre todo en la internacional, a través de CIMEX (la empresa estatal encargada de la distribución internacional). Como respuesta se crea en el Banco Nacional Cinematográfico una comisión encargada de revisar los mecanismos de trabajo de dicha compañía para encontrar posibles soluciones a los problemas detectados.

²⁸ *"Caridad"*, una historia con resonancias buñuelianas sobre la inutilidad de la caridad cristiana, nos presenta en un estilo realista, lacerante y conmovedor, el vía crucis al que se enfrenta una pobre viuda, magistralmente interpretada por Katy Jurado, en su intento de rescatar, de entre una burocracia ineficiente y déspota, el cuerpo de su marido asesinado en un pleito sin importancia provocado por dos chamacos al disputarse unas cuantas monedas, producto de la caridad de una señora rica.

Para confrontar el problema de la exhibición, Rodolfo Echeverría propone crear un fondo para remozar las salas cinematográficas existentes en el país y crear otras nuevas con recursos provenientes de un aumento al costo del boleto de entrada a los cines beneficiados con esta medida.

Como respuesta a la negativa de los productores privados de incrementar su producción, el BNC decide implementar una nueva propuesta de producción denominada de "paquetes", como nos lo relata Paola Costa:

"También para los trabajadores se habían buscado soluciones, ideando desde 1973 una fórmula de coproducción entre Estado y trabajadores; a este sistema se le llamó <<paquete>>. En él, por primera vez, los trabajadores pudieron ser copropietarios del producto de su trabajo y socios del Estado, que hacía, según versiones oficiales, <<una reivindicatoria repartición de riquezas>>. Según esta fórmula, el Estado contribuye con 80% al costo de cada película; los trabajadores, con 20%; y una vez que ambos han recuperado su aportación respectiva, las utilidades que se obtienen son repartidas al 50% para cada una de las partes".²⁹

En 1973, los Estudios Churubusco Azteca producirán solamente "*Los que viven donde sopla el viento suave*" de Felipe Cazals, en coproducción con Alpha Centauri, un documental sobre los indios seris y su lucha por recobrar los territorios de los que fueron despojados en la Isla Tiburón, en la Bahía Kino, Sonora.

3.5. La creación de la Corporación Nacional Cinematográfica (CONACINE).

En 1974, los conflictos laborales se agudizan al interior de los propios sindicatos de la industria fílmica, debido sobre todo a los cambios en las diferentes mesas directivas y al exterior por las difíciles negociaciones con los productores privados que seguían renuentes a incrementar sus inversiones produciendo más películas.

La solución que propone Rodolfo Echeverría para resolver este permanente enfrentamiento con productores, sindicatos y directores es la creación en el mes de octubre de una nueva compañía productora estatal Corporación Nacional Cinematográfica (CONACINE) que sería dirigida por Maximiliano Vega Tato, el entonces director de PROCINEMEX, la empresa, también del Estado, encargada de la promoción del cine mexicano.

CONACINE cumpliría dos objetivos fundamentales, el incremento de la producción cinematográfica para mantener a los trabajadores sindicalizados en actividad constante y la consolidación del nivel de calidad de las películas

²⁹ COSTA, op. cit., pág. 75.

estatales que se había alcanzado con las películas producidas por los Estudios Churubusco Azteca durante el año de 1972.

Uno de los primeros pasos de la nueva compañía productora se celebró con un contrato de coproducción con Dasa Films S.A., una nueva empresa, integrada por varios de los directores más exitosos del nuevo cine mexicano: Alfonso Arau, quien la presidía, Jaime Humberto Hermosillo, Alberto Isaac, Sergio Olhovich, Gonzalo Martínez, José Estrada, Juan Manuel Torres y Raúl Araiza; posteriormente se incorporarían también Miguel Littín, director chileno en el exilio y Julián Pastor. Estos directores se habían asociado con el objeto de conseguir mejores condiciones de trabajo y una mayor libertad creativa en su trato con el Estado-productor representado por la empresa CONACINE.

El convenio establecía que Dasa Films aportaría a CONACINE para cada película la idea de producción, los gastos de administración, el argumento y el guión original, a cambio del 25% de las utilidades, lo que en la práctica significaba una variante del sistema de paquetes.

Al interior del grupo, los miembros de Dasa Films discutían y modificaban colectivamente los guiones que cada director proponía a CONACINE. La primera película que se realizó bajo este convenio fue *"Tivoli"*³⁰ de Alberto Isaac.

Durante 1974, se produjeron también bajo este sistema además de la película de Isaac, *"El cumpleaños del perro"* de Jaime Humberto Hermosillo y *"La casa del sur"* de Sergio Olhovich.

En 1975, bajo el amparo del mismo convenio, se producen, *"Maten al león"* de José Estrada, *"Longitud de guerra"* de Gonzalo Martínez y *"La pasión según Berenice"*³¹ de Jaime Humberto Hermosillo.

En 1976, último año del sexenio del presidente Echeverría y del convenio Dasa Films-CONACINE, se producen, *"Cascabel"* de Raúl Araiza, *"La casta divina"* de Julián Pastor y *"Cuartelazo"* de Alberto Isaac.

El grupo original de los directores integrantes de Dasa Films, que con la excepción de Alfonso Arau, se había conservado estable hasta 1976, con el

³⁰ *"Tivoli"* trata sobre los recuerdos de este director sobre este famoso teatro de revista de la picaresca ciudadina que llenó una época de la vida nocturna de la ciudad de México. Alberto Isaac nos comenta a propósito de esta película: "Cuando llegué a vivir a la ciudad de México de Colima, una parte muy importante de mi educación sentimental fue el Tivoli que es parte de los años cuarenta, una época que fue maravillosa en la capital, y de esos recuerdos y experiencias, con el velo que te da la distancia y la nostalgia nació la película". ISAAC, Alberto. En entrevista realizada por Alejandro Pelayo en la ciudad de México el día 23 de mayo de 1984.

³¹ Nos comenta Jaime Humberto Hermosillo, socio de Dasa Films, sobre las ventajas que logró al negociar con CONACINE la producción de *"La pasión según Berenice"*: "Se me dieron las cosas que necesitaba para hacer la película, la más importante, un respeto absoluto en la integración del reparto y un tiempo de filmación más holgado, seis semanas que ya eran un lujo en lugar, por ejemplo, de las tres semanas que tuve para filmar *"La verdadera vocación de Magdalena"*. HERMOSILLO, Jaime Humberto. En entrevista realizada por Alejandro Pelayo en la ciudad de México el 13 de junio 1984.

cambio de sexenio y por lo tanto, de las muy favorables condiciones que se habían conseguido en las coproducciones con CONACINE, se desintegró paulatinamente a lo largo de los años posteriores.

Otras películas importantes coproducidas por CONACINE en 1974 fueron, *"Presagio"* dirigida por Luis Alcoriza basada en un guión original de Gabriel García Márquez en coproducción con la empresa Producciones Escorpión y *"No oyes ladrar los perros"* de Francois Reichenbach con guión de Carlos Fuentes sobre el relato homónimo de Juan Rulfo, realizada en coproducción con Cinematográfica Marco Polo y con una empresa productora de nacionalidad francesa.

3.6. 1975, la entrega de los Arieles en Los Pinos y el Plan de Acción Inmediata.

Mientras CONACINE consolidaba su posición como la principal ejecutora de las decisiones emanadas del Banco Nacional Cinematográfico, la inactividad de los productores privados renuentes a incrementar su producción y sus constantes críticas en la prensa a las políticas cinematográficas estatales los llevó el 22 de abril de 1975, a un enfrentamiento, que sería definitivo, con el presidente Luis Echeverría, en ocasión de la entrega de los premios Ariel correspondientes a la producción fílmica de 1974 que tuvo lugar en la residencia oficial de Los Pinos.

Ese día, la escritora Josefina Vicens, presidente en turno de la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas, asociación civil encargada de la entrega anual de los premios Ariel a lo más destacado de la producción cinematográfica nacional, declara en referencia a la industria privada:

"Cuidando únicamente sus personales intereses, se ausentan, se repliegan, se arropan en su cómoda capacidad económica y abandonan, en un momento crucial, a la industria que les ha permitido tener esa industria saneada, de igual modo que abandonan en un momento crucial a los trabajadores que, durante muchos años les hemos servido y hemos tenido que seguir por necesidad las reglas del juego".³²

El presidente Echeverría tuvo una respuesta contundente:

"A los responsables de la industria cinematográfica debemos pedirle todos: el Estado <<la Presidencia de la República lo hace en este momento>> y todos los sectores de trabajadores, que se unan más y que sustituyan a los señores productores cinematográficos... yo invito a los trabajadores ahora y aquí a que les den las gracias a los productores; a ver qué hacemos

³² COSTA, op. cit., pág. 76.

financieramente <<aquí están las autoridades hacendarias>> y que sin temores hagamos una afirmación revolucionaria y nacionalista, porque los señores productores simplemente no entienden... En lo personal yo les indico, en este momento, al señor Secretario de Gobernación y al señor Director del Banco Nacional Cinematográfico, que vean el modo, <<porque no han entendido y creo que no pueden esencialmente entender>> de darles las gracias a los señores industriales del cine para que se dediquen a otra actividad, y que veamos qué hacemos y que hagamos un sacrificio compartido para hacer mejor cine en México".³³

La reacción de los productores privados ante este discurso fue de asombro. Inclusive manifestaron en diversas declaraciones a la prensa que el Presidente había sido mal y dolosamente informado de la situación existente en la industria. Argumentaban a su favor que en ese mismo año habían producido, entre otros títulos, *"El ministro y yo"* una comedia de Cantinflas, apta para toda la familia, y en coproducción con CONACINE, *"Supervivientes de los Andes"*³⁴ de René Cardona.

En el lado estatal, pocos días después del famoso desayuno de Los Pinos, Rodolfo Echeverría puso en marcha el Plan Mínimo de Acción Inmediata que contemplaba la adquisición por parte del Estado de los Estudios América, la fusión de las compañías distribuidoras Películas Mexicanas (PELMEX) y la Cinematográfica Mexicana (CIMEX) y la creación de dos nuevas compañías productoras CONACITE 1 y CONACITE 2. Algunos meses después, el 28 de agosto de 1975, se inauguró el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), institución estatal creada para la formación de nuevos directores, cinefotógrafos, guionistas y técnicos.

De las producciones estatales de este año sobresalen además de *"La pasión según Berenice"* de Jaime Humberto Hermosillo, película mencionada a propósito del convenio Dasa Films-CONACINE, *"Canoa"*³⁵ y *"El apando"*, películas dirigidas por Felipe Cazals, la primera basada en un argumento y guión original de Tomás Pérez Turrent y la segunda en una adaptación de la novela de José Revueltas, adaptada por su autor y por José Agustín. *"Canoa"* tuvo éxito de público y de crítica, entre otros merecimientos recibió un Oso de Plata en el Festival de Berlín de 1976.

³³ COSTA, op. cit., pág. 77.

³⁴ Esta ambiciosa y tremendista cinta recrea un tristemente célebre accidente aéreo en el que un grupo de deportistas tiene que recurrir a la antropofagia con el fin de sobrevivir. Tanto la película de Cantinflas como la de Cardona, tienen aseguradas, según afirman sus productores, una difusión internacional y han representado costosas inversiones.

³⁵ *"Canoa"* basada en hechos reales y derivados de los sucesos de 1968, nos narra los sucesos ocurridos en un pueblo de la sierra poblana en 1968. Unos jóvenes que trabajaban en la Universidad de Puebla y que habían ido de excursión al cerro de La Malinche, son tomados por agitadores "comunistas", y son linchados por una multitud azuzada por el cura del pueblo, algunos fallecen y otros quedan gravemente heridos antes de ser salvados por un destacamento de la zona militar.

Desde 1975, a partir de la profundización de las reformas ordenadas por el Presidente e instrumentadas a través del Banco, se llegó a la casi completa estatización de la industria filmica nacional. En 1976, el último de la gestión presidencial de Luis Echeverría y de su hermano Rodolfo como director del BNC, el Estado, por conducto de sus tres compañías productoras: CONACINE, CONACITE 1 y CONACITE 2, produjo 36 cintas. Si tomamos en cuenta que ese año se produjeron sólo 61, la producción estatal significó el 60% de la producción total. Las películas estatales más sobresalientes del año fueron: "*Los albañiles*"³⁶ de Jorge Fons, "*Cascabel*", la ópera prima de Raúl Araiza y "*Las poquianchis*" de Felipe Cazals.

3.7. Las cinematografías nacionales.

El fomento de una cinematografía nacional se ha desarrollado históricamente como el intento de algunos países de propiciar la producción de un cine nacional en oposición al cine dominante que ha sido desde la primera década del siglo XX, el cine de Hollywood. Esta producción nacional, como en el caso de México durante los años cuarenta y cincuenta, no sólo se manufacturaba con contenidos temáticos artísticos y culturales propios sino también contaba con canales de distribución y exhibición dentro del propio país y en el extranjero, promoviéndose tanto nacional como internacionalmente, como un producto culturalmente distinto al de Hollywood.

Los años setenta marcan la continuación de esta tendencia en algunos países que buscaban consolidar una cinematografía nacional, como la francesa o la alemana en Europa, o la argentina, la brasileña y la mexicana en América Latina, o alguna otra cinematografía emergente lejana como la australiana.

Los factores para analizar el grado de solvencia de una cinematografía nacional serían, entre otros, los siguientes: a) El estado de la producción, desde el marco económico y político en donde la actividad productiva se desarrolla hasta la evaluación de la infraestructura industrial que comprende no sólo la capacidad técnica instalada sino también al personal capacitado para operarla; b) La distribución y exhibición, es decir, qué tipo de películas circulan dentro del territorio nacional; c) El público, evaluando cuál ha sido la respuesta del público al cine nacional; d) El contenido o tema de las películas como parte del discurso cultural global del Estado; e) La construcción de una especificidad nacional si tomamos en cuenta que el producto filmico incorpora tanto la articulación de la identidad nacional como un discurso nacionalista y f) El rol del Estado, en cuanto a que el concepto de una cinematografía nacional necesita ser concebido no

³⁶ Utilizando un edificio en construcción como microcosmos, Jorge Fons logra con "*Los albañiles*", una impresionante radiografía de las clases sociales mexicanas y del peculiar sistema de explotación de los peces gordos, los constructores, a los peces chicos, los albañiles. El argumento se basó en la pieza teatral y en la novela homónimas de Vicente Leñero adaptado para el cine por el propio Leñero y por Luis Carreón. Sobresalen las actuaciones de Ignacio López Tarso como Don Jesús, el velador, Salvador Sánchez como "El Chapo Álvarez", el maestro de la obra; Adalberto Martínez "Resortes" como "El patotas" y José Carlos Ruiz como Jacinto, el albañil.

sólo en términos de las categorías anteriores sino en función de cuál es el involucramiento y la participación del Estado en su fortalecimiento.

El Estado ocupa un papel central en el sostenimiento de una cinematografía nacional mediante la formulación de políticas, la promulgación de leyes y reglamentos, la aplicación de impuestos y otras tarifas, la administración y el control de subsidios y el ejercicio de la censura, entre otras acciones u omisiones.³⁷

Para constatar si durante el período presidencial de Luís Echeverría (del 1 de diciembre de 1970 al 1 de diciembre de 1976) se apoyó la consolidación de una cinematografía nacional, aplicaremos con relación a ese sexenio, los factores enunciados en el apartado anterior:

a) La producción:

En lo político, se implementaron directrices emanadas desde la Presidencia de la República ejecutadas por Rodolfo Echeverría, director del Banco Nacional Cinematográfico y fueron políticas que privilegiaron la producción de un cine mayoritariamente estatal, producido directamente o en coproducción con algunas empresas privadas de nueva creación como: Alpha Centauri, Cinematográfica Marco Polo, Producciones Escorpión o Dasa Films, entre otras; de las que hemos hablado anteriormente.

En lo económico, el Estado asignó, por conducto del Banco Nacional Cinematográfico, recursos fiscales suficientes para sufragar la mayor parte del costo de producción de las películas estatales elaboradas durante el sexenio.

³⁷ El siguiente cuadro ilustra el tipo de producción de un cine nacional de acuerdo al control del Estado.

Mínimo:

(Economía de mercado)

1. - Cine de Hollywood.

2. - Cine comercial de los países asiáticos. (Hong Kong, Taiwán).

Intermedio:

(Economía mixta)

3. - Cine de los países europeos. (Francia, España).

4. - Cine de países latinoamericanos. (México, Brasil, Argentina).

Máximo:

(Economía centralizada)

5. - Cine de los países socialistas. (Cuba).

Sin control

6. - Cine independiente.

El grado de injerencia del Estado en la producción de un cine nacional varía desde una mínima participación como es el caso del cine de Hollywood, cuya producción enmarcada dentro de una economía de mercado está básicamente en manos de estudios cinematográficos y de empresas productoras privadas, hasta un máximo control como el que se presenta en las economías centralizadas de los países socialistas, como es el caso del cine cubano. En el punto medio del espectro encontraríamos al cine nacional que se produce en los países de economía mixta en donde firmas productoras privadas reciben apoyos y subsidios por parte del Estado, como es el caso de algunos países europeos como Francia y España y algunos países latinoamericanos como Brasil, Argentina y México. El cine independiente sería un ejemplo de una producción nacional con nulo o un mínimo control o apoyo estatal. HILL, John y CHURCH GIBSON, Pamela, "Concepts of National Cinema", Ensayo publicado en CROFTS, Stephen, The Oxford Guide to Film Studies, Ed. Oxford University Press, Oxford, Great Britain, 1998, págs. 385-395.

Al iniciarse este sexenio se contaba con una planta industrial adecuada, tanto en lo relativo a laboratorios y a estudios cinematográficos, integrada principalmente por los Estudios Churubusco Azteca, (bajo control accionario estatal) y por los Estudios América (que posteriormente caerían también bajo el control accionario del Estado), como en lo concerniente al personal técnico capacitado perteneciente a dos sindicatos gremiales: el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) y el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC) y al personal creativo, pues como hemos visto a lo largo de este capítulo, se incorporarían a la producción una nueva generación de directores, de cinefotógrafos, de actores, de guionistas y de otros técnicos que realizarían sus películas a través de las empresas estatales: Estudios Churubusco Azteca, CONACINE, CONACITE 1 y CONACITE 2 o de las empresas privadas ya mencionadas.

Los nuevos directores contarían con un mayor control autoral sobre su obra filmica que contrastaba con el control ejercido por los directores de otras épocas de nuestro cine.

Este aspecto se tratará con más amplitud en nuestro siguiente apartado que se dedicará a desarrollar el concepto de cine de autor y su adopción como política estatal durante el sexenio echeverrista.

b) La distribución y la exhibición:

La pertenencia al Estado de varias compañías distribuidoras: Películas Mexicanas (PELMEX), Cinematográfica Mexicana (CIMEX) y Azteca Films, que exportaban películas mexicanas a los territorios extranjeros y su participación accionaria en Películas Nacionales (PELNAL), la distribuidora de películas mexicanas para el territorio nacional, le garantizaba al Estado-productor la distribución nacional e internacional de sus películas.

Por otra parte, el control estatal accionario de la Compañía Operadora de Teatros (COTSA), en esos momentos, la mayor cadena de salas cinematográficas del país, le aseguraba la exhibición privilegiada de su material filmico.

En términos industriales, el control del Estado sobre la producción, la distribución y la exhibición de películas le permitió una integración vertical que funcionaría muy eficazmente sobre todo en los años de 1975 y 1976.

c) El público:

A lo largo del sexenio, el público respondió positivamente a las nuevas propuestas cinematográficas, varias películas de los nuevos realizadores se beneficiaron del acceso a las mejores salas cinematográficas, sobre todo las ubicadas en la ciudad de México, como eran el cine Latino y el cine Diana, por

mencionar a algunas, y sus obras fílmicas permanecieron en cartelera durante varias semanas e incluso meses, lo que significó no sólo un triunfo artístico sino también una mayor recuperación en la taquilla.

d) El contenido:

El discurso ideológico dominante del Estado durante estos años era principalmente un discurso de tipo nacionalista que buscaba la articulación de la identidad nacional, la recuperación de los valores nacionales y el fortalecimiento de la rectoría del Estado, no sólo en los ámbitos de la política y de la economía sino también en el de la cultura. En lo social, la principal preocupación del régimen era la de subsanar, entre los sectores más afectados, las heridas sociales resultantes de la masacre de Tlatelolco del 2 de octubre de 1968.

La traducción de estas políticas en términos del contenido de las películas producidas por el Estado durante esta época era, por un lado, la preponderancia de temas de contenido social y político y por el otro, la posibilidad que se les ofrecía a los nuevos cineastas, de explorar temas de un contenido más personal e íntimo, como en el caso del cine realizado por Jaime Humberto Hermosillo, uno de los directores más reconocidos del período.

e) La especificidad cultural nacional:

La capacidad de una cinematografía nacional para producir géneros culturales específicos, basados en la tradición popular local y en otras manifestaciones artísticas, depende de que pueda sostener una producción en cantidad suficiente para mantener ocupada la infraestructura industrial y del apoyo de su propio público.

Durante el echeverrismo se da esta feliz conjunción, por una parte, el Estado incrementa año con año su producción cinematográfica, en 1976, último del sexenio, produce 36 películas sobre un total de 61, es decir, un 60% de la producción nacional, manteniendo ocupada a la infraestructura industrial y por la otra, como lo comentamos con anterioridad, el público responde con una asistencia más asidua a las películas estatales.

f) El rol del estado:

En conclusión, es posible afirmar que el Estado mexicano durante la administración gubernamental del presidente Echeverría termina siendo el principal promotor de la producción de un cine nacional, como se ha comentado con amplitud en este capítulo, desplazando paulatinamente a lo largo de su sexenio a los productores privados que tradicionalmente, desde los años cuarenta, habían cumplido esa función.

Resulta un caso paradójico, pues si bien por un lado, al convertirse el Estado mexicano en el principal productor cinematográfico se asemejaba a los Estados-productores de los países socialistas, al mismo tiempo, empresas privadas seguían realizando en nuestro país películas de corte más comercial siguiendo, toda distancia guardada, el modelo hollywoodense, en la más pura tradición de la economía de mercado.

3.8. El cine de autor.

A fines de los años cincuenta y principios de los sesenta surge en Francia un movimiento intelectual encabezado por periodistas y críticos cinematográficos, que por un lado, argumentan en contra del cine comercial que se estaba produciendo en ese país, y por el otro, proponen la realización de un "cine de autor" que refleje una propuesta estilística y temática más comprometida por parte del director. Estas ideas tendrán amplias repercusiones no sólo entre las nuevas generaciones de cineastas tanto de Francia como del extranjero sino también entre la crítica especializada y el mundo académico.

Este nuevo enfoque al fenómeno cinematográfico se da en el contexto cultural de la Francia de la posguerra, con el existencialismo de Sartre y Camus como el pensamiento filosófico dominante, "la existencia precede a la esencia" (Sartre) y su traducción a la reflexión teórica sobre el cine del escritor André Bazin quien argumentaba que la existencia del cine precede a su esencia. Es también el producto de la formación cinefílica de los críticos de la época que incluía el paso obligado por las funciones vespertinas de la Cinemateca Francesa de Henry Langlois, las colaboraciones en las principales revistas sobre cine como: *Cahiers du Cinema*, *Positif* o *La Revue du Cinema*, la organización de cine clubes, la asistencia al Festival de Cannes o la recepción entusiasta a las películas americanas de los años cuarenta que se distribuían ahora en el territorio francés después de estar vetadas durante los años de la guerra y de la ocupación.

El novelista y cineasta Alexandre Astruc preparó en 1948 el camino para lo que después se conocería como el "cine de autor" con su ensayo "El nacimiento del nuevo Avant Garde: La cámara-pluma fuente" en el cual argumenta:

"Que el cinematógrafo se había convertido en un medio de expresión análogo a la pintura o a la novela. Al equiparar el acto de filmar una película con el acto de escribir una novela o un ensayo presupone que el director ya no es más el sirviente de un texto preexistente, un guión cinematográfico o un relato literario sino un artista creativo en su propio derecho".³⁸

³⁸ STAM, Robert, Film Theory: An introduction, Blackwell Publishers Inc., Malden, Mass., USA, 2000, pág. 83.

En este mismo sentido el crítico que después se convertiría en cineasta Francois Truffaut, jugó un importante papel como antecesor al surgimiento de la "nueva ola francesa" y en su conocido ensayo "Una cierta tendencia del cine francés" publicado en 1954 en la revista *Cahiers du Cinema* cuestiona:

"Al cine comercial que se estaba produciendo en esa época en Francia, el cual se basaba en obras literarias bien adaptadas y bien narradas, pero rígidas y convencionales sin que se asomara ni por equivocación el compromiso artístico del realizador. A este cine Truffaut le llama peyorativamente el <<cine de papá>>".³⁹

Para Francois Truffaut y varios de sus compañeros críticos-cineastas que conformarán la "nueva ola francesa", el nuevo cine, debe parecerse a la persona que lo realiza, no tanto en lo que se refiere a los elementos autobiográficos sino en cuanto al estilo que le impregna a la película su director. El director, argüían, es en última instancia el responsable de la puesta en escena, que es parte de su autoexpresión y de la estética de la película.

André Bazin, resume en su ensayo de 1957 "La política de los autores" lo que para él debe considerarse como el "cine de autor":

"Se escoge en la creación artística al factor personal como el criterio de referencia, y se postula su permanencia y más aún su progreso, de un trabajo al siguiente".⁴⁰

En términos sartreanos el "autor cinematográfico" lucha por su autenticidad enfrentada a la vigilancia castrante de los estudios hollywoodenses. Intenta trascender la forma artesanal e industrial de una película para dotarla de su mirada singular e irreplicable. Un director-autor tiene el control artístico absoluto sobre sus obras.

La teoría del "cine de autor" formó parte de una estrategia que le permitió a una nueva generación de cineastas franceses, acceder a una nueva forma de filmar que sacudió a la anquilosada industria fílmica francesa, películas como "*Hiroshima, mon amour*" (Alain Resnais, 1959) y "*Sin aliento*" (Jean-Luc Godard, 1959) fueron definitivamente novedosas y modernistas en su tema y en su estilo.

Como comentamos en el primer párrafo de este apartado, el ejemplo de los cineastas de la "nueva ola francesa" repercutirá durante los años sesenta como el movimiento denominado "free cinema" en la Gran Bretaña o en los años setenta en cinematografías como la mexicana que adoptarán estos postulados y que sería el caso del cine estatal producido en México durante el sexenio del presidente Echeverría.

³⁹ *ibíd.*, pág. 84.

⁴⁰ *ibíd.*, pág. 85.

Si analizamos las primeras películas de algunos directores que debutan desde mediados de los años sesenta, como Arturo Ripstein en *"Tiempo de morir"* (1965); Felipe Cazals, hacia finales de la década, con sus películas independientes: *"La manzana de la discordia"* (1968) y *"Familiaridades"* (1969) o Jaime Humberto Hermosillo quien realiza y produce con recursos propios también en 1969, su ópera prima *"Los nuestros"*, podemos constatar que en estas películas ya se encuentran presentes elementos de lo que hemos definido como "cine de autor", a saber: el director como el elemento central en la realización de la película, ejerciendo un control artístico absoluto sobre la misma, y por lo tanto, asumiéndose como el único responsable de la puesta en escena, de la propuesta estética y del resultado final, que reflejará su propia visión temática y estilística.

Desde el inicio del gobierno del presidente Echeverría al implementarse a partir del Banco Nacional Cinematográfico las nuevas políticas en materia cinematográfica, el Estado-productor incorporaría en éstas el concepto del "cine de autor", tan en boga durante la década de los sesenta, reconociendo al realizador como el autor único y responsable de la obra filmica.

3.9. El final del sexenio.

Terminaba el sexenio. Sin duda fueron sobresalientes los logros de una nueva generación de cineastas como Arturo Ripstein, Felipe Cazals, Jorge Fons, Jaime Humberto Hermosillo y Gonzalo Martínez, quienes encontraron en el Estado-productor el apoyo para realizar su mejor cine. Por su parte, el Estado apostó por esta nueva generación en su afán de renovar al cine mexicano.

Los alcances del sexenio en materia cinematográfica le valieron al presidente Echeverría y a su hermano Rodolfo el reconocimiento del público más exigente tanto en el ámbito nacional como internacional.

En otro sentido, en los puntos negativos de esta política sexenal no podemos dejar de hacer notar que permitir indiscriminadamente el debut de muchos directores, facilitó que algunos nuevos realizadores recibieran la oportunidad de debutar sin que contaran con la capacidad necesaria. Igualmente, algunos de los directores "consagrados" abusaron también de las políticas imperantes de presupuesto abierto, alargando injustificadamente las semanas de rodaje de las películas que les habían sido confiadas.

Sin embargo, con sus pros y sus contras, podemos concluir que algunas de las películas producidas por el Estado durante el sexenio del presidente Echeverría, como *"El castillo de la pureza"* de Arturo Ripstein (1972); *"El principio"* de Gonzalo Martínez (1972); *"Canoa"* de Felipe Cazals (1975); *"La pasión según Berenice"* de Jaime Humberto Hermosillo (1975) y *"Los albañiles"* de Jorge Fons (1976), entre otras, han sido consideradas, por gran parte de la

crítica nacional y extranjera, como algunas de las más importantes de toda la historia del cine mexicano.

Los últimos meses del año de 1976 están marcados por tres acontecimientos claves para la industria cinematográfica nacional. El primero de ellos, una severa devaluación, ocurrida el último día del mes de agosto, la cual obligó al gobierno a firmar una carta de "buena conducta" con el Fondo Monetario Internacional (FMI). El segundo, el relevo de funcionarios, empezando por el propio presidente Echeverría sustituido por José López Portillo y Rodolfo Echeverría sustituido en el Banco Nacional Cinematográfico (BNC) por Hiram García Borja, ex director general de Cinematografía. Y el tercero, como es lógico suponer, un cambio de políticas, y las relativas a lo cinematográfico no podían ser la excepción. Ya sabemos que en México, cambio de sexenio significa borrón y cuenta nueva, como lo veremos en nuestro siguiente capítulo.

CAPÍTULO 2

UN NUEVO SEXENIO.

EL DESMANTELAMIENTO DE LA INDUSTRIA FÍLMICA ESTATAL (1977 A 1982).

1. 1977-1978, los dos primeros años del gobierno de José López Portillo.

Hacia finales de 1976 llegó a la presidencia un hombre muy carismático que encarnaba en sí mismo las contradicciones del país y de la época. Con el ascenso al poder de José López Portillo (abogado de profesión que había brillado como subsecretario de la Presidencia con Díaz Ordaz y más tarde como titular de la Secretaría de Hacienda con Echeverría) quedaba atrás la desconfianza generada por Echeverría y la nube que cargaba consigo desde los sucesos de octubre de 1968.

López Portillo resultó triunfador en una disputada elección en la que su más cercano competidor había sido el abstencionismo, ya que en un episodio muy especial de la historia política mexicana, López Portillo se presentó como el único candidato en esas elecciones. El resultado no podía ser más halagüeño: las cifras oficiales indicaron que un 68% del electorado votó por este político que aspiraba a sacar a México del "bache" en el que se hallaba.

El sexenio de López Portillo inició en medio de una gran expectativa por los cambios que se avecinaban. En la industria cinematográfica había esperanzas para que se continuara con la política de estatización del cine que aunque ahuyentaba la producción privada, al menos garantizaba la filmación de películas de buena factura.

El hecho más interesante para el análisis de la etapa que ahora nos atañe es la decisión tomada por el presidente López Portillo de designar a su hermana Margarita al frente de la recién creada Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC) que dependía de la Secretaría de Gobernación encabezada en aquel entonces por Jesús Reyes Heróles. Esta Dirección se creó a inicios de 1977 para diseñar y operar desde una sola dependencia toda la política oficial de los medios masivos de comunicación. Desde su inicio RTC se convirtió en la herramienta ideal para publicitar los logros del gobierno y para acallar todas las críticas, tarea nada sencilla en la que el cine se llevó la peor parte.

Margarita López Portillo permaneció cautelosa durante 1977 en lo que se refiere a la cinematografía mexicana, casi no se hicieron cambios y se puede

decir que durante todo aquel año, la titular de RTC, cuya única experiencia previa en el campo de la cinematografía había sido como supervisora (censora) de la Dirección General de Cinematografía, se dedicó a conformar su nuevo equipo de trabajo y a empaparse de las responsabilidades que le habían sido asignadas. La nueva directora de RTC empezaba a tomar conciencia de su importancia y permitió que el impulso de la política Echeverrista en el cine siguiera imperando en las producciones de ese año, que eran proyectos que se habían venido preparando desde 1976 y que eran compromisos adquiridos durante el sexenio anterior.

Una de las posibles razones de la permanencia de esta política después de los límites temporales de su sexenio pudo haber sido el nombramiento al inicio del nuevo gobierno y en puestos clave de la industria fílmica virtualmente estatizada durante el gobierno recién terminado, de funcionarios que habían tenido importantes responsabilidades en el implemento de la política cinematográfica durante el echeverrismo. Como en el caso ya mencionado de Hiram García Borja, nombrado el nuevo director del Banco Nacional Cinematográfico (BNC), organismo que bajo la dirección de Rodolfo Echeverría había sido el eje y el motor financiero de la política cinematográfica estatal.

Esta inercia da como resultado la producción en 1977 de cuarenta y cinco películas del Estado. Si comparamos esta cifra con la de treinta y cinco películas de producción privada es posible concluir que la balanza todavía favorecía al cine estatal en comparación con el privado en 1977. Pero en 1978 la producción privada será mayor que la del Estado, como se desprende del siguiente cuadro:

Películas producidas	1977	1978
Privadas	35	50
Estatales	45	28
Independientes	10	18
TOTAL	90	96

41

Sin embargo, a pesar del incremento durante 1977 de la producción estatal, estas cintas no recibieron en su distribución y en su exhibición el apoyo que se merecían, en un claro boicot de las autoridades contra su propia producción.

1.1. Lo mejor de la producción estatal durante 1977 y 1978.

Entre las películas de 1977 que se filtraron por la rendija sexenal se encuentra *"El lugar sin límites"*⁴² de Arturo Ripstein, éxito de taquilla y ganadora

⁴¹ GARCIA RIERA, Emilio, *Breve Historia del Cine Mexicano: Primer Siglo 1897-1997*, Ediciones Mapa S.A. de C.V., México, 1998, pág. 304.

⁴² La historia nos muestra el enfrentamiento erótico que resulta trágico entre un homosexual y un heterosexual que en apariencia era muy "macho", en un burdel pueblerino. Resaltan la ambigüedad

absoluta de todos los reconocimientos nacionales y diversos premios internacionales. Esta película está basada en una novela del chileno José Donoso y se filmó en los Estudios América con un presupuesto reducido.

Otros directores que hicieron películas memorables durante ese año fueron José Estrada con *"Los indolentes"*; Julián Pastor con *"Los pequeños privilegios"*; Carlos Enrique Taboada con *"La guerra santa"*; Sergio Olhovich con *"Llovizna"*, la coproducción con Francia y con Cuba de Miguel Littín *"El recurso del método"* basada en la novela de Alejo Carpentier; y Jaime Humberto Hermosillo con *"Naufragio"* escrita por el propio director y por José de la Colina, en la que nos narra la historia de dos burócratas trastornadas por el regreso a casa del hijo marinerero de una de ellas.

Para 1978, Margarita López Portillo había conformado un cuerpo de asesores encabezado por su doctor de cabecera, quien la convenció de arrancar de raíz los cultivos del sexenio precedente e iniciar una nueva y diferente política cinematográfica. El despido de la gran mayoría de los funcionarios del sexenio anterior es la primera expresión de las nuevas directrices para impedir cualquier intento de continuidad.

El primer cambio se dio al hacer público el nombramiento de Jorge Hernández Campos como nuevo director de CONACINE el día 9 de julio de 1978. El cargo se encontraba acéfalo en esas fechas debido al fallecimiento de Francisco del Villar, quien durante más de un año encabezó las tareas de esa productora. La toma de posesión del nuevo funcionario generó mucha incertidumbre por su desconocimiento en la materia de la cual se le responsabilizaba.

Durante el resto de aquel año las cosas se empezaron a complicar mucho en el panorama filmico. En primer lugar, los Estudios Churubusco Azteca arrastraban un déficit acumulado de 90 millones de pesos (4 millones de USD) frente a unos gastos anuales de 45 millones debido a que las películas se filmaban más en locaciones que en los foros.

En ese año todavía lograron filtrarse algunas buenas películas herederas de las políticas del sexenio anterior, *"En la trampa"* de Raúl Araiza, *"El año de la peste"* de Felipe Cazals, *"Amor libre"* de Jaime Humberto Hermosillo y *"Cadena perpetua"* de Arturo Ripstein.

Sin embargo, a pesar de que lograron producirse algunas buenas películas estatales durante el año, se avecinaba un cambio radical de políticas en el ámbito cinematográfico, lo que ocurrió el día 25 de noviembre de 1978

perturbadora y la desmitificación de los convencionalismos dados por el machismo común. La siguiente cinta de Ripstein *"La viuda negra"* también filmada en 1977 la censuran durante todo el sexenio por su tema, (los amores de un sacerdote con una atractiva mujer) que no era del agrado de las nuevas autoridades.

cuando renunció Hiram García Borja a la Dirección del Banco Nacional Cinematográfico, función que había desempeñado durante los dos primeros años de ese sexenio y que había servido para darle continuidad a la política cinematográfica generada en el sexenio anterior. Precisamente, la renuncia sorpresiva de este funcionario, seguida de la de otros funcionarios del mismo sector estatal, es la que nos señala, ya sin lugar a dudas, el final de la política cinematográfica que había imperado en el sexenio del presidente Luis Echeverría.

En lugar de García Borja se nombró a Servio Tulio Acuña, quien hasta entonces desempeñaba el puesto de director de la Comisión de Radiodifusión de la Secretaría de Gobernación.⁴³

El relevo de Hiram García Borja provocó sobresalto e incertidumbre en el ambiente del cine pues se calificó como el primer aviso de que se daría un cambio en la política cinematográfica. La mayoría de los productores privados percibieron claramente que esa renuncia significaba el final del ciclo de una industria filmica controlada por el Estado y el inicio de una época de bonanza y facilidades para la producción privada.

1.2. La alianza para la producción.

El enfrentamiento del presidente Echeverría durante su sexenio con los productores privados de la industria cinematográfica se da sólo como un reflejo del enfrentamiento mayor que tuvo su gobierno con sectores influyentes de la iniciativa privada. Las políticas "neocardenistas" del presidente causaban no sólo resquemor sino una profunda desconfianza entre los miembros más influyentes del sector privado que veían amenazados sus privilegios e intereses y reaccionaban retirándose de la producción y sacando sus capitales del país, sobre todo a partir del asesinato en 1973 del industrial regiomontano Eugenio Garza Sada, cuando intentó secuestrarlo la Liga 23 de Septiembre en la ciudad de Monterrey.

Al iniciarse el nuevo sexenio el presidente López Portillo instrumentó una política de acercamiento con la iniciativa privada denominada: "alianza para la producción", que se consolidó a lo largo de su gobierno y que consistía en encontrar fórmulas de conciliación y acercamiento con el capital privado que incentivaran sus inversiones y su retorno a la producción.

Esta política repercutiría en el sector cinematográfico, donde la titular de la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC), Margarita López Portillo, intentó en 1979 instrumentar una "alianza para la producción" en el ámbito de su competencia, convocando a productores, directores y a otros

⁴³ En el acto de la toma de posesión de Servio Tulio Acuña, Margarita López Portillo aprovecha para anunciar que en unos pocos meses se liquidaría a esta institución debido a que su existencia costaba mensualmente mucho dinero y que quería una industria pujante y llena de bríos.

miembros de la industria, en torno a un proyecto estatal para filmar por lo menos sesenta películas en ese año con la participación de los productores privados. Su objetivo era orquestar a todos los sectores de la industria mediante convenios con los sindicatos del ramo, con la intención de reducir costos y aumentar la producción de películas.

Tras algunos meses, el plan mostró sus debilidades y ante la falta de consensos y los frecuentes golpes de timón que daba la funcionaria a sus políticas, se diluyó su propia iniciativa y todos los sectores se desentendieron de la alianza y en vez de ejercer una acción coordinada, se realizaron esfuerzos aislados.

Un hecho irrefutable que se instrumentaría a partir de 1979, desde RTC era el cambio radical de la política cinematográfica que venía imperando desde el sexenio de Luis Echeverría. En ese año iniciará el declive del cine estatal, regresarían los productores privados que se habían alejado de la producción durante los años más extremistas del echeverrismo y aparecerá una nueva etapa de cine independiente el cual tiende a resurgir en el paisaje cíclico de nuestra cinematografía en los momentos de crisis, precisamente cuando no existen salidas públicas o privadas para la producción de un cine de calidad, situación que se dará a partir de antedicho año y que persistirá casi durante toda la década.

2. 1979, el cambio de la política cinematográfica.

2.1. La parálisis legislativa.

La Cámara de Diputados tenía en sus manos el poder para presentar a estudio y discusión una ley cinematográfica que daría un nuevo impulso a la industria mediante el diseño de mecanismos institucionales que redistribuyeran el poder y los recursos para transformar esta industria. Esta parálisis legislativa obedecía a diversas razones:

"La primera de ellas, la falta de coordinación entre el poder legislativo, RTC, productores, distribuidores y exhibidores para conciliar sus intereses muchas veces divergentes; en segundo término, la falta de modificaciones a la ley se debió también a que en 1979 culminaba el período congresional para los diputados que iniciaron su cargo en 1976, y por ello, estaban más ocupados en resolver su futuro que en cambiar la legislación; por último había conflictos entre los diputados que integraban la Comisión de Cinematografía de la Cámara, como las disputas verbales entre la

actriz y diputada María Elena Marqués contra el diputado y líder sindical Carlos Gómez Barrera".⁴⁴

Durante los primeros días de enero se dio el anuncio de la desaparición de todas las oficinas de prensa de la industria estatal cinematográfica. Ni los Estudios Churubusco ni el Banco Nacional Cinematográfico en liquidación ni las productoras CONACINE y CONACITE 2, estaban capacitados para emitir declaraciones a la prensa, la única entidad que podía hacer declaraciones sobre la crítica situación del cine en México, era la oficina de prensa de RTC. Su titular no sólo centralizaba todas las decisiones concernientes a los medios masivos de comunicación en lo general sino todo lo relativo a la industria fílmica nacional.

En el mes de abril de 1979, se anuncian las temas para las Diosas de Plata, reconocimiento que otorga la asociación civil denominada Periodistas Cinematográficos de México (PECIME) a lo mejor de la cinematografía nacional del año de estreno de las películas nominadas. Con los anuncios de los premios se añoraba la calidad de las películas estatales y los apoyos para la producción con los que se contaba en el sexenio del presidente Echeverría, toda vez que las cintas nominadas habían sido producidas bajo el impulso de la política del echeverrismo que había trascendido su propio período sexenal, como hemos comentado. En la terna para mejor película estaban: *"El lugar sin límites"* (Arturo Ripstein, 1977); *"El recurso del método"* (Miguel Littin, 1977) y *"En la trampa"* (Raúl Araiza, 1978).

2.2. El enfrentamiento del Sindicato de Actores Independientes (SAI) con la Asociación Nacional de Actores (ANDA).

Durante el mes de mayo inició un enfrentamiento entre el Sindicato de Actores Independientes (SAI) y la Asociación Nacional de Actores (ANDA) con declaraciones altisonantes de uno y otro bando. Las cosas se complicaban y se veían cada vez más difíciles para el SAI, juzgada la más débil de ambas agrupaciones.

El conflicto había iniciado en junio de 1977 cuando un importante grupo de actores, encabezados por el actor Enrique Lizalde, decidió separarse de la ANDA, que agrupaba a todos los actores sindicalizados del país. La decisión de separarse del grupo de actores disidentes obedecía a distintas razones, entre las que se contaba la carencia de procesos democráticos al interior del sindicato, así como la verticalidad en las decisiones y el corporativismo que permeaba todas las acciones de ese organismo sindical.

En febrero de 1979 el líder de la ANDA, David Reynoso, atacaba públicamente a Enrique Lizalde y amenazaba con represalias a los actores que

⁴⁴ *Excélsior*, 4 de enero de 1979.

no regresaran a la ANDA. La guerra entre sindicatos se agravó hasta tomar tintes dramáticos, como corresponde a un conflicto entre actores.⁴⁵

Finalmente en el SAI sólo se mantuvieron los fundadores del movimiento hasta que su existencia se volvió obsoleta. El sindicato se volvió una agrupación mínima que terminó por desaparecer en 1982 con severas sanciones a los actores disidentes.

Como consecuencia del movimiento, la ANDA prometió democratizarse e incluso reformó algunos de sus estatutos para aparentar dar una mayor transparencia en el manejo de sus recursos, pero finalmente el sindicato se consolidó como una organización cúpular y corporativista similar a otras uniones sindicales de la época.

El tema es relevante para nuestro trabajo porque el SAI brindará a Jaime Humberto Hermosillo un importante apoyo en la realización de su cinta independiente *"María de mi corazón"* (1980), como lo señalaremos en su oportunidad.

2.3. La disminución de la producción estatal.

A principios de 1979, Margarita López Portillo fue anfitriona en una comida realizada en Los Pinos en la que se comprometía a que la producción estatal no sería en ningún caso menor a la de 1978. Palabras que el futuro se encargaría de desmentir drásticamente, pues durante 1978 el Estado sólo produjo 28 películas; y en 1979, todavía un número menor, 15, nueve en CONACINE y seis en CONACITE 2, toda vez que CONACITE 1, la otra productora estatal constituida por el gobierno de Luis Echeverría en 1975, estaba en proceso de liquidación.

En los primeros cuatro meses del año de 1979, CONACINE sólo había producido dos películas *"El infierno de todos tan temido"* de Sergio Olhovich, relato basado en una novela homónima de Luis Carreón sobre las tribulaciones de un joven escritor con tendencias autodestructivas y *"El testamento"* de Gonzalo Martínez, obra menor de este cineasta que contrasta con la calidad de sus primeras películas. Arturo Ripstein realiza durante este año *"La seducción"*, basado en un relato de Heinrich von Kleist y *"La tía Alejandra"* películas con las que tampoco, como en el caso de Gonzalo Martínez, logra mejorar o cuando menos igualar, la calidad de sus películas anteriores. Raúl Araiza, otro de los

⁴⁵ Entre el grupo de actores que salió de la ANDA se contaban actrices y actores muy importantes, como Gloria Marín, Ofelia Guilmáin, Susana Alexander, Héctor Bonilla, Claudio Brook, Claudio Obregón, Pedro Armendáriz (hijo) y el propio Enrique Lizalde. Los actores se unieron para formar un nuevo sindicato que representara mejor sus intereses, y así lo plantearon a la Secretaría del Trabajo en 1977. La ANDA en ese momento minimizó el conflicto y tras convocar a los disidentes para que regresaran a la agrupación para evitar divisiones, al no obtener resultados intentó ignorarlos, de tal manera que el conflicto permaneció latente hasta 1979, período en que se le concedió su número de registro sindical al SAI, agudizando el conflicto.

directores notables de los años setenta, quién había demostrado en *"Cascabel"* (1976) su ópera prima, buen oficio y habilidad narrativa, no consigue tampoco con *"Fuego en el mar"* (1979), un melodrama inspirado en el incendio de una plataforma petrolera, superar su trabajo previo.

Si analizamos la calidad de las películas producidas por el Estado en 1979, es posible concluir que los cineastas que alcanzan lo mejor de su obra durante el sexenio anterior y en los dos años "extras", 1977 y 1978, cuando concluyen proyectos generados durante la administración precedente, no logran adecuarse en este año a los nuevos tiempos. Probablemente la única excepción es el caso de Alberto Bojórquez, quien con *"Retrato de una mujer casada"* consigue un relato muy verosímil sobre la problemática de una joven madre en el contexto de la clase media capitalina.

CONACITE 2 produjo durante 1979 seis películas. Las más sobresalientes fueron las filmadas por Alfredo Gurrola, *"Llámenme Mike"*, divertida sátira policiaca estelarizada por Alejandro Parodi, así como *"Cosa fácil"* y *"Días de combate"* basadas éstas en relatos de Paco Ignacio Taibo II.

2.4. El regreso de los productores privados.

En la medida en que disminuye la participación del Estado en la producción cinematográfica se incrementa la de la iniciativa privada. Si tomamos como punto de partida el año de 1976, último del sexenio del presidente Echeverría, que es cuando se profundiza su política cinematográfica, el Estado produce treinta y seis películas por veinte que realizan los productores privados, en 1977 la producción estatal se incrementa a cuarenta y cinco películas, elevada producción que se explica por la continuación de las políticas echeverristas al inicio del nuevo Gobierno, siendo la producción privada de ese año de treinta y cinco películas. Para 1978, los productores privados alentados por las nuevas autoridades producen cincuenta películas mientras el Estado disminuye su producción a veintiocho y para 1979, año que estamos analizando, la tendencia se confirma, los productores privados alcanzan la cifra de sesenta y cuatro películas por sólo quince del estado, como lo constatamos con el siguiente cuadro:

Películas producidas	1977	1978	1979
Privadas	35	50	64
Estatales	45	28	15
Independientes	10	18	26
TOTAL	90	96	105

⁴⁶

⁴⁶ GARCIA RIERA, op. cit., pág. 304.

Como queriendo corroborar estas tendencias, la propia directora de RTC declaraba al inicio de la Convención Nacional Cinematográfica celebrada en la Ciudad de México en el mes de mayo de 1979 que:

“A partir de ese momento se iba a alterar drásticamente la manera de producir cine en México para beneficio de todos”.⁴⁷

Alrededor de estas declaraciones, se da el anuncio de que los productores de la iniciativa privada invertirían 300 millones de pesos en la filmación de sesenta películas, mismas que se rodarían en los estudios América y en las que se esperaba contar con la participación de los trabajadores de la sección 49 del STIC. Esta inversión es producto de un convenio firmado entre RTC y los líderes del sindicato.

Justo en esos días la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas, asociación que por conducto de su presidente, Guillermo Calderón había afirmado en noviembre de 1978 que el Estado financiaría la producción de películas, pero después dijo que siempre no y que:

“Las películas que preparan para el resto de 1979 las financiarán con capital privado por medio de la Unión de Crédito que están organizando y que no deseaba que el Estado les preste dinero, ya que la iniciativa privada nunca ha sido una carga para el Estado y que son totalmente ajenos a los ensayos y sistemas que le produjeron cuantiosas pérdidas al régimen”.⁴⁸

El tipo de películas producidas por los productores privados durante 1979 reflejará el interés genérico que se irá repitiendo a lo largo de la década de los ochenta; películas de acción, algunas de ellas ubicadas en la frontera, (*“Persecución y muerte de Benjamín Argumedo”* de Mario Hernández; *“Emilio Varela contra Camelia la Texana”* de Rafael Portillo; *“Como perros rabiosos”* de Rafael Villaseñor); películas de la picaresca que combinan el humor grueso con temáticas sexuales de mujeres curvilíneas, (*“Las tentadoras”* de Rafael Portillo; *“Los mantenidos”* de Jaime Fernández); o temas que reiteran temas de luchadores, típicos del cine mexicano de los años sesenta, (*“Santo en la frontera del terror”* de Rafael Pérez Grovas o *“Látigo contra las momias asesinas”* de Roberto Rodríguez).

En contraste, a mediados de 1979 se produce un incidente que nadie pudo dejar de criticar en ese entonces. Durante 1978 se había otorgado, por parte de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público (SHCP), un préstamo de 280 millones de pesos (un poco más de 12 millones de dólares) que serían destinados a la producción, renovación de equipo y a la satisfacción de algunas demandas de los trabajadores de la industria. La SHCP exigía que se elaborara

⁴⁷ Excélsior, 3 de mayo de 1979, pág. 6-B.

⁴⁸ Excélsior, 6 de junio de 1979, pág. 10-B.

un proyecto que especificara el destino y los objetivos finales de esos recursos, pero como transcurrió un año y la institución que dirigía la señora López Portillo no fue capaz de redactar y enviar la información requerida, la SHCP retiró ese dinero. Las críticas no se hicieron esperar y la titular de RTC argumentó que no había sido su culpa y que hasta había pedido la renuncia de los funcionarios que no habían presentado esas cuentas. Paradojas del cine mexicano: cuando había los recursos para reactivar la producción del cine estatal no existió la voluntad para llevar a cabo esta reactivación. En realidad quedaba claro que la intención política de la titular de RTC era la de estimular la producción privada en menoscabo del cine producido por el Estado.

Los hechos confirmaban las tendencias, se marchaba aceleradamente hacia la desestatización de la industria fílmica o si queremos verlo en el otro sentido, hacia su reprivatización. Desde el año de 1979 se estableció una sólida alianza entre RTC y la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas con la finalidad de satisfacer la demanda de cine en el país. Esta relación se finca en varias reglas no escritas. Una de ellas, la más importante, es que la censura aminoraría su rigor facilitando la proliferación de un cine privado violento y vulgar de ínfima calidad. Además, el Estado facilitaría la distribución de estas cintas por medio de la empresa Películas Nacionales para el territorio nacional y de las firmas Películas Mexicanas y Azteca Films para el extranjero, exportándolas sobre todo a los Estados Unidos.

Pero al mismo tiempo había un factor importante que servía de pretexto para que los productores privados argumentaran inseguridad para invertir grandes sumas en sus producciones y era el hecho de que el precio de la entrada a los cines estaba controlado por el Estado, debido a que la exhibición se consideraba como un bien al que todos debían tener acceso, evitando con ello no sólo que se mejorara la calidad del cine mexicano sino que los servicios que ofrecían las salas cinematográficas fueran deteriorándose sin que a los exhibidores, el más importante de ellos, el propio Estado a través de la Compañía Operadora de Teatros (COTSA), les preocupase. El precio autorizado de entrada a los cines en el Distrito Federal era de veinticinco pesos que equivalían en 1979, a un poco más de un dólar (la paridad era de veintitrés pesos por un dólar). Algunas salas podían cobrar un sobreprecio cuando presentaban súper producciones, pero era un grupo muy reducido de cines que gozaba de esta concesión. La situación cambiará hasta el año de 1992 cuando se libere el precio de entrada a los cines.

2.5. Televisión.

Los huecos que se generaban debido a la falta de apoyo al cine estatal los aprovechaba la iniciativa privada, de tal manera que la empresa Televisión, propiedad de Televisa, dirigida por Fabián Arnaud, se convirtió en la productora más poderosa del país, financiando el rodaje de 10 películas en 1979. Esta corporación surge en 1978 al amparo de la política cinematográfica estatal de

impulso al cine privado con la película "El chanfle" dirigida por Enrique Segoviano, con el elenco de la serie televisiva "El chavo del ocho" comandados por Roberto Gómez Bolaños "Chespirito". Esta película fue un gran éxito taquillero gracias a la promoción y a la popularidad de las figuras televisivas que participaban en ella.

A partir de entonces, Televisine continuó produciendo durante los dos siguientes años (1980 y 1981) un promedio de 8 películas por año, para descender hasta la producción de sólo cuatro películas en 1982.

Entre las películas que produjo Televisine en 1979 está aquella en la que Olga Breeskin interpreta a una monja violinista en "Nora la rebelde" de Mauricio de la Serna (1979) con poco éxito en taquilla y "Lagunilla mi barrio" (1979) de Raúl Araiza. En 1979 produce también "La ilegal" de Arturo Ripstein con Lucía Méndez, película que comentaremos con más amplitud dentro del apartado dedicado al cine fronterizo de producción privada en el Apéndice 1 de este trabajo de investigación.

2.6. El desmantelamiento de CONACINE.

En contraste con el incremento de la producción privada, en julio del mismo año, la empresa CONACINE que había sido el principal soporte del cine estatal desde su fundación en 1974, anuncia la liquidación del 90% de su personal. Sólo se quedaba con las 12 personas que RTC había decidido que era el número óptimo para un funcionamiento muy restringido. El día 4 de septiembre de 1979, Benito Alazraki tomó posesión como director general de la desmantelada CONACINE.

Se acababa el año. En la entrega de los Arieles correspondientes a lo mejor de la producción de 1978 realizada en la Cineteca Nacional, la mejor película fue "Cadena perpetua"⁴⁹ de Arturo Ripstein; el mejor actor, José Alonso por su papel en "En la trampa" (Raúl Araiza, 1978) y la mejor actriz Adriana Roel por "Anacrusa o de cómo la música viene después del silencio" (Ariel Zúñiga, 1978) una producción del cine independiente que comentaremos en el apartado que se dedique a esta producción. La premiación confirmaba que lo más rescatable de la producción de 1978 seguía siendo el cine estatal.

Sin embargo, antes de terminar con nuestra revisión de la política cinematográfica del año 1979, hay que recordar uno de los peores y más penosos episodios de ese año, lo transcribimos tal y como lo anota Moisés Viñas en su Historia del cine mexicano:

⁴⁹ Un ladronzuelo el "Tarzán" Lira, interpretado por Pedro Armendáriz Jr., decide retirarse de la delincuencia y regenerarse trabajando como empleado en un banco. Sin embargo, un comandante de la policía que se lo encuentra casualmente y conoce su pasado delictivo, le exige la entrega de un tributo diario que lo obliga a seguir delinquiendo. El guión cinematográfico está basado en el relato de Luis Spota *Lo de antes*.

“Por iniciativa de Margarita López Portillo en 1979 tuvo lugar la acusación penal a varios funcionarios supuestamente por haber cometido un fraude por 4,500 millones de pesos durante su gestión, se les encarceló con un lujo de violencia más propia de acciones contra criminales feroces. Luego se dijo que el fraude era solamente por 50 millones y finalmente se tuvo que excarcelar a los inculpados sin que se pudiera probar nada en su contra y sin esclarecer el supuesto fraude”.⁵⁰

Nunca nadie entendió cual era el objetivo del ataque contra Fernando Macotela, Bosco Arochi, Carlos Velo y Jorge Hernández Campos, funcionarios honestos y capaces ni por qué vino su liberación de manera tan imprevista. Lo que se consideró es que se trataba en el fondo de una ofensiva dirigida a dismantelar totalmente los vestigios echeverristas que todavía quedaban en el sector cinematográfico, nos continua diciendo Moisés Viñas:

“Es un hecho que esa política no funcionó y se encargó de ayudar a diseñar el bache en el que se hundió al cine mexicano durante este año, hoy el tiempo y la historia nos han enseñado que el Estado tiene como una de sus obligaciones apoyar la cultura, porque ésta no sólo puede ser un bien que exalte los valores nacionales, sino que también puede ser un producto redituable que tiende a aumentar su beneficio entre mayores son los apoyos concedidos”.⁵¹

Al concluir el año de 1979 quedaba muy claro para los cineastas que la política cinematográfica estatal había cambiado. La apuesta de la titular de RTC era hacia la reprivatización de la industria fílmica, propiciando el regreso de los productores privados, y era claro que en el tipo de cine que éstos realizarían durante los siguientes años no había lugar para los cineastas del echeverrismo.

Con el cambio de políticas vino la desbandada y los cineastas de esta generación con tal de seguir filmando, decidieron buscar el financiamiento de empresarios privados, acudieron a las cooperativas, a las simples cooperachas, aprovecharon el material proporcionado por escuelas de cine, o encontraron en la televisión privada los medios de sobrevivencia, no faltando quien encontrara apoyo en las universidades o en los grupos políticos.

Parecía que las condiciones idóneas para acabar con el cine de calidad en México estaban sentadas: no había ningún apoyo estatal, los productores privados estaban encaminados únicamente a explotar a este medio como un producto muy barato y por esas épocas resultaba ridículo pensar siquiera en financiamientos externos. Pero a pesar de todos estos obstáculos hubo quien no se rindió y dio la batalla por el cine mexicano de calidad.

⁵⁰ VIÑAS, Moisés, Historia del Cine Mexicano, pág. 275.

⁵¹ ibíd, pág. 275.

2.7. La producción independiente. El sistema de producción en cooperativa.

Justo en medio de este negro panorama resurge el cine independiente, que instrumentará una nueva etapa del sistema de producción en cooperativa, un mecanismo de producción especial para épocas de crisis.

El cine independiente tiende a proliferar cuando las condiciones externas de producción sean privadas o estatales se deterioran, por ejemplo ni durante la "época de oro" es decir, los años cuarenta cuando nuestro cine vive un gran momento de producción privada ni durante los primeros siete años de los setenta cuando se vive el auge de la producción del Estado, se presentó en forma relevante este fenómeno. Es en los momentos difíciles, cuando los cineastas acuden a este sistema de producción.⁵²

Este sistema de cooperativas, puesto al día en 1978 por la Cooperativa Río Mixcoac para la producción de la película *"Bandera rota"* (Gabriel Retes), se irguió como un esquema accesible para producir cine independiente con dos características principales: calidad y factibilidad. Entre otros ejemplos del cine independiente producido entre finales de 1977, 1978 y 1979 podemos mencionar a Jaime Humberto Hermosillo con su película *"Las apariencias engañan"* (1977-78) filmada en 16 milímetros con mínimos recursos de producción, estelarizada por Isela Vega y Gonzalo Vega; a Federico Weingartshofer y a Patricia Coronado, el primero director y la segunda productora, de *"Bajo el mismo sol y sobre la misma tierra"* (1979) rodada igualmente en 16 milímetros sobre la sobrevivencia del campesino en el México del impulso modernizador; a Ariel Zúñiga con *"Anacrusa o de cómo la música viene después del silencio"* (1979), impactante película sobre la desaparición "forzada" por las autoridades policiacas de una militante izquierdista; a Alfredo Joskowicz con *"Constelaciones"* (1979) sobre Sor Juana Inés de la Cruz producida con el apoyo de la UNAM y a Miguel Littín con *"La viuda de Montiel"* (1979) basada en un relato de Gabriel García Márquez y financiada por la Universidad Veracruzana, el Instituto Cubano de Artes e Industrias Cinematográficas (ICAIC) y otras

⁵² El cooperativismo era un esquema de producción que se había utilizado en otras épocas. En los años veinte, a partir del drástico descenso de la producción cinematográfica en 1923, algunos cineastas de la época del cine silente se apoyan en este sistema para hacer realidad sus proyectos filmicos. En los años cincuenta, el agotamiento del "boom" del cine mexicano conocido como la "época de oro" provocó que los propios trabajadores sindicalizados se organizaran a través de una empresa en cooperativa denominada Alianza Cinematográfica, para llevar a cabo proyectos cinematográficos ante el paulatino abandono de los productores privados tradicionales, produciendo, entre otras, dos notables películas: *"Los Fernández de Peralvillo"* (1953) de Alejandro Galindo y *"Ensayo de un crimen"* (1955) de Luis Buñuel. Más adelante, en otra de las crisis recurrentes del cine mexicano, el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica lanzó en 1964 una convocatoria a un Primer Concurso de Cine Experimental, lo que motivó a un grupo de cineastas debutantes a buscar apoyos económicos y técnicos para producir películas, y lograron hacer alrededor de 12, entre ellas: *"La fórmula secreta"* (1965) de Rubén Gámez y *"En este pueblo no hay ladrones"* (1965) de Alberto Isaac, que obtuvieron los dos primeros lugares de aquel certamen, como lo mencionamos en el inciso 1.4. de nuestro primer capítulo. También a finales de los años setenta este sistema permitió continuar su trabajo creativo a varios cineastas surgidos durante los años del echeverrismo.

instituciones privadas bajo la fórmula de producción de la Cooperativa Río Mixcoac.

El sistema cooperativista para la producción cinematográfica ha sido históricamente una de las pocas opciones para la realización de un cine mexicano de menor costo, pero de mucha creatividad y siempre muy vinculado a la realidad de nuestro país. Por esta razón, se reactiva como fórmula de producción desde los primeros años del nuevo sexenio como la respuesta de los cineastas a la política del nuevo gobierno de disminuir la cantidad y la calidad de sus producciones, instrumentando, por el contrario, políticas de fomento y estímulo a la producción privada.

3. Conclusión de un sexenio (1980-1982).

3.1. 1980, el cine estatal al inicio de la década.

El panorama de la industria cinematográfica para el inicio de la década de los ochenta se vislumbraba difícil en el ambiente todavía quedaba el recuerdo de los problemas por los que atravesó en 1979, problemas que se suscitaron al interior de las instituciones estatales que administraban al cine mexicano y que naturalmente repercutieron en toda la producción.

Una nota del periódico *Excélsior* ilustra la situación de varias cintas que el Estado había producido anteriormente:

"Más de 30 películas de las productoras CONACITE 2 y CONACINE se encuentran enlatadas.⁵³ Se informó que estas películas se encuentran listas para su estreno, pero el tiempo ha pasado y aún no se han proyectado. También se informó que la exhibidora oficial, Operadora de Teatros, no ha promocionado ninguna de las cintas de tema social y político debido a que éstas no son taquilleras y proyectan de preferencia filmes que de antemano representan la garantía de que serán una atracción para el público".⁵⁴

Iniciando el año, la titular de RTC, Margarita López Portillo, anunció la realización de una coproducción de México con la Unión Soviética para filmar la vida de John Reed, un periodista estadounidense que había presenciado las revoluciones soviética y mexicana. El anuncio causó descontento: resultaba francamente absurdo que en medio de una crisis económica se financiara una cinta de muy alto presupuesto en una coproducción en la que México ponía la mayor parte con la finalidad de contar la vida de un norteamericano.

⁵³ El término "enlatamiento" se refiere a películas que están terminadas pero no han sido estrenadas.

⁵⁴ *Excélsior*, 14 de febrero de 1980.

Al mismo tiempo existía incertidumbre en CONACINE por la falta de definición por parte de RTC del plan de trabajo para el resto del sexenio y saber si todavía existiría como empresa estatal o se privatizaría.

Durante este año el Estado solamente produce cinco películas, tres por conducto de CONACITE 2: *"En el país de los pies ligeros"* de Marcela Fernández Violante, *"En la tormenta"* del director colombiano Fernando Vallejo y *"Pum"* de José Estrada, una comedia sobre el fallido atentado de Francisco Sierra en contra de su esposa Esperanza Sierra (la empresaria teatral Esperanza Iris), y otras dos, a través de CONACINE: *"1000 millas al sur"* de Rodolfo de Anda y *"Mundo mágico"* una película de tres historias en la que debutan Alejandro Tavera, Raúl Zermeño y Luis Mandoki.

3.2. La producción privada.

En contraste los productores privados realizan ochenta y ocho películas en 1980. Si comparamos estas cifras con las de la producción estatal constatamos que la política privatizadora de Margarita López Portillo alcanza su punto culminante durante este año, demostrado en el siguiente cuadro:

Películas producidas	1980
Privadas	88
Estatales	5
Independientes	14
TOTAL	107

55

Además, en 1980 se le otorgó a la Unión de Crédito de Productores Cinematográficos la concesión para operar como institución crediticia en el ramo industrial. La sociedad inició con un capital legal autorizado de 40 millones de pesos (un millón seiscientos mil dólares). Esta Unión permitía un esquema de financiamiento privado para la producción de películas, pero estas producciones estaban dirigidas principalmente a satisfacer el mercado y no a garantizar una propuesta cinematográfica de calidad como lo prueban las cintas que se estaban filmando en los estudios cinematográficos por ese entonces: *"Te solté la rienda"* (Alfredo Salazar) de Televisine, *"Rigo es amor"* (Felipe Cazals) de Filmex, *"Cuentos colorados"* (Rubén Galindo) de Chapultepec y *"El sexo sentido"* (Rogelio A. González) de Producciones Virgo's, entre otras.

3.3. La producción independiente.

En el año de 1980 se producen 14 películas independientes como una medida de supervivencia de los cineastas ante la falta de películas producidas por el Estado y ante el tipo de cine que estaba haciendo la iniciativa privada. De

⁵⁵ GARCIA RIERA, op. cit., pág. 304.

la producción independiente de este año sobresalen el documental de Paul Leduc *"Historias prohibidas de pulgarcito"* sobre la guerrilla en El Salvador, y *"María de mi corazón"*⁵⁶ basada en un relato original de Gabriel García Márquez, dirigida y producida por Jaime Humberto Hermosillo, con un esquema de producción en cooperativa con las aportaciones de los actores principales María Rojo y Héctor Bonilla, de su personal técnico, el apoyo de la Universidad Veracruzana y la participación del Sindicato de Actores Independientes (SAI). *"María de mi corazón"* se filmó originalmente en 16 milímetros para su exhibición exclusiva en salas alternativas con proyección en este formato. Poco tiempo después, Clasa Films Mundiales adquiere los derechos de la cinta, la regulariza sindicalmente y financia el proceso de ampliación de la película a 35 milímetros para su comercialización con muy buenos resultados en salas cinematográficas, comprobando que es posible hacer buen cine a pesar de las limitaciones presupuestales.

Jaime Humberto Hermosillo con *"Las apariencias engañan"* (1977-78) y con *"María de mi corazón"* (1980) revitaliza al cine en cooperativa y será un ejemplo a seguir por los cineastas en ciernes deseosos de hacer su primera película no sólo por su peculiar y personal universo temático, sino por el inteligente uso de esquemas de producción independiente en formatos más accesibles como la película de 16 milímetros.

3.4. 1981, el año del desaliento.

Los dos últimos años del sexenio de López Portillo estuvieron marcados por los rumores sobre la desaparición de CONACINE y CONACITE 2, dichos rumores obedecían a estudios de factibilidad realizados por las Secretarías de Hacienda y Crédito Público, y de Programación y Presupuesto ante los resultados que habían arrojado estas productoras durante todo el sexenio.

A pesar de los rumores sobre la desaparición de estas empresas, en 1981 se producen siete películas de financiamiento estatal, tres de directores mexicanos: *"México 2000"* de Rogelio A. González, *"Fieras contra fieras"* de Sergio Véjar y *"Rastro de muerte"* de Arturo Ripstein, y cuatro de directores extranjeros: *"Barrio de campeones"* del colombiano Fernando Vallejo, *"Campanas rojas"* del soviético Serguei Bondarchuck, *"Más locos que una cabra"* del francés Francis Veber y *"Mar brava"* del español Angelino Fons. Si a esta lista agregamos las producciones de CONACINE de 1982: *"Antonietta"* del español Carlos Saura, *"Los bárbaros"* del norteamericano Jim Mynorski y *"La guerra es un buen negocio"* del chileno Tito Davison (afincado en México desde 1944), es fácil constatar la política chauvinista de la titular de RTC y de discriminación al grupo de directores mexicanos de los años setenta.

⁵⁶ Basada en una anécdota sencilla, es una frustrada historia de amor entre una aprendiz de mago y un raterillo de residencias con un patético y exasperante final en un hospital psiquiátrico. La cinta funciona como una situación kafkiana en la que la protagonista se va hundiendo cada vez más en el lodo de la insania contra su voluntad a pesar de su cordura, para culminar en un final inquietante y perturbador.

Continuó durante estos dos últimos años del gobierno del presidente López Portillo la tendencia a estimular la producción privada en menoscabo de la producción estatal; por eso, la producción independiente tenderá a incrementarse durante el último año del sexenio, como se desprende del siguiente cuadro:

Películas producidas	1981	1982
Privadas	74	57
Estatales	7	7
Independientes	16	23
TOTAL	97	87

57

Podemos mencionar los títulos de algunas películas representativas de la producción privada que se elaboran durante los años de 1981 y 1982: *"Las fabulosas del reventón"* (Fernando Durán, 1981); *"Burdel"* (Ismael Rodríguez, 1981); *"Los mexicanos calientes"* (Gilberto Martínez Solares, 1981); *"Emmanuel o nacido para pecar"* (Sergio Véjar, 1982) y *"Las fabulosas del reventón 2"* (Fernando Durán, 1982).

Como ya lo mencionamos con anterioridad, de las noventa y siete películas que se producen en 1981, setenta y cuatro fueron producciones privadas, siete del Estado, a través de CONACINE o CONACITE 2 y dieciséis independientes. De éstas, las más sobresalientes fueron *"Uno entre muchos"*⁵⁸, (una anécdota subterránea), de Ariel Zúñiga y Alberto Cortés y *"Complot petrolero: La cabeza de la hidra"* de Paul Leduc, basada en un texto de Carlos Fuentes. Zúñiga había realizado en 1978 otra película independiente, *"Anacrusa o de cómo la música viene después del silencio"* con Adriana Roel como la protagonista.

También en 1981, realizan sus primeras películas en forma independiente: Gustavo Montiel con *"Entre paréntesis"*, un drama sobre la relación de una pareja que afronta la vida en México después del movimiento estudiantil de 1968, y Jorge Prior con *"Café Tacuba"* donde reflexiona sobre la soledad de los viejos en la ciudad de México. Ambas cintas funcionaron como tesis de recepción de estos cineastas al concluir sus estudios, el primero en el CCC y el segundo en el CUEC.

3.5. 1982, el incendio de la Cineteca Nacional.

1982, el último año del sexenio lópezportillista inició con la discusión para la creación de una nueva Ley Cinematográfica. RTC asignó oficinas y mobiliario

⁵⁷ GARCÍA RIERA, op. cit., pág. 304.

⁵⁸ En *"Uno entre muchos"*, Ariel Zúñiga nos narra, contando con la colaboración de Alberto Cortés, la historia verídica de un obrero que después de ser despedido es secuestrado por sus patrones con el fin de no pagarle ninguna indemnización.

a un grupo de asesores para que comenzaran la elaboración de un anteproyecto de dicha ley e impulsó lo que se denominó: "Primer encuentro sobre legalidad para defensa de un cine nacional". La titularidad de la Comisión de Asesoría recayó en Rafael Macedo de la Concha.

Lejano quedaba el año de 1978, cuando la titular de RTC, Margarita López Portillo anunciaba su firme propósito de liquidar al Banco Nacional Cinematográfico por obsoleto e inútil e inclusive había despedido a su titular Hiram García Borja para nombrar a Servio Tulio Acuña como director liquidador de dicha institución; ahora se arrepentía de aquellas acciones y anunciaba que el Banco abriría nuevamente sus puertas para financiar largometrajes; también en el mismo evento se pronunció a favor de que el Estado, mediante CONACINE y CONACITE 2, financiara doce películas en lo que quedaba del sexenio. Para estos fines, el BNC contaría con 300 millones de pesos (4 millones y medio de dólares) y las productoras con 80 millones (un millón doscientos cincuenta mil dólares).

A pesar del negro panorama que trajo consigo la devaluación de 1982, la producción total de películas sólo bajó de las noventa y siete producidas en 1981 a ochenta y siete. La devaluación también trajo algunas cosas positivas para algunos sectores de la industria, ya que ante la baja de los costos de producción de filmar en México, se presentó una oleada de producciones extranjeras dispuestas a abaratar sus costos filmando en este país; oleada recibida con sumo placer por los sindicatos filmicos que todavía estaban molestos con la titular de RTC porque en 1981 sólo se habían realizado siete cintas con recursos estatales.

En 1982, el Estado nuevamente sólo produjo siete películas, entre ellas, *"El caballito volador"* de Alfredo Joskowicz, *"El color de nuestra piel"* de Alejandro Galindo, *"El hombre de la mandolina"* de Gonzalo Martínez, *"El tonto que hacía milagros"* de Mario Hernández y la más interesante de todas, *"Bajo la metralla"* de Felipe Cazals, quien aprovechó algunos sets construidos por Dino de Laurentis en los Estudios Churubusco para la filmación de *"Amityville"*, para realizar en el interior de una casa, como prácticamente su única locación, una película sobre un grupo de guerrilleros urbanos en los años setenta.

Ese mismo año se estrenó, ante la presencia del presidente López Portillo, uno de los mayores fracasos filmicos no sólo del sexenio, sino de la historia cinematográfica mexicana: *"Campanas Rojas"*, coproducción de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas con México y dirigida por Serguei Bondarchuk. Actuaban en esta producción Franco Nero, Ursula Andress, Jorge Luke y Eraclio Zepeda. El fracaso de esta cinta se hizo evidente meses después por la respuesta que esta producción tuvo en su recaudación en taquilla, por las desfavorables críticas nacionales e internacionales que recibió y sobre todo, por los altos costos que representó para México el involucrarse en este proyecto.

El día 24 de marzo de 1982, a tan sólo unos meses de la conclusión de este sexenio, tuvo lugar una de las peores tragedias en la historia del cine mexicano, el incendio de la Cineteca Nacional, uno de los mayores logros del sexenio del presidente Echeverría. La Cineteca Nacional se ubicaba en el sur de la ciudad de México y se había convertido en el principal espacio de proyección de un cine de calidad nacional y extranjero y en un importante archivo fílmico del país junto con la Fimoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

Las versiones que han circulado desde entonces sobre las posibles causas de este siniestro son todavía confusas, pero lo que sí está muy claro es que este incendio arrasó no sólo con la vida de algunos empleados que se encontraban laborando en esos momentos, sino también con una considerable parte de nuestra historia fílmica.

¿Pero, cómo ocurrió esta catástrofe? El entonces director de Cinematografía de RTC, Jorge Durán Chávez, quien estuvo presente al ocurrir los hechos, nos narra el incidente:

“La función de las 16:30 horas del Salón Rojo tuvo que ser desalojada inmediatamente después de su final porque había mucho humo y se había llamado a los bomberos desde hacía varias horas. A las 18:00 horas se oyó una tremenda explosión que rompió los cristales de los edificios cercanos al inmueble y se formó una nube de humo visible en varios kilómetros a la redonda. Poco después las llamas se extendieron a todo el recinto y sólo quedó esperar a que los bomberos llegaran y trataran de dominar el fuego. Posteriormente los peritos afirmaron que el incendio se había iniciado en la Sala Fernando de Fuentes por la falta de mantenimiento de las conexiones eléctricas y que el fuego se había comunicado a las bóvedas que contenían más de dos mil rollos de película basado en nitrato de celulosa y que dadas las condiciones de destrucción en que había quedado el inmueble, era imposible ahondar en las investigaciones para fincar responsabilidades”.⁵⁹

El propio Jorge Durán Chávez en la entrevista citada nos hizo saber que:

“Del acervo con el que contaba este archivo de 6,506 títulos en películas de 35 y 16 milímetros, sólo lograron salvarse 2 mil rollos, con los que se inició la reintegración del patrimonio fílmico nacional”.⁶⁰

⁵⁹ DURÁN CHÁVEZ, Jorge. En entrevista realizada por Alejandro Pelayo en la ciudad de México el 12 de septiembre de 1998.

⁶⁰ *ibíd.*, 12 de septiembre de 1998.

Algunos meses después se constituyó el Comité Pro Recuperación de la Cineteca Nacional.

Poco tiempo después, se anunció la solicitud de licencia de Jorge Durán Chávez como consecuencia de los gases que había inhalado durante el incendio y por lo tanto requería de un tratamiento para rehabilitarse. Lo sustituyó en su puesto la doctora Ángeles Mendieta Alatorre.

En los últimos meses de 1982 se dio un aumento al precio de los cines, de \$40 pesos subió a la cantidad de \$60 pesos (en dólares, de poco menos de cincuenta centavos subió a 80 centavos de dólar) siendo la reacción natural ante la disparada inflación que sufría el país por esas fechas.

El 26 de noviembre de 1982 la Cámara de Diputados envió a la Secretaría de Gobernación el anteproyecto de Ley de Cinematografía para buscar la aprobación del Ejecutivo. En ese entonces la Cámara era un órgano que funcionaba como un instrumento más del presidente para adecuar las leyes a su proyecto político y este órgano republicano sufría de una parálisis que sólo el Ejecutivo podía curar mediante su voluntad; en este caso la iniciativa no volvió a salir de Gobernación y nunca se volvió a mencionar el asunto.

3.6. La producción independiente.

En 1982, Jaime Humberto Hermosillo producirá con Clase Films Mundiales, la productora independiente por antonomasia, "*Confidencias*",⁶¹ basada en la novela de Luis Zapata De pétalos perennes con María Rojo y Beatriz Sheridan

También en este año Claudio Isaac realiza en forma independiente y en formato de 16 milímetros, su segunda película de largometraje, "*El día que murió Pedro Infante*" una película con contenido autobiográfico. Este novel director, hijo de Alberto Isaac, había realizado en 1976 su primer película, también de temática autobiográfica, titulada "*Crónica íntima*".

"*Yo no lo sé de cierto, lo supongo*" de Benjamín Cann, otra película independiente que se produce durante este año, es un drama sobre la crisis de la relación de pareja, con Diana Bracho y Manuel Ojeda en los roles protagónicos.

⁶¹ En esta película Jaime Humberto Hermosillo vuelve a ofrecer una propuesta cinematográfica que explota magníficamente la historia de dos mujeres (interpretadas por Beatriz Sheridan y María Rojo) a las que une una relación de patrona y dama de compañía, pero que al desvirtuarse y alterar su sentido, se transformará en un ejercicio de poder entre ambas. La atmósfera intimista que proyecta Hermosillo en esta cinta (la mayor parte de la historia ocurre casi por completo en una sola locación) funciona eficazmente al apropiarse del elocuente lenguaje que subyace entre dos mujeres que se tienen a ellas mismas como única compañía.

Es significativo que en este año se producen, a pesar de la crisis económica que se iniciara en 1981, 23 películas independientes más de tres tantos de las producidas por el Estado que fueron sólo 7, como lo comentamos en un párrafo anterior, ante la disminución de la producción estatal los cineastas encuentran fórmulas para seguir realizando.

3.7. El cine de la *generación de la crisis*.⁶²

Dentro del marco de la producción independiente de 1982 sobresalen dos películas realizadas bajo el esquema de producción en cooperativa, se trata de dos óperas primas "*La vispera*", producida y dirigida por Alejandro Pelayo y "*Nocaut*" realizada y producida por José Luis García Agraz. Como se mencionó en el prólogo de este trabajo de investigación estos dos cineastas forman parte de la *generación de la crisis* que es como se ha denominado al reducido grupo de directores que logran producir su primera o segunda película de largometraje de ficción entre 1982 y 1989 a pesar de los obstáculos económicos y la falta de apoyo de las autoridades.

Dedicaremos una parte de éste y de los dos capítulos siguientes al estudio particular de trece películas de este grupo de directores porque son representativas de un cine independiente de calidad que logra producirse en nuestro país durante los años ochenta.

3.8. 1982, el año de "*La vispera*" y de "*Nocaut*".

Como lo planteamos anteriormente, el año de 1982, último de la administración del presidente López Portillo, resulta especialmente crítico en lo económico, con devaluaciones, inflación calculada por hora y una economía cerrada en un mundo aún distante de su globalización, en esas condiciones era muy difícil realizar un proyecto cinematográfico. En primer lugar, no había apoyos institucionales como los que habían sido muy comunes y frecuentes en el sexenio anterior; en segundo lugar, la devaluación diaria de la paridad cambiaria del peso frente al dólar, hacía imposible elaborar con precisión un presupuesto de rodaje, ya no se diga para un mes, sino para una semana, además de que esta particular situación cambiaria, encarecía la importación de material filmico; y en tercer lugar, la presencia de esta profunda y permanente crisis económica creaba una situación de conflicto en la que los factores económicos obligaban a la sociedad a mostrar una actitud muy conservadora sobre el flujo de capitales y la liquidez, es decir, muy poca gente arriesgaba recursos en una empresa como el cine.

Si a esto agregamos la franca política de privatización y de desmantelamiento de la infraestructura filmica del Estado por parte de la Dirección de Radio, Televisión y Cinematografía y el interés de los productores

⁶² Consultar Apéndices 2 y 3 que contienen el breve retrato de una generación y las fichas biográficas de este grupo de cineastas.

privados en hacer un cine de géneros de pobre factura, pero alta rentabilidad, era casi imposible para los nuevos directores iniciar una carrera cinematográfica.

Sin embargo, y a pesar de las condiciones adversas, durante ese año, Alejandro Pelayo filma en la primavera (*"La víspera"*) y José Luis García Agraz en el otoño (*"Nocaut"*), ambos filman en 16 milímetros, posteriormente en 1983 *"Nocaut"* se ampliará a 35 milímetros con el apoyo financiero de los Estudios Churubusco, como se ha referido con anterioridad. Los dos directores debutantes parten de guiones escritos por ellos mismos, en la mejor tradición del cine de autor y organizan su producción a través de sociedades cooperativas, la Río Mixcoac para *"La víspera"* y Kinam para *"Nocaut"*. Los mínimos recursos económicos que se requerían para los gastos elementales de producción como la alimentación del personal técnico y artístico durante el rodaje o el transporte, en el caso de *"Nocaut"* de una locación a otra, ya que *"La víspera"* se filma en una sola locación, los proporcionaron o consiguieron los propios directores-productores de cada una de estas películas.

El costo de los salarios tanto del personal artístico como técnico se calculó en ambos proyectos de acuerdo al salario real que percibía el actor o el técnico en el mercado de trabajo en relación con los días en los que trabajaría en la producción. Una vez determinada la cantidad, los participantes en la película estaban de acuerdo en aportarla a la producción, volviéndose copropietarios de la obra terminada en la proporción de sus aportaciones.

3.8.1. *"La víspera"* (Alejandro Pelayo, 1982).

*"La víspera"*⁶³, es una película que se filma en blanco y negro, con aportes en especie de Cine Códice, de los actores principales, del personal técnico y del propio director. Se filmó en 12 días en una sola locación. Su estreno se transmitió por el Canal Once el día 30 de noviembre de 1982, precisamente la "vispera" de la toma de posesión del presidente Miguel de la Madrid.

"El ingeniero Manuel Miranda (Ernesto Gómez Cruz), ex secretario de Estado, tiene grandes posibilidades de reintegrarse a la vida pública con motivo del cambio de presidente. Dichas posibilidades se ven acrecentadas gracias a la amistad que lo une con el licenciado Villegas, colaborador íntimo del futuro mandatario. Un día antes de la toma de posesión, Miranda espera, rodeado de familiares y amigos, el llamado que lo confirmará como integrante

⁶³ *"La víspera"*

Dirección: Alejandro Pelayo.

Producción: Alejandro Pelayo, Cine Códice, Cooperativa Río Mixcoac y Patricia Weingartshofer.

Argumento original y guión: Alejandro Pelayo.

Director de fotografía: Federico Weingartshofer.

Intérpretes principales: Ernesto Gómez Cruz, María Rojo, Alfredo Sevilla, Salvador Sánchez, Ana Ofelia Murguía y Fernando Balzaretti.

del nuevo gabinete. Durante esas horas de espera comienzan a brotar una serie de instancias que nos permiten aproximarnos al significado del poder en un país como el nuestro. Al final la noticia llega, pero ésta no es muy alentadora que digamos. Entonces sobrevienen la frustración, el desengaño, la ira. A grandes rasgos esa sería la trama de *"La víspera"*, película independiente de Alejandro Pelayo, filmada en el año en el que se estrenó formalmente en la ciudad de México".⁶⁴

"La idea de hacer esta película me surgió a partir de una reflexión sobre el poder, que no solamente se aplica al caso de los políticos sino en general a la gente que tiene mucha relevancia pública y de repente por alguna circunstancia pierde su posición. Ese es un tema que me interesaba mucho, porque los sentimientos que persisten de nostalgia, de frustración y de soledad, cuando se pierde el poder, son muy fuertes. La oportunidad de hacer *"La víspera"* se me presenta cuando Patricia y Federico Weingartshofer, productora, la primera y cinefotógrafo, el segundo, quienes tenían una compañía distribuidora de películas latinoamericanas en 16 milímetros, se ofrecen a participar en la producción aportando no sólo su trabajo sino unos rollos de película en blanco y negro que les habían sobrado de un documental que habían hecho".⁶⁵

"El proyecto nos entusiasmó desde el principio, nosotros ya para ese entonces habíamos planteado que la alternativa no sólo era hacer cine independiente, sino como no teníamos acceso a las pantallas, hacer también distribución independiente y exhibir nuestro producto en circuitos alternativos con proyección en 16 milímetros, como eran los cine clubes de las casas de cultura y de las universidades en los estados, en las salas de cine independientes o en donde fuera. La hicimos más que en cooperativa en una <<cooperacha>> entre amigos ¿no? En que los actores también participaron como amigos, haciendo un cine diferente, sin pretensiones, lo que buscábamos es que respondieran al personaje y dentro de la película, a la emoción".⁶⁶

"Yo había seguido con mucha atención la carrera de Ernesto Gómez Cruz, principalmente su trabajo en *"Los caifanes"*, en *"Canoa"*, en *"Cadena perpetua"*, pero Ernesto nunca había tenido un papel estelar siempre segundas partes y estaba seguro que le

Año de producción: 1982

⁶⁴ DE LA VEGA, Eduardo. "Entrevista a Alejandro Pelayo", Uno más Uno, 1 de diciembre de 1982.

⁶⁵ ibíd, 1 de diciembre de 1982.

⁶⁶ WEIGARTSHOFER, Federico. En entrevista realizada por Alejandro Pelayo en la ciudad de México el día 11 de noviembre de 1993

interesaría el personaje protagónico de "La víspera", pues estaba como hecho a su medida y se lo ofrecí".⁶⁷

"A mí me ayudó mucho conocer un poquito de Ruiz Cortinez, conocer un poquito de Adolfo López Mateos, de Luis Echeverría, con lo que estaba escrito en el guión, todo eso me ayudó bastante a interiorizarme en ese político ¿no? Y hay momentos en que hasta hablo así como político, como hablan los políticos y el personaje empieza a recordar, a sentirse humano, a ser humano ¿no?".⁶⁸

"La víspera" acusa méritos de dirección, visión amplia de los recursos del cine, el manejo de los actores representa el mayor de los aciertos, pues hasta los papeles secundarios <<como ése que Ignacio Retes <borda> verdaderamente, en la mejor actuación de su vida>> imprimiéndole a la acción una naturalidad de vida real; de cámara escondida, pues como si los intérpretes ignoraran su presencia, registra sus gestos más espontáneos".⁶⁹

"La cinta está muy lograda en cuanto a su ambientación, diálogos, situaciones, etcétera. ¿Has conocido personalmente esos altos círculos de la política nacional?... Tuve oportunidad de conocerlos a partir de una investigación paralela al trabajo de guión. Me entrevisté con ex secretarios, concretamente ministros del gobierno de López Mateos (como mi personaje, justamente). A partir de ello hubo mucha observación y sobre todo mucho contacto con esa gente, cosa que creo se reflejó en los diálogos del último tratamiento. Pero me preocupé también mucho por los mecanismos psicológicos, a partir de la estructura misma de la cinta, en la que el personaje principal, se queda cada vez más solo, y termina hablando incluso consigo mismo".⁷⁰

"El problema principal era el de cómo darle una estructura sólida al relato y que éste fuera avanzando a pesar de que no existían acciones externas que lo movieran sino sólo las reflexiones internas y los estados de ánimo del personaje principal el ingeniero Manuel Miranda a lo largo del transcurso de las horas de ese día especial y es cuando decidí en el proceso de elaboración del guión apoyarme para el movimiento narrativo de la película en la psicología del personaje central, quién transita durante esa <<víspera>> por tres diferentes estados de ánimo. En la primera parte de la película su estado es de euforia y de optimismo, lo

⁶⁷ DE LA VEGA, Eduardo. "Entrevista a Alejandro Pelayo", Uno más Uno, 1 de diciembre de 1982.

⁶⁸ GÓMEZ CRUZ, Ernesto. En entrevista realizada por Alejandro Pelayo en la ciudad de México el día 12 de noviembre de 1993.

⁶⁹ MORALES ORTIZ, Fernando, "Crítica Cinematográfica", ESTO, 2 de diciembre de 1982.

⁷⁰ DE LA VEGA, op. cit., 1 de diciembre de 1982.

visitan sus familiares, sus amigos, sus ex colaboradores, lo halagan, lo hacen sentir bien. Si traducimos estos sentimientos a términos musicales, esta parte es como un <<allegro>> y se filmó en los exteriores de la residencia (la única locación) con iluminación natural. En la segunda parte, ya que han transcurrido varias horas de espera, entramos en el momento en que el Ing. Miranda y los otros personajes recuerdan los buenos tiempos cuando tuvieron poder, esta parte de la película tiene un tempo como de <<andante>>, los actores presentan sus monólogos, sus <<arias>> y están sumidos en sus recuerdos placenteros, esta parte se filmó en la sala de la residencia con una iluminación en interiores más suave y cálida y en la tercera y última parte, sin duda un <<adagio>>, el Ing. Miranda se va quedando solo, primero se va su amigo íntimo Oscar, (Alfredo Sevilla) después su amante Margarita, interpretada magistralmente por María Rojo, es el instante de soledad en que el dolor, la angustia y la desesperación lo hacen huir de la realidad, aceptar que no lo llamaron y prefiere instalarse en el recuerdo de los momentos del pasado cuando tuvo poder, concluyendo la película con la repetición del discurso que había pronunciado doce años antes, en su toma de posesión como secretario de Estado del gabinete del presidente López Mateos, en una secuencia iluminada en alto contraste”.⁷¹

“Ejemplo depurado de un cine no industrial y de autogestión, realizado con un presupuesto mínimo, *“La víspera”* es una película sobre el poder, pero no una cinta política más, contestataria o comprometida, sino una reflexión profunda respecto de las claves del poder: visión a la vez evocadora y fría, aguda, atenta, de una zona difícilmente accesible de la política mexicana, la de la grotesca, sórdida y opresiva intimidad de sus personajes protagónicos. Ganadora de cuatro Arieles <<Mejor Argumento; Ópera Prima; Mejor Actor Estelar, Ernesto Gómez Cruz; Mejor Actor Coestelar, Alfredo Sevilla, además de la nominación a María Rojo en la terna para la Mejor Actriz>>. *“La víspera”* debe su éxito a la fuerza y limpieza de un trabajo filmico desarrollado con honestidad y sin concesiones”.⁷²

⁷¹ ibíd, 1 de diciembre de 1982.

⁷² OSORIO, Fernando, Texto en la contraportada del guión de *“La víspera”* editado por la Universidad Autónoma de Puebla, 1984.

3.8.2. "Nocaut" (José Luis García Agraz, 1982-83).

"Nocaut"⁷³, en la mejor tradición del cine negro norteamericano de los años cuarenta, nos cuenta la historia de un boxeador, Rodrigo Saracho, quien se involucra con la mafia del boxeo mexicano, la que lo utilizará como guardaespaldas y golpeador. De victimario se convertirá en víctima cuando es perseguido y cercado por la misma mafia a la que antes servía. El centro de la ciudad de México, espléndidamente fotografiado por Ángel Goded, se convertirá en una trampa-laberíntica para el personaje en su inútil afán de escapar a su destino.

"Yo tenía ganas de hacer una película que estuviera enclavada en este género, el cine negro⁷⁴, tenía la historia de este personaje ubicado en la ciudad de México y quería contar algo sobre la paranoia y sobre la persecución, además, quería contarla de una manera no lineal. Escribo el guión en 1978 y estuve esperando cuatro años hasta que maduraron una serie de condiciones que se dan a finales de 1982, como el haber formado una sociedad cooperativa y logrado conseguir apoyos en trabajo y en equipo fílmico de amigos como Fernando Cámara y Nerio Barberis, quienes tenían una compañía de post-producción sonora y del propio Ángel Goded al aceptar fotografiar la película, aportar sus luces y conseguir la cámara de 16 milímetros con la que se filmó. Al final, ya con el reparto armado y las locaciones seleccionadas, conseguimos con Jorge Díaz Moreno, quién se asoció con nosotros, el dinero que faltaba".⁷⁵

"Somos una generación a la que no le llegaron las cosas de afuera, una generación que estuvo muy cerca del colapso, vivimos al inicio de los ochenta realmente una cuarteadura entre el cine de antes y el cine que queríamos hacer nosotros. Sin embargo, sobrevivimos como cineastas gracias a que siempre supimos que teníamos que producir nosotros mismos y tratar de desarrollar los mecanismos

⁷³ "Nocaut"

Dirección: José Luis García Agraz.

Producción: José Luis García Agraz, Cooperativa Kinam, Jorge Díaz, Estudios Churubusco Azteca y Fernando Cámara.

Argumento original y Guión: José Luis García Agraz.

Director de Fotografía: Ángel Goded.

Intérpretes principales: Gonzalo Vega, Blanca Guerra, Wolf Ruvinskis y Alejandro Parodi.

Año de producción (1982-83)

⁷⁴ Se conoce como "cine negro" las películas que se filman principalmente en los Estados Unidos durante los años cuarenta y cincuenta, muchas de ellas en blanco y negro, sobre temas policíacos, de crímenes, de traiciones, de ambiciones o venganzas y en el que el trazo de los personajes es de una mayor complejidad y ambivalencia y predomina una iluminación muy contrastada en secuencias principalmente nocturnas.

⁷⁵ GARCÍA AGRAZ, José Luis. En entrevista realizada por Alejandro Pelayo en la ciudad de México el día 18 de noviembre de 1993.

que nos permitieran más acceso a la distribución y a la exhibición”.⁷⁶

“El proceso de integrar el reparto fue muy interesante, porque originalmente yo no había pensado en Gonzalo Vega, sino en un boxeador más ligero como de peso gallo, pero no encontré a nadie que me convenciera, entonces Fernando Cámara me sugirió a Gonzalo Vega, nos entrevistamos con él y le interesó el proyecto, estuvo dispuesto a trabajar y vaya que se fletó duro. Con Blanca Guerra sucedió todo lo contrario, yo consideraba que era una actriz que tenía todas las características para el personaje, era una mujer joven, guapa, sensible, pero precisamente durante las mismas fechas en que íbamos a iniciar el rodaje de la película, ella tenía que salir del país a filmar una película en Barcelona, entonces ajustamos el plan de trabajo y todas las secuencias donde aparecía Blanca las concentramos en una semana de rodaje y así filmamos la primer semana sólo con ella, ya después regresamos con los otros actores a las mismas locaciones”.⁷⁷

“Yo me tenía que ir a filmar, pero era tal mi deseo de hacer la película y también el de ellos para que yo participara, que dijeron no importa vamos a hacer todo lo tuyo en una semana y todo se concentró en la semana de Blanca Guerra, entonces fue realmente muy conmovedor y muy interesante porque era volver a hacer cine con mis amigos, con ellos que creen en lo que están haciendo, que se les va la vida en hacerlo, y que les costó sangre, sudor y lágrimas”.⁷⁸

“El personaje de Rodrigo Saracho tiene muchas facetas, por un lado, es un tipo bueno, noble y de una gran fortaleza y por el otro, sucumbe a sus debilidades. Es un personaje que me gusta porque tiene mucho de mí y mucho de todos nosotros también, tiene muchas posibilidades de crecer pero el no creer en sí mismo lo hace fracasar. Cuando una vez alguien me preguntó porque hacía un personaje tan derrotista, yo contesté recordando una cita de Fritz Lang... <<los personajes triunfadores son los que salen en los periódicos y esos no me interesan>>”.⁷⁹

“Cuando estábamos filmando la secuencia del momento en que Rodrigo Saracho está huyendo perseguido y recuerda cuando él era el perseguidor, a nosotros nos estaba esperando una patrulla y varios judiciales por un incidente que había ocurrido con un

⁷⁶ ibíd, 18 de noviembre de 1993.

⁷⁷ ibíd, 18 de noviembre de 1993.

⁷⁸ GUERRA, Blanca. En entrevista realizada por Alejandro Pelayo en la ciudad de México el día 19 de noviembre de 1993.

⁷⁹ GARCÍA AGRAZ, op cit., 18 de noviembre de 1993.

miembro del staff. Cuando veo esta secuencia en la película ya terminada, me acuerdo de la sensación de paranoia y de miedo que nos dio al vernos rodeados por policías armados”.⁸⁰

“*Nocaut*” tiene una unidad, un tono y una atmósfera que permiten que el drama suceda, esta es una de las mayores virtudes de la fotografía de Ángel Goded”.⁸¹

“Si les cuento con qué iluminaba no me lo van a creer, eran dos tristes cuarzos para toda una calle del centro. Realmente la hice con seis luces y seis cuarzos que yo tenía y una cámara de 16 milímetros que me había prestado Rafael Castanedo y con eso se hizo la película”.⁸²

Los valores cinematográficos de esta película los encontramos no sólo en la habilidad de su director y su cinefotógrafo para crear en el centro de la ciudad de México, atmósferas nocturnas similares a las que nos presenta el cine negro en ciudades como Los Ángeles, Nueva York o Chicago. En “*Nocaut*” el centro de la ciudad de México, filmado de noche y apenas iluminado por Goded se vuelve amenazante y se convierte en un perseguidor más del protagonista.

No sólo la fotografía y el ambiente sino también los personajes de esta película son herederos del cine negro. En “*Nocaut*” no percibimos los extremos maniqueos de buenos y malos (lo blanco o lo negro) que encontramos en películas más convencionales de héroes y villanos, por el contrario, García Agraz maneja a sus actores en tonos intermedios, grises, lo que los hace más complejos, más humanos y por lo mismo, más creíbles, en la mejor tradición del género.

Además de su interés temático y de sus buenas actuaciones, “*Nocaut*” nos presenta una estructura narrativa muy innovadora basada en el libre juego de los tiempos cinematográficos. Nos sorprende mucho el uso y el manejo de los tiempos, los flashbacks, ése ir y venir para llegar al punto en el que el personaje recuerda cómo él mismo antes perseguía de la misma forma que ahora lo están persiguiendo a él.

Una de las mejores secuencias de la película es el encuentro de Rodrigo Saracho (el protagonista) con un taxista aparentemente desconocido, magníficamente interpretado por Alejandro Parodi, quien ganándose primero su confianza lo traicionará al final y no quedará ninguna duda de que Rodrigo, haga lo que haga, intente lo que intente, está condenado y se encuentra irremediabilmente en un callejón sin salida.

⁸⁰ ibíd, 18 de noviembre de 1993.

⁸¹ ibíd, 18 de noviembre de 1993.

⁸² GODED, Ángel. En entrevista realizada por Alejandro Pelayo en la ciudad de México el día 18 de noviembre de 1993.

Tanto el público como la crítica recibieron bien a "Nocaut" en su estreno en la Muestra Internacional de Cine de la Cineteca Nacional de noviembre-diciembre de 1983, además se presentó con éxito en varios festivales internacionales importantes, entre ellos, el Festival de Berlín. En la entrega celebrada en 1984, en donde se premió a lo más significativo de la producción estrenada en 1983, obtuvo dos Arieles, el concedido a la Mejor Ópera Prima (primera película) para José Luis García Agraz y el del Mejor Actor Coestelar para Alejandro Parodi, obteniendo las mismas distinciones en las Diosas de Plata del mismo año.

Concluimos esta nota sobre "Nocaut" con un comentario del crítico cinematográfico Eduardo Marín Conde:

"Nocaut" es un gran triunfo del cine independiente, es una valiente y objetiva denuncia de la corrupción en el boxeo... un gran ambiente que recrea la fascinación nocturna de la capital rodea a esta magnífica cinta; su director, García Agraz, tiene un futuro promisorio en nuestro cine".⁸³

3.9. Significado del sexenio de López Portillo en lo cinematográfico.

El análisis objetivo de los hechos, las circunstancias y sobre todo la revisión de las películas producidas durante este período (1977-1982) nos permite formular una visión crítica del sexenio de José López Portillo en el ámbito de lo cinematográfico en lo particular y en el de los medios de comunicación en lo general.

El desaguisado se inicia con la creación de la Dirección de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC) que centraliza las políticas y las decisiones, es decir, todo el poder estatal en esta materia tan sensible. El segundo y más grave error fue el de nombrar titular de esta súper dirección a su hermana Margarita, quien carecía de la experiencia, de los conocimientos, de la sensibilidad y del carácter necesario para esta responsabilidad. Los errores constantes, el recambio permanente de funcionarios (recordemos a los 13 directores del Canal 13) y particularmente los desaciertos en lo que se refiere al medio cinematográfico, son imperdonables.

Durante, 1977 y 1978, los dos primeros años de este nuevo sexenio, continuaría la política de fomento a la producción estatal y de apoyo al grupo de directores que habían encontrado el mejor momento para hacer sus películas durante el sexenio anterior. Sin embargo, a partir de 1979, cambiará radicalmente la política cinematográfica.

Para empezar, el eje de las políticas de este sector se moverá del Banco Nacional Cinematográfico a la Dirección de Radio, Televisión y Cinematografía y

⁸³ MARÍN CONDE, Eduardo. "Crítica Cinematográfica", El Nacional, 13 de abril de 1985.

esta dirección fomentará que la responsabilidad de producir cine mexicano se desplace en forma progresiva del Estado a la iniciativa privada. De 116 películas estatales producidas entre 1971 y 1976 se descenderá a 107 cintas realizadas entre 1977 y 1982. Durante 1982, último año del gobierno del presidente López Portillo, podemos observar con mucha nitidez la consolidación de esta tendencia, de las 87 películas de la producción total del año, los productores privados producirán 57 películas por sólo 7 estatales y 23 independientes.⁸⁴

Por otra parte, se inicia paulatinamente el dismantelamiento de la infraestructura industrial en poder del Estado, al entrar en liquidación el Banco Nacional Cinematográfico y cesar sus actividades la productora CONACITE 1. Al disminuir la producción estatal se dará, poco a poco, el desmembramiento de una especialmente dotada generación de cineastas que tuvieron que refugiarse, en producciones comerciales, en los canales televisivos o en un cine independiente de muchas ganas, pero de pocos recursos, para poder seguir trabajando.

Si aplicamos a este sexenio los factores que nos sirven para analizar el grado de solvencia de una cinematografía nacional⁸⁵ a los que se hizo referencia anteriormente en este trabajo de investigación anotaríamos lo siguiente:

De 1977 a 1982 se incrementa la producción de películas nacionales en un 33% lo que significó algo positivo para la producción cinematográfica nacional, si comparamos las 582 películas producidas durante este período con las 437 producidas de 1971 a 1976 durante el sexenio del presidente Echeverría.⁸⁶

La planta industrial tanto pública como privada, en lo que se refiere a estudios cinematográficos, laboratorios y personal técnico y artístico seguiría siendo básicamente la misma del sexenio anterior.

En cuanto a la distribución y la exhibición, el Estado seguirá en control durante estos años de las compañías distribuidoras para el mercado internacional: Películas Mexicanas, Cinematográfica Mexicana y Azteca Films y continuará con su participación accionaria en Películas Nacionales, la distribuidora que atendía al mercado nacional. Además, seguirá siendo el propietario de la Compañía Operadora de Teatros, todavía en esa época, la mayor cadena de cines del país. Toda esta infraestructura se puso a disposición de los productores privados y si bien, mediante el apoyo incondicional del Estado, se incrementa el número de películas que producen, en cuanto a su calidad y contenido, dejan mucho que desear. Si tomamos en cuenta que genéricamente proliferan las películas de ficheras, de albures y de la narcofrontera, películas inmediatistas que buscaban lograr el mayor beneficio

⁸⁴ GARCÍA RIERA, op. cit., pág. 304.

⁸⁵ HILL, y CHURCH GIBSON, op. cit., págs. 385-395.

⁸⁶ GARCÍA RIERA, op. cit., págs. 279-304.

económico en el menor tiempo posible, sin que importara el fortalecimiento de la industria y de sus mercados.

En consecuencia, el público de clase media que con dificultades había regresado a ver cine mexicano durante el echeverrismo se va desencantando de este cine comercial de baja calidad y nulo contenido y se aleja paulatinamente de las salas, permaneciendo como espectador mayoritario el público de los estratos sociales más populares.

Por lo que se refiere al concepto de "cine de autor" que utilizamos en el análisis del cine estatal producido durante el sexenio echeverrista al referirnos al control autoral que ejercían los directores sobre sus películas, a partir del año de 1979 y hasta 1982, último año del periodo presidencial de José López Portillo, el control artístico se desplazó del director al productor, fuese éste privado o estatal. El único ámbito en el que el director conservó en su totalidad el control temático y estilístico sobre su obra es en el cine independiente.

Por esta razón, la producción de un cine independiente de autogestión figura como la única opción posible de producción para esa generación intermedia de cineastas, la de la crisis, que se quedó varada en su desarrollo profesional entre la generación de los años setenta y la de los noventa, así lo iremos constatando en nuestros capítulos siguientes.

CAPÍTULO 3

UN NUEVO SEXENIO. LA CREACIÓN DEL INSTITUTO MEXICANO DE CINEMATOGRAFÍA (IMCINE), (1983 A 1986).

1. El contexto: del pacto de solidaridad al terremoto de 1985.

Cuando le entregó la presidencia a Miguel De la Madrid en 1982, José López Portillo dejó la casa en llamas. Podemos considerar este año de 1982, junto con el de 1994, como los más caóticos, desastrosos y difíciles en la historia del México moderno. Estas calificaciones obedecen a la inestabilidad económica, política y social junto con la galopante depreciación del peso en ambos años.

Cuando Miguel de la Madrid accedió al poder, se le entregó un país que no les pertenecía a los mexicanos, sino al Fondo Monetario Internacional (FMI) ya que el monto de su deuda representaba una carga impagable en por lo menos medio siglo. No había muchas salidas, la única vía era imprimir un giro de 180 grados al modelo económico y apuntalar el crecimiento prometido desde hacía más de una década. Es éste el inicio de la más importante etapa de cambio y transformación económica en la historia del México contemporáneo.

Junto con el arribo al poder del presidente De la Madrid, uno de los factores que más resaltan es su llegada junto con una nueva generación de políticos. Esta nueva camada estaba caracterizada por varios elementos que los hacían distintos a los políticos de antaño, pues la mayoría eran muy jóvenes y tenían un historial educativo impresionante, generalmente coronado por una maestría o un doctorado en alguna de las más prestigiadas universidades norteamericanas. Este nuevo grupo, conocido como el de los "tecnócratas", compartía sobre todas las cosas su afinidad con la nueva ideología que sostenía el neoliberalismo norteamericano y era enemigo declarado del populismo revolucionario que enarbolaran las administraciones anteriores. Entre otros miembros de este grupo se encontraban dos políticos en franco ascenso, Pedro Aspe Armella y Carlos Salinas de Gortari.

El sistema no estaba preparado para jugar con las nuevas reglas de estos jóvenes ya que para ellos el Estado debía sufrir una transformación, no tanto política (para qué cambiar un sistema al que si se le sabía consentir los podía mantener indefinidamente en el poder) sino económica: pugnaban por el adelgazamiento del Estado, la privatización de las industrias paraestatales y la apertura económica. Era evidente que la tecnocracia se dio como una consecuencia radical del populismo que impulsó López Portillo desde 1976.

El propio presidente De la Madrid creía en el neoliberalismo como la única manera de resolver los problemas del país, evidenciándose así como un político de firmes creencias de derecha y ligado a grupos industriales que lo habían apoyado en su camino al poder como parte de una estrategia para dar el golpe de timón a la economía mexicana.

Pero el giro que se estaba dando en el país era necesario, sobre todo porque el mundo se estaba globalizando y México todavía mantenía su postura del modelo de sustitución de importaciones y sus exportaciones eran mínimas y muy básicas: en 1982 era una de las peores economías del mundo, no había crecimiento económico y la inflación anual era del 105 por ciento. Además, López Portillo había dejado una deuda de 85 mil millones de dólares.

Por estos factores, México pasará, a partir del año de 1982, por un periodo de aguda crisis económica que persistirá, de mayor a menor intensidad, durante toda la década. El presidente De la Madrid implementó una reforma del Estado que contempló una fuerte reestructuración económica. Uno de sus objetivos, además de mantener un mercado libre de divisas, era cumplir con los compromisos de la deuda externa, controlar la inflación y alentar la exportación no petrolera.

De esta etapa, Héctor Aguilar Camín explica:

"Así, justamente en el peldaño final de la quiebra de la modernización anterior, en 1982, el gobierno mexicano dio los primeros pasos, del todo contrarios a la tradición, hacia una modernización de nuevo tipo. Su paso inflexible, frenado sólo por una reiterada adversidad externa <<agresividad de la Casa Blanca, desplome de los precios petroleros, cierre de los mercados de crédito fue resistido sordamente por las fuerzas reales del país, apenas ayer la vanguardia de la modernización previa>> a semejanza del modo como resistieron en su momento los intereses criollos novohispanos la modernización borbónica o la Iglesia y los pueblos indígenas la modernización liberal de la Reforma. Las del neoliberalismo eran otra vez propuestas que golpeaban el centro de viejas solidaridades. La acusación reiterada de la opinión pública fue, sintomáticamente, la de su <<extranjería>> y su ignorancia del México real".⁸⁷

Desde su toma de posesión, De la Madrid anunció la implementación del Programa Inmediato de Reordenación Económica (PIRE) que establecía como prioridad vencer la inflación que se antojaba como el peor de los males que azotaban al país.

⁸⁷ AGUILAR CAMÍN, Héctor, Después del milagro, Editorial Cal y Arena, México D.F., 1ª. Ed., 1989.

El primer objetivo, que era abatir el crecimiento exacerbado de la deuda externa, se consiguió en poco menos de dos años, ya que el acercamiento que tuvo el equipo de economistas gubernamentales con el FMI tuvo un buen resultado, consiguiendo para 1984 una renegociación de la deuda en términos menos desfavorables para los mexicanos.

El segundo objetivo de este programa era impulsar un ritmo decoroso de crecimiento. El Programa tuvo éxito sobre todo por la disciplina que el propio gobierno ejerció sobre el aparato burocrático, ya que con una severa reducción del gasto público se garantizó una mejor canalización de los recursos para las áreas prioritarias.

Sin embargo, este Programa tuvo también consecuencias negativas, ya que con esta contracción del gasto combinada con un férreo control del flujo monetario, no se pudo evitar el crecimiento en la tasa de desempleo. Pero el saldo resultó satisfactorio (en términos de la elite tecnocrática, triste en términos del bienestar social real) ya que para finales de 1983 la inflación descendió del 100 por ciento al 88 por ciento anual.

Las medidas de austeridad se extendieron, aunque con mayor relajación, hacia los años de 1984 y 1985, haciendo disminuir la inflación hasta un 58 por ciento en 1984 y aumentando el empleo; sin embargo, una nueva contracción en el precio del petróleo (que cayó de 25 dólares por barril a 12 dólares en 1986) obligó al gobierno a replantear su diseño económico.

Se planteó la necesidad de reprimir el modelo tradicional de sustitución de importaciones con el que México había contado durante muchos años, un modelo proteccionista diseñado para incentivar el consumo de productos nacionales y castigar la importación, para reemplazarlo con uno abierto de economía y de inversión.

Todas estas medidas sirvieron para incorporar a la economía mexicana en el proceso de globalización mundial; sin embargo, tuvieron sus repercusiones negativas en el consumo interno y en todos los procesos industriales al interior del país.

Políticamente México estaba todavía aletargado. No había grandes movilizaciones políticas, las fuerzas opositoras carecían de poder político y su fuerza de presión era mínima. El Partido de Acción Nacional (PAN) por entonces la única fuerza opositora tradicional, hacía su lucha en los espacios políticos fuera de las capitales y orientaba sus esfuerzos a ganar puestos en los ámbitos municipales o en las Cámaras de Diputados locales o federales, pero en 1985 todavía no se podía hablar de una verdadera lucha por el poder.

El 19 de septiembre de 1985 sucedió una de las mayores catástrofes en la historia de México, a las 7:19 horas un terremoto de siete grados en la escala

de Richter azotó la capital de la República con un saldo terrible en vidas humanas y en daños materiales. Las comunicaciones se cayeron y el corazón del país dejó de latir por espacio de 24 horas. Se cerró el aeropuerto a vuelos comerciales y el Estado enmudeció durante largas horas. El caos se adueñó de la ciudad, había miles de muertos en las construcciones caídas que se confundían con heridos sepultados en vida junto a los muertos.

Aquel día el Estado reveló su verdadera incapacidad de liderazgo al no poder dar una respuesta rápida y expedita al desastre. En ese momento, la sociedad civil mostró signos vitales al agruparse sin guía o explicación alguna por parte de las autoridades, en cientos de grupos de voluntarios, con la única misión de arrancarle el terreno conquistado al caos y a la muerte. Los grupos de voluntarios se internaron en los edificios caídos para rescatar a los sobrevivientes o las pocas pertenencias que les quedaban, otros grupos repartían agua y alimentos donados por la misma sociedad civil, entre los damnificados. Ante la impotencia del ejército y las fuerzas policiales por hacer algo, la sociedad civil, con una rapidez y eficiencia asombrosa para ser la primera vez que se agrupaba y hacía algo en común, ofrendó su movilización y rescató a la ciudad.

Al día siguiente, el 20 de septiembre por la noche, se presentó una réplica del temblor que terminó por derrumbar los edificios que quedaron dañados y en este temblor, quedaron sepultados cientos de voluntarios que se encontraban en sus interiores. La ayuda internacional llegó rápidamente y se incorporó a las tareas de rescate, las comunicaciones se restablecieron y hasta algunas horas más tarde, la comunidad internacional se enteró que la ciudad de México no había sido destruida totalmente como lo expresaron los medios en un inicio, finalmente México seguía en pie.

El saldo de la catástrofe resultó inconmensurable, y no sólo a la ciudad, sino al país entero le tomó mucho tiempo recuperarse. Pero a pesar de esta desgracia, todavía se puede hablar de ella como un factor gracias al que la sociedad civil cobró conciencia de su poder y de la fuerza de la acción creativa que podía impulsar si se lo proponía y se organizaba. Por otro lado, también se puso de manifiesto la parálisis del gobierno del presidente De la Madrid ante una crisis y se cuestionó su poder real. Para algunos historiadores y politólogos, la participación social tras el terremoto de 1985 sembró la semilla de la lucha por la democracia en México.⁸⁸

⁸⁸ "El terremoto se volvería un lazo de unión y punto de partida de mucha gente que ya no creía en el gobierno y generó organizaciones urbanas muy combativas. Además de la Coordinadora Unica de Damnificados (CUD) aparecieron la Coordinadora de Luchas Urbanas (CLU); la Coordinadora Nacional del Movimiento Urbano Popular (CONAMUP); la UV y D (Unión de Vecinos y Damnificados 19 de Sep.) de Alejandra Vargas. Fernando e Ignacio Betancourt y la Asamblea de Barrios (AB). De ese entorno surgió también Superbarrio, un luchador social, enmascarado como en la lucha libre, que con gran sentido del humor aparecía en los movimientos populares a fines de los ochenta". AGUSTÍN, José, Tragicomedia mexicana: La vida en México de 1982 a 1994, Ed. Planeta, México D.F., 1a. edición, 1998, Vol. 3, pág. 86.

2. La política estatal cinematográfica: Alberto Isaac y la creación del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE).

En diciembre de 1982, una vez que habían tomado posesión de sus puestos los nuevos Secretarios de Estado y los nuevos funcionarios de alto nivel, comenzó a circular la noticia de que ahora sí el gobierno tenía la firme intención de impulsar reformas importantes a la Ley de Cinematografía y que inclusive ya se habían establecido acercamientos y reuniones previas con los diputados de la legislatura anterior para averiguar el porqué se había frenado la iniciativa de Ley que se había venido trabajando desde el sexenio precedente.

Desgraciadamente y aunque esta información estuvo manejándose en la prensa desde diciembre de ese año y todo el año de 1983, este sexenio se da como el período en que menos atención se le dedicó a las esperadas reformas a la Ley de Cinematografía, como lo refiere el periódico *Excélsior* al final del año:

“Las ponencias que se presentaron en las diversas reuniones que se realizaron durante casi todo 1982 para lograr una nueva Ley Cinematográfica, ya que la actual es completamente obsoleta, fueron archivadas. Todos los organismos que componen la industria cinematográfica colaboraron durante las citadas reuniones para dar sus puntos de vista a fin de mejorar muchos articulados de la actual Ley Cinematográfica”.⁸⁹

El 3 de diciembre de 1982 se nombró director general de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC) al licenciado Jesús Hernández Torres y este nombramiento generó especulaciones en el medio cinematográfico sobre el futuro político de Alberto Isaac reconocido cineasta de la generación de los setenta, quien por ser oriundo de Colima, como el presidente De la Madrid, se le auguraba algún puesto relacionado con la cinematografía. Efectivamente, días después a Isaac se le denominó director de Cinematografía, subordinado a Hernández Torres. Alberto Isaac se mantuvo en ese puesto poco menos de cuatro meses, desde donde se dedicó a destrabar la autorización de las cintas mexicanas cuya exhibición había sido prohibida durante sexenios anteriores. Posteriormente se le designó director general del naciente Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE).

La creación del IMCINE se manifiesta como el mayor acierto de la administración del presidente De la Madrid en el ámbito de la cinematografía mediante decreto presidencial del día 24 de marzo de 1983. El Instituto tenía como sus principales objetivos impulsar la producción de un mayor número de películas nacionales y coordinar a las empresas paraestatales del sector cinematográfico: la exhibidora Operadora de Teatros, las productoras

⁸⁹ *Excélsior*, 11 de noviembre de 1983, pág. 8-D.

CONACINE y CONACITE 2, la distribuidora Películas Mexicanas, los estudios cinematográficos Churubusco y América y el Centro de Capacitación Cinematográfica.

En una de sus primeras declaraciones como director del IMCINE, Alberto Isaac anuncia el esperado cambio de política cinematográfica al expresarse sobre algunas de sus prioridades:

"Libertad en dos sentidos. Primero, libertad para el espectador de ver todas las manifestaciones cinematográficas de México y del mundo, como parte de sus necesidades de entretenimiento y formación y segundo, la libertad de creación para los cineastas, sin más limitaciones en ambas".⁹⁰

Esta postura era consecuencia natural de las vicisitudes sufridas por Isaac y su generación durante el sexenio anterior.

Entre mayo y junio del mismo año, IMCINE tuvo que lidiar de manera indirecta con una bomba en cuanto a la exhibición: ante la presión de los exhibidores, el Departamento del Distrito Federal autorizó un aumento en la entrada de los cines, a cambio de que éstos se encontraran bien aseados y que los proyectores dieran un buen servicio. Las salas cinematográficas que cobraban 30 pesos saltaron a 50; los de 40 a 50; los de 50 a 65 y los de 65 podrían cobrar a partir de ese momento 80 pesos (es decir, el cine más caro costaba medio dólar). A pesar de que este incremento se autorizaba sólo para los cines del D.F., esta medida generó un efecto dominó hacia toda la República, ya que finalmente todos los demás cines del país terminaron incrementando sus precios.

Inmediatamente después, la plaga de la reventa aumentó su presencia a las afueras de las salas de la ciudad de México. La falta de un monitoreo constante por parte de las autoridades y la complicidad entre exhibidores, revendedores y hasta inspectores provocó que en las horas pico de asistencia al cine, se tuviera que recurrir forzosamente a los revendedores si se quería disfrutar de un estreno. Este delito se presentó todavía durante todo el sexenio y hasta que se reformó la Ley de Cinematografía en 1992 se pudo erradicar casi totalmente del país.

Ya ahora podemos analizar las profundas diferencias que existían entre el costo "oficial" del cine y su ganancia real, es decir que bajo el punto de vista económico, la rigidez y el control en el precio de taquilla, impedía por un lado, la inversión en salas y mejoras que el público agradecía, mientras que por otro lado, la proliferación de la reventa, revelaba que el público estaba dispuesto a pagar por entrar sin problemas ni colas al cine.

⁹⁰ Excélsior, 9 de abril de 1983.

* Banco de México. Paridad en mayo de 1983: \$148.50 pesos por dólar.

Además, el cinéfilo se enfrentaba con una cartelera pobre, debido sobre todo, a que la exhibición estuvo inundada por títulos norteamericanos de muy baja calidad. La Cineteca Nacional, mientras tanto, permanecía cerrada y no había muchas opciones de exhibición de cine de arte salvo lo que algunos cine clubes -con esfuerzos heroicos para conseguir las copias- proponían.

Tras la ausencia del Festival de Cannes en 1982, México participó en 1983 con la cinta "*Eréndira*" dirigida por Ruy Guerra, una coproducción franco-mexicana-alemana, con guión de Gabriel García Márquez, sin obtener ningún premio o mención en dicho certamen.

En el año de 1983 comenzó a circular la revista *DICINE*, publicación que reunía a las plumas más lúcidas que sobre cine escribían en México. A decir de su fundador, Emilio García Riera:

"*DICINE*, se fundó en agosto de 1983 y rebasó los sesenta números... resultó insólito en la historia de las revistas de cultura en México (antes, la más duradera fue *Cine*, que llegó entre 1978 y 1980 a 20 números) y también, prueba de la existencia en el país de bastantes cinéfilos con exigencias de calidad. Fui el primer director de *DICINE*, pero posteriormente su larga trayectoria se debió sobre todo al esfuerzo persistente de tres críticos: Nelson Carro, Leonardo García Tsao y Susana López Aranda".⁹¹

Para Alberto Isaac no resultó fácil reactivar la maquinaria de la producción estatal, que se reinicia con la película "*El corazón de la noche*" escrita y dirigida por Jaime Humberto Hermosillo, como un gesto de reconocimiento a este director por su tenacidad y empeñamiento en hacer cine, a pesar de todos los obstáculos que enfrentó, como otros miembros de su generación, durante los cuatro últimos años del sexenio del presidente López Portillo.

Por otra parte el IMCINE, a través de su productora CONACINE, también apostaría durante su primer año de vida a propiciar la producción de un cine de factura internacional, como se dio en el caso de su participación como coproductor en la película de John Huston filmada íntegramente en México, "*Bajo el volcán*" basada en la reconocida novela de Malcolm Lowry y estelarizada por el notable actor inglés Albert Finney.

La severidad de la crisis económica que azotaba sin misericordia al país en combinación con la falta de experiencia de Alberto Isaac en el manejo de las intrigas "palaciegas" y la dificultad que enfrentó para echar a andar la muy oxidada maquinaria de la producción estatal, daría como resultado que el IMCINE participará durante 1983, como productor único o como coproductor, sólo en nueve películas. Como productor único producirá entre otras: la ya mencionada "*El corazón de la noche*" de Jaime Humberto Hermosillo,

⁹¹ GARCIA RIERA, op. cit., pág. 339.

"Mexicano...tú puedes" de José Estrada y "El más valiente del mundo" de Rafael Baledón, y es interesante hacer notar que de entre las seis películas en las que participa como coproductor, bien a través del propio IMCINE o a través de CONACINE o CONACITE 2, en las siguientes cuatro películas lo hace con productores de cine independiente: "El diablo y la dama" de Ariel Zúñiga, en "Los naufragos de Liguria" y "Los piratas" relatos basados en Emilio Salgari, de Gabriel Retes y la Cooperativa Río Mixcoac y en "Memoriales perdidos" de Jaime Casillas.

En contraste, los productores privados realizan en ese mismo año, sesenta y ocho películas:

Películas producidas	1983
Privadas	68
Estatales	9
Independientes	5
TOTAL	82

92

Basta con la revisión de los títulos de la producción privada para darnos cuenta que sus contenidos siempre obedecen al patrón genérico dictado por el éxito comercial: "Entre ficheras anda el diablo" (Miguel M. Delgado, 1983); "El día de los albañiles" (Adolfo Martínez Solares, 1983) o "Albures mexicanos" (Alfredo B. Crevenna, 1983); "Llegamos, los fregamos y nos fuimos" (Arturo Martínez, 1983) o "Se me sale cuando me río" (Rafael Villaseñor, 1983).

Otra veta grupal importante para los productores privados, que comentaremos con mayor amplitud en el Apéndice 1 de este trabajo, es el cine de la frontera con títulos como: "Con el odio en la piel" también llamada "Criminales de la frontera" (Rafael Villaseñor, 1983) o la muy taquillera "Lola la trailera" (Raúl Fernández, 1983) con Rosa Gloria Chagoyán en el papel protagónico.

Igualmente en 1983 se filma "Motel" una película de Luis Mandoki producida por el propio director y por Abraham Cherem. Esta cinta, a diferencia de otras películas de producción privada, incursiona con buena fortuna en el thriller. Contó con las actuaciones protagónicas de Blanca Guerra y José Alonso. Carmelita González, otra integrante del reparto, ganó tanto el Ariel como la Diosa de Plata, por su coactuación en esta película.

Por su parte, Telecine seguirá durante el año de 1983 con su política de producir películas basadas en programas televisivos de éxito como sería el caso de "Charrito" escrita, dirigida y actuada por Roberto Gómez Bolaños "Chespirito"

⁹² ibíd, pág. 331.

o *"Siempre en domingo"* (René Cardona, 1983) basada en el popular programa semanal de Raúl Velasco.

3. La producción independiente.

Como en otros años, el contrapunto de un cine más artístico y autoral lo daría el cine de producción independiente. En 1983, sobresalen *"El diablo y la dama"*⁸³ interesante propuesta narrativa de Ariel Zúñiga quien fungió como su propio productor con apoyo de CONACITE 2 y de la empresa francesa Les Films du Passage. *"Frida, naturaleza viva"*⁸⁴ una producción de Manuel Barbachano Ponce y del propio grupo que la realiza encabezado por Paul Leduc, su director y Ofelia Medina, su protagonista, en la probablemente más convincente actuación de su carrera, como Frida Kahlo, la tormentosa y atormentada pintora mexicana. Al igual que otras producciones independientes de esos años heroicos, esta película se filma en 16 milímetros para ampliarse posteriormente al formato de 35 milímetros para su distribución nacional e internacional. Y *"Deveras me atrapaste"* primera película independiente de Gerardo Pardo, otro integrante de la *generación de la crisis*, cinta que comentaremos en nuestro siguiente apartado.

3.1. *"Deveras me atrapaste"* (Gerardo Pardo, 1983).

Desde 1983, primer año del nuevo sexenio, Alberto Isaac, formula desde el inicio de su gestión una nueva política cinematográfica y apoyará en primer término los proyectos de los cineastas de su propia generación, pero no podemos negar que también ve con simpatía el surgimiento de una nueva generación, pero desgraciadamente, seguíamos como país, inmersos en la crisis económica y no había recursos suficientes para apoyar a los nuevos directores, cuando menos al principio de su gestión.

⁸³ Ariel Zúñiga es un cineasta interesado desde sus primeras obras filmicas como: *"Apuntes"* realizada en 1974 y *"Anacrusa o de cómo la música viene después del silencio"* (1979) en un cine de búsqueda de diferentes formas estilísticas y estructurales del lenguaje cinematográfico. En *"El diablo y la dama"* (1983) su tercer largometraje, aborda el relato cinematográfico desde una estructura onírica circular: una mujer sueña en un hotel parisino, un viaje escabroso, descenso a los infiernos, a un México nocturno de cabarets de mala muerte, prostitutas obesas y cinturitas enchamarradas a lo James Dean.

⁸⁴ Paul Leduc, en plena madurez expresiva, explora en *"Frida, naturaleza viva"*, mediante una serie de viñetas o cuadros cinematográficos, que responden más a una estructura visual y sensorial que a una forma narrativa ortodoxa, algunos momentos privilegiados de la vida y de la obra de este personaje singular, testigo y a la vez protagonista, de un período cultural significativo de nuestra historia.

"*Deveras me atrapaste*"⁹⁶ la ópera prima de Gerardo Pardo⁹⁶, se filmó siguiendo el esquema de cine independiente de "*Nocaut*" primero en 16 milímetros para ser ampliada después al formato de 35 milímetros gracias a las gestiones de su director y productor Gerardo Pardo, quien la produce con su compañía Manchuria Films y con la participación de Clasa Films Mundiales. Esta última empresa, propiedad de Manuel Barbachano Ponce, se distingue por su apoyo al cine independiente principalmente durante los años ochenta.

"*Deveras me atrapaste*" es una película que llama la atención por su tema novedoso de fantasmas, droga y rock & roll, en un ambiente de clase media de la ciudad de México. Se realizó en 1983, a partir de un relato de René Aviés. La cinta nos cuenta con un lenguaje fresco, desinhibido y con acompañamiento musical del grupo Manchuria, la historia de una joven provinciana que se enamora en su fantasía, de un fantasma rocanrolero.

A diferencia de las películas juveniles de los años cincuenta y principios de los sesenta, que siempre concluían con un regaño paternal y una moraleja, en "*Deveras me atrapaste*", a pesar de que circulan sexo y carrujos de marihuana a discreción durante los noventa minutos que dura la cinta, no hay al final, ni segundas intenciones ni discursos moralizantes.

"Todo surgió a partir de que hice un guión con José Agustín y José Buil que se llamaba "*Ahí viene la plaga*", pero producirlo era muy costoso, casi un sueño guajiro, e incluso no había todavía la apertura para hablar del 68 como ahora, entonces comenzamos a trabajar en un guión más sencillo, más barato, algo que tuviera que ver con nuestras vivencias personales, y que lo pudiéramos hacer entre amigos".⁹⁷

"Sí, la película se basa casi en vivencias personales de cada uno de los integrantes del grupo Manchuria, vivíamos un poco así, en las tocadas, en los ensayos... el relajo después de los ensayos, las fiestas y pues era beber, fumar, es decir, una forma de vida y mucha gente se identificó con la película, gente sobre todo de la generación de los setenta y del movimiento del rock en español que apenas estaba surgiendo".⁹⁸

⁹⁶ "*Deveras me atrapaste*"

Dirección: Gerardo Pardo.

Producción: Gerardo Pardo, Manchuria Films, Clasa Films Mundiales.

Guión: Gerardo Pardo con Antonio Pardo basado en un relato de René Aviés Fabila.

Fotografía: Oscar Palacios.

Intérpretes: Lucy Reyna, Gerardo de la Peña, Armando Martín y Tenoch Ramos.

Año de producción: 1983.

⁹⁷ Gerardo Pardo es otro de los directores debutantes con un largometraje de producción independiente entre 1982 y 1989, grupo de directores que estamos estudiando y que conforman la *generación de la crisis*.

⁹⁸ PARDO, Gerardo. En entrevista realizada por Alejandro Pelayo en la ciudad de México el día 4 de octubre de 1993.

⁹⁹ DE LA PEÑA, Gerardo. En entrevista realizada por Alejandro Pelayo en la ciudad de México el día 4 de octubre de 1993.

"*Deveras me atrapaste*" significa el debut cinematográfico tanto del director Gerardo Pardo como de Gerardo de la Peña, el protagonista, quien le da vida o más bien muerte al "Humo", el fantasma rocanrolero que se le aparecerá a Aída, la joven provinciana de visita en la capital, para ayudarla a encontrar su verdadero destino y también de Lucy Reyna, una ex Miss Guerrero que de modelo se convirtió en actriz a partir de esta película.

"Yo conocía a un hermano de Gerardo Pardo que tocaba en el grupo Manchuria, me presentaron a Gerardo que estaba buscando una actriz para la película, le gustó mi tipo e hicimos unas pruebas en video con Gerardo de la Peña y le parecieron bien... era mi primerísima experiencia, nunca ni en la primaria había hecho nada de actuación y bueno afortunadamente todo salió bien, yo creo que sí gustó la película".⁹⁹

Para Gerardo Pardo hacer "*Deveras me atrapaste*" significó:

"Mucho porque es la única película que pude hacer con entera libertad, porque era como una reunión entre amigos para trabajar en un proyecto, y yo no tenía mayor pretensión que hacer una película donde estuviera reflejada nuestra cotidianeidad. La película encontró su público, que eran los adolescentes de la colonia del Valle y aguantó varias semanas en cartelera. Me gustó que la película tuviera éxito, que llamara la atención y que aprovecháramos el lenguaje de un movimiento <<como el rock mexicano>> que en ese entonces nadie lo conocía. Las escenas de noche funcionan bien, porque las hicimos en 16 milímetros y eso nos dio mucha movilidad y mucha facilidad para poder hacer los shots mucho más ágiles".¹⁰⁰

También para el cinefotógrafo Oscar Palacios, "*Deveras me atrapaste*" significó su debut en el cine de largometraje:

"Para mí como fotógrafo la película representó la confirmación de que sí podía fotografiar, desde que entré a la escuela quise ser fotógrafo, pero me volví sonidista y hacia allá me fui encaminando, hubo un momento de duda, pero esta película me ayudó a confirmar que me gusta más la fotografía. Yo creo que esta película es importante porque prácticamente no tuvo ningún tipo de censura ni siquiera autocensura y sí creo que marcó una época".¹⁰¹

⁹⁹ REYNA, Lucy. En entrevista realizada por Alejandro Pelayo en la ciudad de México el día 4 de octubre de 1993.

¹⁰⁰ PARDO, op. cit., 4 de octubre de 1993.

¹⁰¹ PALACIOS, Oscar. En entrevista realizada por Alejandro Pelayo en la ciudad de México el día 4 de octubre de 1993.

Las virtudes de esta primera película de Gerardo Pardo no son sólo técnicas como la excelente fotografía de Oscar Palacios quien con una iluminación en contrastes de luz y sombra, nos crea ambientes que nos hacen verosímil este mundo del rock & roll semiclandestino de la ciudad de México, de principios de los años ochenta o la incorporación a la cinta de una vibrante banda sonora que igual combina canciones roqueras clásicas de los años setenta como "Angie" con partituras originales del grupo Manchuria, sino también es valiosa por su contenido, nos llama poderosamente la atención que una película que trata sin inhibiciones el tema del consumo de droga y del sexo indiscriminado entre jóvenes, haya podido filmarse y exhibirse sin ningún tipo de censura.

Como comentara Tomás Pérez Turrent en un artículo de la revista *DICINE* titulado "Los que llegan":

"Deveras me atrapaste" sería la película capaz de recuperar para el cine mexicano la porción más importante <<quizá la única importante>> del público mexicano: aquél que tiene menos de 30 años y que actualmente no ve cine nacional, en parte es porque sólo ve por los ojos de Hollywood, pero también porque el cine local no tiene nada que ofrecerle ni que decirle. La película de Pardo llena este hueco... es una cuestión de actitud, de frecuencia, de sensibilidad, todas las cuales funcionan como una verdadera caja de resonancia".¹⁰²

4. 1984, la nueva Cineteca Nacional.

El año de 1984 inicia con la noticia de la liquidación del Banco Nacional Cinematográfico, institución que tenía preparada su esquila desde el sexenio anterior. Le había tomado seis meses a Gustavo Torres Calderón realizar las gestiones para la liquidación del personal. La decisión de cerrar este organismo se tomó luego de la nacionalización de la banca, ya que el BNC no cumplía con su objetivo de promover la industria filmica, debido a los severos problemas financieros que enfrentaba. Por otra parte, las Secretarías de Gobernación y Hacienda ya habían decidido que debería ser una de las primeras instituciones que tendrían que cerrarse para hacer más eficientes las tareas de gobierno mediante el adelgazamiento del gasto y del aparato público.

Una institución se cerraba, pero otra se reabría: la Cineteca Nacional. El 27 de enero de 1984, el presidente Miguel de la Madrid la reinaugura, en su nueva sede de la avenida México-Coyoacán en lo que era la Plaza de los Compositores. La nueva Cineteca contaba ahora con cuatro salas cinematográficas de 500 butacas cada una y con áreas que se dedicarían a

¹⁰² PÉREZ TURRENT, Tomás, Revista *DICINE*.

oficinas, librería, sala de exposiciones, biblioteca y a un centro de documentación.

En el mismo mes se dio un anuncio que causó asombro y contento: la intención por parte de las autoridades para promover un acercamiento con la Cooperativa Río Mixcoac para apoyarlos en sus producciones independientes. Con esta noticia se hacía evidente el cambio de política cinematográfica que instrumenta Alberto Isaac y hacía patente el acercamiento entre los creadores y las instituciones oficiales.

Días más tarde, RTC y la Sociedad General de Escritores de México (SOGEM) iniciaban un acercamiento para mejorar las relaciones que se habían deteriorado después de que RTC se había negado a financiar la producción del guión ganador del concurso al que había convocado la SOGEM en la primavera de 1983. Todo parecía indicar que la nueva administración intentaba reconstruir los puentes que se habían dinamitado durante el sexenio anterior.

En medio de tantos cambios había quienes no evolucionaban en cuanto a su propuesta filmica, como Guillermo Calderón, un conocido productor, ex presidente de la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas, quien seguía emitiendo declaraciones cada vez más controversiales:

"No me importan las críticas que haya recibido por la producción de mis películas, lo importante es que me dejan grandes ganancias y han dado a conocer a artistas que ahora ocupan los primeros planos. También en esas declaraciones explicó que el género de cabaret nunca pasará de moda y que es falso que esta línea cinematográfica esté en decadencia".¹⁰³

Pero la política oficial todavía no era del todo coherente entre sus intenciones y sus acciones, de tal manera que la exhibidora estatal, la Compañía Operadora de Teatros (COTSA) se rebeló a finales de 1984 contra RTC y subió los topes de recaudación en taquilla para sus cines, propiciando con estas medidas que el cine mexicano saliera rápidamente de cartelera. Alberto Isaac tuvo que recurrir a las altas esferas para resolver este problema y de inmediato se reunieron los interesados en una junta cumbre en Querétaro, en la cual los funcionarios acordaron que COTSA tenía que adecuarse a lo que IMCINE ordenara.

En agosto de 1984, Alberto Isaac por el IMCINE y Sergio Véjar, secretario general del STPC, acuerdan producir películas entre el Estado y los trabajadores de este sindicato, retomando el esquema de "paquetes" de la época de Rodolfo Echeverría al frente del Banco Nacional Cinematográfico. Esta forma de coproducción se reiniciaría con la película "*Veneno para las hadas*" de Carlos

¹⁰³ CALDERON, Guillermo, El Nacional, 11 de mayo de 1984.

Enrique Taboada. En esta ocasión Alberto Isaac hizo otro anuncio aún más novedoso: se volvería a instituir el Concurso de Cine Experimental.

Lamentablemente a fin de año se vio la realidad sin filtros. CONACINE sólo participó durante este año en la producción de cinco películas: *“Cinco historias violentas”* (Carlos García Agraz, Víctor Saca, Daniel González Dueñas, Diego López y Gerardo Pardo) en la que debutan cuatro jóvenes realizadores, Gerardo Pardo ya lo había hecho en 1983 con *“Deveras me atrapaste”*; *“El otro”* (Arturo Ripstein); *“Orinoco”* (Julián Pastor); la coproducción con Costa Rica *“La segua”* dirigida y actuada por Oscar Castillo y el apoyo a la producción de la película independiente *“Vidas errantes”* de Juan Antonio de la Riva, otro integrante de la *generación de la crisis*.

La producción del año de 1984 descendió notablemente en relación con la de 1983 y para ilustrar este dato vale la pena citar un cable de la agencia AFP:

“Con 64 producciones en 1984 (82 en 1983) la producción cinematográfica mexicana tuvo un decaimiento según datos de la Cámara de la Industria Cinematográfica. El Estado que en años anteriores había sido el gran productor, solamente realizó cinco películas, según informes oficiales, lo que transformó al sector privado en el principal impulsor de la actividad”.¹⁰⁴

Películas producidas	1984
Privadas	56
Estatales	5
Independientes	3
TOTAL	64

¹⁰⁵

Resulta redundante reiterar que los productores privados continuaron durante este año aferrados a los géneros que les resultaban más remunerativos. Mencionaremos algunos títulos de películas de albures que se combinan con los desnudos “artísticos” de las protagonistas, como: *“Macho que ladra no muerde”*, *“Mañosas pero sabrosas”* y *“Perico el de los palotes”* las tres dirigidas por Víctor Manuel “Güero” Castro; *“Más buenas que el pan”* (Alfredo B. Crevenna); además producen sobre la veta genérica de la frontera: *“La muerte cruzó el río Bravo”* (Hernando Name) y *“Ratas de la frontera”* (Alfredo Gurrola), entre otras.

¹⁰⁴ *Novedades*, 13 de diciembre de 1984.

¹⁰⁵ GARCÍA RIERA, op. cit., pág. 331.

5. La producción independiente. El cine de la *generación de la crisis* durante 1984.

Raúl Busteros produce y realiza "*Redondo*" en 1984 y repite básicamente el mismo esquema de producción de "*La víspera*" (Alejandro Pelayo, 1982) y de "*Nocaut*" (José Luis García Agraz, 1982-1983); filma en 16 milímetros un guión de su propia autoría en muy pocas semanas de rodaje, con reducidos gastos de producción, locaciones muy limitadas, organizando a los participantes en cooperativa y consiguiendo mediante rifas y donativos de artistas plásticos, los recursos económicos necesarios para la producción de su película.

De la Riva pudo concretar también durante 1984, la producción de "*Vidas errantes*", cooperativando en el proyecto no sólo a los principales elementos creativos del equipo de filmación sino a su propia familia, la cual aportó gran parte de los gastos de manutención y hospedaje del equipo técnico y artístico que participó en el rodaje en San Miguel de Cruces, lugar en donde se filmó la película. El otro apoyo esencial para hacer viable la realización de este proyecto se da con la participación de CONACINE, la productora estatal, como productor asociado, lo que era un signo innegable de la nueva política cinematográfica que venía instrumentando Alberto Isaac desde la dirección del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) y que significaba un cambio que contrastaba notablemente con las difíciles condiciones que enfrentó el cine independiente durante los últimos cuatro años del sexenio del presidente López Portillo. Esta participación de CONACINE como coproductor hizo posible que Juan Antonio de la Riva filmara su película en 35 milímetros, lo que le aseguraba posibilidades de distribución comercial una vez terminada.

5.1. "*Redondo*" (Raúl Busteros, 1984).

"*Redondo*"¹⁰⁶, es una adaptación libre de la novela de Paco Ignacio Taibo Fuga, hierro y fuego.

"Un día leí la novela y como no tenía ninguna otra idea me entusiasmé mucho con ella, me llamaron mucho la atención algunos aspectos que me eran muy cercanos como el marxismo que yo había padecido inclementemente, también la parte del mundo religioso que es tan atrayente y las disidencias juveniles, entre otras cosas. El desarrollo de la adaptación fue larguísimo, bueno, hasta comprendí la dificultad del traslado de lo literario a lo

¹⁰⁶ "*Redondo*"

Dirección: Raúl Busteros.

Producción: Raúl Busteros.

Guión: Raúl Busteros sobre la novela de Paco Ignacio Taibo, Fuga, hierro y fuego.

Fotografía: Mario Luna y Juan Carlos Martín.

Intérpretes: Alfredo Sevilla, Diana Bracho y Fernando Bazaretti.

Año de producción: 1984.

cinematográfico... el término <<redondo>> significa una ambición inútil o sea lo acabado, lo perfecto, lo redondeado, entonces, este deseo inútil me parece que es una de las cosas más divertidas que puede haber o que se le puede ocurrir a una persona. Quizás el tono de la película, el tema, la manera en que lo propuse, el tipo de humor, que era un humor de hallazgo, entusiasmó a las personas que participaron en ella".¹⁰⁷

"¡A filmar! ¡Hay que hacerla! ¿Y el dinero? Nada importa. Hay fe y hay que hacerla. Y a fatigar a los pintores y organizar una rifa (no se salvó nadie), y a fatigar a los amigos y a mi mujer (que según parece se fatigó más de la cuenta porque me abandonó). Y el cine independiente por aquí y la historia por allá... todo en marcha y con la pinche piedra de la duda en el zapato. La estructura del guión no es buena; la came está bien pero le falta la columna vertebral adecuada. Hasta que una noche mirándole la cara al miedo le di el golpe al guión y escuché los vidrios rotos de esa deliciosa cascada musical que dejaba libre la historia. ¡Ahora sí! ¡Ahora sí! La bata color naranja, la sonrisa beatífica, la bondad de la verdad alcanzada ¡Redondo! ¡A filmar!".¹⁰⁸

Pero, ¿de qué trata *"Redondo"*? Un literato se encierra en una casa solitaria para escribir una novela sobre la vida religiosa durante la época colonial. El hombre es interrumpido primero por su hijo -activista político- luego por su mujer. Su obra narra las dificultades que tienen unas monjas con el señor Obispo. El autor se involucra tanto en el texto, que llega a vivir un romance con una de las protagonistas de la novela. Todo lo que a su vez forma parte del rodaje de una película.

Raúl Busteros nos cuenta una historia que se narra en tres planos que se complementan y se mezclan entre sí: el del escritor en la época actual que se refugia en una casa en Puebla, primer plano; para escribir una historia de una monja concupiscente, muy bella por cierto, que ocurre durante la colonia, segundo plano; y el del proceso de la filmación de la película como un tercer plano.

"El papel de Alfredo Sevilla se me ocurrió cuando vi *"La víspera"* y luego una amiga mutua me lo recomendó y cuando lo entrevisté, él me dejó bien claro que tendría que ser el protagónico, ante lo cual y después de yo reflexionarlo mucho, accedí y aunque me rompió un poco con la idea de que el escritor debía de ser delgado, hizo un buen papel para mi gusto".¹⁰⁹

¹⁰⁷ BUSTEROS, Raúl. En entrevista realizada por Alejandro Pelayo en la ciudad de México el día 8 de septiembre de 1993.

¹⁰⁸ BUSTEROS, Raúl, "Redondo sobre Redondo", Revista DICINE.

¹⁰⁹ BUSTEROS, op. cit., 8 de septiembre de 1993.

"De pronto llego a casa de Busteros, me enseña el guión y lo leo, y le digo, es excelente, si nosotros logramos hacer este guión va a ser una gran película, le digo, oye Raúl, discúlpame, me encanta, pero el personaje que me interesa es el protagonista".¹¹⁰

"Al día siguiente le hablé y le dije, yo creo que sí te avientas el papel central, yo quedé plenamente satisfecho de su actuación y además de su comprensión de este humor gratuito, de esta broma maligna a veces, de este juego de la inteligencia, vamos lo comprendía espléndidamente. Y bueno Diana Bracho tuvo que hacer un esfuerzo de actuación, muy ayudado por ser una mujer muy hermosa, muy suave de movimientos y como en la película tenía que ser prácticamente un sueño, entonces eso le ayudó muchísimo pero ella también tuvo que entender al personaje femenino porque era una imaginación del escritor y tuvo que compenetrarse con su humor".¹¹¹

"La propuesta de Raúl me llegó en un momento personal difícil y su historia me pareció sumamente divertida y esta idea de hacer cine independiente, sin medios materiales, en donde los únicos medios son el talento y el amor por el trabajo, siempre me ha interesado cuando me cautiva la historia y por supuesto el director. Agradecí que Raúl me ofreciera este personaje porque rompía con los tipos de personajes que hasta entonces me habían ofrecido en cine, entonces esta monja lasciva, irreverente de "*Redondo*" me divirtió mucho".¹¹²

Lo interesante es que todo se nos presenta en la película desde una perspectiva de un humor negro e irreverente que colinda muchas veces con lo escatológico, como la secuencia en la cual un grupo de monjas está estudiando marxismo y repiten como lección a coro principios marxistas, o cuándo los religiosos en ropa interior practican pasos de ballet como parte de su entrenamiento físico, o la secuencia en la que el señor Obispo y el cura Calderón se comen unos chocolates llenos de "mierda".

"*Redondo*" es también cine dentro del cine, una historia dentro de otra historia, el cine mirándose a sí mismo, es también, una reflexión sobre el proceso creativo y sobre la ruptura de las convenciones narrativas.

"Esa doble mirada que es el cine dentro del cine, servía muy bien para alejarme, para distanciarme, darle una especie de volumen a la intención de la película, dándole profundidad, y cuando lo

¹¹⁰ SEVILLA, Alfredo. En entrevista realizada por Alejandro Pelayo en la ciudad de México el día 8 de septiembre de 1993.

¹¹¹ BUSTEROS, op. cit., 8 de septiembre de 1993.

¹¹² BRACHO, Diana. En entrevista realizada por Alejandro Pelayo en la ciudad de México el día 8 de septiembre de 1993.

manejé lo encontré divertido; por ejemplo: en la escena con Diana, donde empieza a escalar el Cristo que le acaba de decir unas frases y lo masturba, me parecía que era mejor si se veía la cara de los técnicos (el staff) viendo la realidad de la escena y su intención, reaccionando francamente molestos e inquietos, pues daba alguna forma misteriosa de agregación al significado y todo ello porque también soy muy barroco. Siempre me habían dicho que lo mejor de las películas pasa mientras se filman, y por ello, me dije ahora sí lo pongo, o sea que no me quedo con lo mejor afuera y sí es cierto, había un montón de reacciones que fueron tomadas incluso de las caras mismas que pusieron las personas que colaboraron en la cinta".¹¹³

Esta película causó en su momento furor en ciertos sectores sociales, principalmente debido a que en ella se presentaba una ruptura de los símbolos patrios y sobre todo, religiosos, lo cual evidenciaba la intención del autor que implicaba un manejo distinto del humor, así como una ruptura juguetona de los iconos tradicionales de nuestra sociedad. Como cuando llega el cura Calderón a visitar al Obispo y le dice éste a su ayuda de cámara: "hazlo pasar y atiéndelo <<mal>>" o la escena en el juego de seducción con el Obispo, una escena hilarante en la que ante la seductora ofensiva del Obispo, Diana le replica que "se case con ella, que no sea <<maricón>>".

"Para esta escena contrastó el desenfadado humor de Diana, quien soltaba la carcajada cada vez que decía <<maricón>> frente a la gravedad de Balzaretti, quien llegaba destrozado a la filmación. Tomás Pérez Turrent decía que en mi película el escritor no era escritor, que por eso parecía escritor. La cinta quedó parecida a lo que yo quería, me gustó el subtexto y la suavidad con la que corre, la medité y la escribí aproximándome cada vez más a ella, la reflexioné y por ello siento que su espíritu quedó completo".¹¹⁴

"Tratar de encontrarte la cuadratura a "*Redondo*" es como intentar encontrársela a su realizador, Raúl Busteros, al igual que su película está llena de planos temporales y espaciales, de pasados y presentes que ante el ojo del espectador desprevenido, se mezclan y se confunden en lo que aparenta ser un juego del absurdo a partir de las fantasías de un aspirante a escritor".¹¹⁵

"*Redondo*", divertida para quienes la encontramos divertida, molesta e irreverente para otros, es sin duda una obra personal que asume riesgos y que experimenta nuevas formas narrativas. Esta película que recibe el Ariel a la

¹¹³ BUSTEROS, op. cit., 8 de septiembre de 1993.

¹¹⁴ ibíd, 8 de septiembre de 1993.

¹¹⁵ CODA, Martha, Uno más Uno, 6 de mayo de 1986.

Mejor Primera Película en 1986, (ópera prima) forma parte de ese amplio espectro temático del cine independiente de los años ochenta.

Concluimos nuestra reseña sobre esta cinta con un comentario del periodista Jorge Meléndez que apareció en el periódico *Excélsior* el día 15 de junio de 1986:

"Redondo" no se queda en el planteamiento mordaz. Nos dice que ante un mundo que trata de encasillarnos, de hacernos responsables, solemnes, de reclutarnos para las filas de los viejos y los nuevos órdenes, de meternos en broncas que no son nuestras, en fin, de robotizarnos, es necesario responder con el trabajo, pero también con la ironía, con el sarcasmo, con la burla a todo lo que nos pretende mutilar. Esto es lo que hizo Raúl Busteros no sólo en la película sino en la vida real al trabajar tres años sin presupuesto y con amigos en una obra que da gusto ver, obra que trasciende los esquemas del cine mexicano".¹¹⁶

5.2. "*Vidas errantes*" (Juan Antonio de la Riva, 1984).

"*Vidas errantes*"¹¹⁷, primer largometraje de Juan Antonio de la Riva, es una obra fílmica auténtica y sincera que nos cuenta la historia de un proyccionista de cine ambulante, quien acompañado de un joven aprendiz, de un proyector de 16 milímetros y de una sábana blanca, recorre la sierra de Durango exhibiendo cintas mexicanas. Es una película que rescata atmósferas, personajes y situaciones de un México distante y marginado y en eso radica su importancia.

Juan Antonio de la Riva integró la primera generación del Centro de Capacitación Cinematográfica, la escuela de cine que inicia sus actividades en 1975 y ya desde su corto "*Polvo vencedor del sol*" que nos narra las aventuras y desventuras de un grupo de amigos, trabajadores de un aserradero local, que planean y ejecutan un robo con tal de escapar del tedio y de la monotonía del pueblo en donde viven, demuestra su interés por contarnos historias ambientadas en San Miguel de Cruces, poblado de la sierra duranguense en donde Juan Antonio vivió gran parte de su infancia y que servirá como escenario y como fuente de inspiración temática para sus películas más personales.

¹¹⁶ MELÉNDEZ, Jorge, *Excélsior*, 15 de junio de 1986.

¹¹⁷ "*Vidas errantes*"

Dirección: Juan Antonio de la Riva

Producción: Juan Antonio de la Riva, CONACINE, Estudios Churubusco Azteca.

Guión: Juan Antonio de la Riva con Tomás Pérez Turrent.

Fotografía: Leoncio "Cuco" Villarías.

Intérpretes: José Carlos Ruiz, Ignacio Guadalupe y Josefina González.

Año de producción: 1984.

Por el año de su debut en el cine de largometraje en 1984, Juan Antonio de la Riva, es como cineasta, parte importante de la *generación de la crisis*, él nos habla de este grupo de cineastas:

"En el caso de nuestra generación, los cineastas surgidos en los años ochenta como José Luis García Agraz, Alejandro Pelayo, Diego López, Alberto Cortés y yo, integramos la primera generación que se arriesga totalmente en cada película, debutan los directores, los fotógrafos, los editores y algunos actores que se hicieron estelares, arriesgando prácticamente el 100% en cada película y en esa medida se empieza a renovar el cine, por supuesto que yo no les quitaría el mérito a los anteriores cineastas, a los pioneros, a los grandes maestros de la "época de oro", o a los cineastas de los setenta, me siento heredero de todos ellos y para mí fue muy grato ser discípulo de esas generaciones y ser compañero de ellos, pero hicieron un cine que correspondía a otro momento, a otra época. De nuestra generación me gustan mucho "*La víspera*" y "*Días difíciles*" de Alejandro Pelayo, "*Nocaut*" de José Luis García Agraz, "*El amor a la vuelta de la esquina*" de Alberto Cortés y "*Crónica de familia*" de Diego López".¹¹⁶

Juan Antonio de la Riva concibió "*Vidas errantes*" como un homenaje al cine mexicano de la "época de oro", y como un reconocimiento a sus padres, quienes llevaban cine a rancherías, aserraderos y pequeños poblados de la sierra, antes de construir el primer y único cine de San Miguel de Cruces.

"Mis recuerdos de infancia se confunden con las tramas de las películas de Luis Aguilar, Pedro Infante, Miguel Aceves Mejía y las de mucho cine norteamericano, yo siento que todo empieza como una gran afición al cine, primero, como parte de un negocio familiar y más adelante, cuando tuve que dejar la sierra para continuar mis estudios en la ciudad de Durango, con una afición renovada por un cine más especializado, más de autor, es decir, más cultural y ya con acceso a otro tipo de información y a otro tipo de libros. Recuerdo que después de haber visto cintas como "*Tiempo de morir*" (Arturo Ripstein, 1965) o "*En este pueblo no hay ladrones*" (Alberto Isaac, 1965) es que decido que quiero filmar, debido a que son historias que ocurren en un pueblo como el mío, me doy cuenta de que me gustaría contar las historias que vi y que oí en mi pueblo y que son dignas de ser llevadas a la pantalla y es cuando me decido a venir al Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), porque me convenzo de que necesito aprender a filmar. Con el paso del tiempo te das cuenta de que el hecho de irse del pueblo, era una constante para los jóvenes y con

¹¹⁶ DE LA RIVA, Juan Antonio. En entrevista realizada por Alejandro Pelayo en la ciudad de México el día 22 de septiembre de 1993.

el paso de los años te das cuenta de que no era tan sencillo, pero que el hecho de dar ese primer paso era importante. La visión de mi pueblo fluctuaba entre la nostalgia de un ámbito bucólico, precioso y la opresión en que se vivía, porque era una opresión que no se explayaba, que no se explicaba, pero que estaba presente".¹¹⁹

Volviendo a "*Vidas errantes*" es pertinente transcribir una parte de la crítica que Antonio Castañeda le dedica en la sección cultural del periódico *Excelsior* el día 29 de diciembre de 1985:

"*Vidas errantes*" es una película sincera y por lo tanto creíble. Realizada con un profundísimo conocimiento del medio y del tema que trata. Todo en ella conmueve. Las situaciones. Los personajes con sus gestos y actitudes. El curso coherente de la historia. Y atrás de todo esto, inagotables sugerencias. Bastaría recordar la expresividad de los rostros de la gente humilde que se maravilla con el baile de "*Pueblerina*" de Emilio Fernández; con la violencia de "*Los hermanos del hierro*" de Ismael Rodríguez; con la original comicidad de Tín Tán en "*Calabacitas tiernas*" de Martínez Solares; con el romance de "*El gallo de oro*" de Roberto Gavaldón o con la escena horrorizante en que una mujer se casa con un moribundo en "*El río y la muerte*" de Luis Buñuel, las películas que los cineros ambulantes les exhiben en salas improvisadas".¹²⁰

En realidad el personaje central de "*Vidas errantes*" no es Guillermo, el personaje que interpreta Ignacio Guadalupe, moldeado en el propio Juan Antonio, sino es el viejo proyccionista que se basa en las vivencias y experiencias del propio padre del director, como nos lo confirma el propio de la Riva:

"Todo está basado en la personalidad de mi padre, un aventurero que recorrió el país y se estableció en San Miguel de Cruces. Después de tener el cine ambulante fue dueño del primer cine que hubo ahí. Este cine se quemó y por ese único domingo no hubo función y a la semana siguiente volvió a empezar de nuevo. El ánimo de mi padre hizo que olvidáramos pronto lo del incendio, se volvió a dedicar al cine ambulante y a levantar un nuevo cine que sigue ahí. Mi papá como gran aficionado que era al cine siempre decía que sería bueno filmar películas allá en la sierra porque los escenarios eran muy bonitos pero hablábamos de un cine de aventuras, pero no sé en que momento se me ocurrió darle cuerpo a una historia a partir de sus experiencias como exhibidor de cine

¹¹⁹ *Ibid.*, 22 de septiembre de 1993.

¹²⁰ CASTAÑEDA, Antonio, "Vidas errantes: Crónica de un cine trashumante", Artículo de la Sección Cultural, *Excelsior*, 29 de diciembre de 1985.

ambulante. Estábamos a punto de iniciar la película y no teníamos al actor estelar, las alternativas eran muy pocas y, de pronto, la única posibilidad era José Carlos Ruiz, a quien yo conocía. Se le ofrece el papel una semana antes y acepta, pero un poco con cierta desconfianza ante el proyecto, yo siento... era nuestro primer largometraje y le fue muy difícil como actor el actuar con sencillez, recuerdo que en los primeros días tendía a dramatizar hasta los gestos más sencillos, pero una vez que entra en contacto personal con mi padre, toda su visión del personaje cambia y empieza a imitar sus gestos, la forma como usaba el paliacate, la forma de moverse, la forma de hablar, en fin, a volverse como mi padre".¹²¹

En cambio para Ignacio Guadalupe quien se ha convertido en un "fetiche" de Juan Antonio en varias de sus películas, la cuestión resulta más sencilla:

"Me vio Juan Antonio en el <<casting>> y me dijo: ...Tú eres <<Guillermo>>, he buscado muchísimo y no he encontrado a nadie para el personaje, quisiera hacerte unas pruebas de cámara pero yo pienso que tú vas a hacer la película y la vas a hacer bien... en realidad me tuvo mucha confianza".¹²²

Al final de la película, cuando el viejo proyccionista Francisco está terminando la construcción de su cine, se produce un incendio que arrasa con todo y a empezar de nuevo en el cine ambulante, la película termina con el anuncio de dos películas que se presentarán próximamente: "*Socios para el peligro y la aventura*" que en realidad es el primer título de "*Matineé*", la película que Jaime Humberto Hermosillo filma en 1978 y "*El gavilán de la sierra*" que fue el título de la película que Juan Antonio de la Riva filmaría en el año 2000, es decir, dieciséis años después de "*Vidas errantes*" y con la que completa su trilogía de películas dedicadas a la sierra de Durango.

Al igual que otras primeras películas de integrantes de este grupo, "*Vidas errantes*" obtiene en 1985, los Arieles correspondientes a la Mejor Ópera Prima, al Mejor Actor Estelar (José Carlos Ruiz) y al Mejor Argumento Original para cine (Juan Antonio de la Riva) y las Diosas de Plata correspondientes a Mejor Ópera Prima (Juan Antonio de la Riva), de Revelación a los actores debutantes Ignacio Guadalupe y Josefina González y de Fotografía para Cuco Villarías, en el ámbito internacional obtiene el premio FIPRESCI (Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica) y el de la Televisión Española en el Festival de San Sebastián.

¹²¹ DE LA RIVA, op. cit., 22 de septiembre de 1993.

¹²² GUADALUPE, Ignacio. En entrevista realizada por Alejandro Pelayo en la ciudad de México el día 22 de septiembre de 1993.

6. 1985, el año del Tercer Concurso de Cine Experimental.

En marzo de 1985 se publicó un desplegado firmado por las Secretarías de Hacienda, de Gobernación, y de Programación y Presupuesto, entre otras, para anunciar la extinción, transferencia y venta de algunas empresas paraestatales del sector cinematográfico, entre las que se encontraban los Estudios América, CONACITE 2 y la red de distribuidoras en América y Europa de Películas Mexicanas. En el desplegado se explicaba que:

“Estas ventas son congruentes con el Plan Nacional de Desarrollo y los programas sectoriales que lo instrumentan; el retiro del Estado en algunos campos o entidades, es una definición política que toma ahora mayor dinamismo por la insuficiencia de recursos. Con la reestructuración se racionalizará la participación estatal evitando debilitar la rectoría del Estado”.¹²³

Durante 1985 se produjeron en total 79 películas. De ellas destacaron las independientes, producidas para su participación en el Tercer Concurso de Cine Experimental.

Películas producidas	1985
Privadas	59
Estatales	8
Independientes	12
TOTAL	79

¹²⁴

Los productores privados continuaron durante 1985, con su tendencia de hacer segundas y terceras partes de sus películas más taquilleras: “De todas... todas” titulada también “Emmanuel 2” de Rafael Baledón; “El día de los albañiles 2” de Gilberto Martínez Solares; “El hijo de Pedro Navajas” de Alfonso Rosas Priego; o “La pulquería ataca de nuevo”. Algunas compañías privadas más emprendedoras como Chimalistac de Hugo Scherer produjeron “Los motivos de Luz”¹²⁵ de Felipe Cazals.

El IMCINE a través de CONACINE participa en ocho películas, de entre ellas sobresale “El imperio de la fortuna” de Arturo Ripstein, película basada en el relato original de Juan Rulfo “El gallo de oro”. Es una segunda versión de la

¹²³ *El Heraldo de México*, 5 de marzo de 1985, pág. 1.

¹²⁴ GARCIA RIERA, op. cit., pág. 331.

¹²⁵ La cinta abordaba la historia de Elvira Luz Cruz, “La fiera del Ajusco” mujer acusada y condenada a 28 años de prisión por haber asesinado a sus cuatro hijos. Los pormenores que rodearon a este crimen, todavía permanecen sin respuesta e incluso el trabajo documental de Dana Rotberg y Ana Díez: “Elvira Luz Cruz: pena máxima” (1984) ha servido para arrojar algo de luz sobre los hechos, así como para cuestionar todo el procedimiento judicial que rodea al caso.

cinta del mismo nombre, producida en 1964 por Clasa Films Mundiales y realizada por Roberto Gavaldón¹²⁶.

Alberto Isaac apuesta por su generación y apoya durante 1985, además de la película de Ripstein, "*Terror y encajes negros*" de Luis Alcoriza y "*Robachicos*" de Alberto Bojórquez, entre otras.

Para noviembre, el crítico Nelson Carro hacía un recuento del cine mexicano durante el año que estaba a punto de concluir:

"En los diez meses transcurridos de 1985 se han estrenado comercialmente 46 películas mexicanas y se ha anunciado la producción de cerca de 100 nuevos títulos. De continuar con el mismo ritmo, puede suponerse que para fin de año, los estrenos nacionales no sobrepasarán las 60 películas; es decir, poco menos del 20 por ciento del total exhibido (poco más de 300 filmes). Este 20 por ciento se reduce aún más si tomamos en cuenta el tiempo real de pantalla o las recaudaciones; los grandes éxitos de taquilla y las películas que se eternizan en cartelera son, casi sin excepciones, todas estadounidenses. A partir de estos datos pueden deducirse algunas conclusiones interesantes. De las 46 películas mexicanas estrenadas hasta el momento en el Distrito Federal, la mayor parte fueron fracasos de taquilla o, cuando mucho, éxitos muy discretos... las películas exitosas casi se cuentan con los dedos de una mano: "*Lola la trailera*" de Raúl Fernández, "*Siete en la mira*" de Pedro Galindo III, "*El tesoro del Amazonas*" de René Cardona Jr., "*El judicial*" de Rafael Villaseñor, "*Ni Chana ni Juana*" de Tito Novaro, "*Lo negro del negro*" de Rodríguez Vázquez".¹²⁷

Lo más interesante de lo que ocurrió durante este año se evidenció en la producción de diez películas de cine independiente que resultaron de la convocatoria que habían lanzado a un Tercer Concurso de Cine Experimental el 29 de octubre de 1984, Alberto Isaac y Sergio Véjar, este último, secretario general del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) para hacer flotar a una nueva generación de cineastas que ante la grave crisis económica que asolaba al país permanecía dispersa. Los nuevos directores se enfrentaban con serios problemas de producción y de exhibición, en caso de que se llegaran a hacer sus películas.

El Tercer Concurso intentaba, como había hecho el primero, incentivar el debut de algunos jóvenes cineastas que de otra forma no podrían realizar nunca

¹²⁶ Aunque partiendo de la misma base literaria, el enfoque, el tratamiento temático, el trazo de personajes y la resolución formal de ambos directores, difiere radicalmente. La visión optimista e idílica del campo mexicano de Gavaldón, contrasta irremediabilmente con la visión desencantada y pesimista de Ripstein, compartida por su adaptadora Paz Alicia Garciadiego.

¹²⁷ Uno más uno, 19 de noviembre de 1985, pág. 4.

su ópera prima por las condiciones de la industria. En segundo lugar, intentaba facilitar las condiciones de producción, y finalmente, aseguraba una distribución y exhibición decorosa de las cintas ganadoras.

Del concurso, Véjar afirma para Héctor Rivera en la revista *Proceso*:

“Por la falta de producción tanto del Estado como de la iniciativa privada, los trabajadores de este sindicato buscamos fórmulas para incrementar la producción de películas y en consecuencia, el trabajo. Necesitamos renovación en todas las especialidades del cine”.¹²⁸

La respuesta a la convocatoria de IMCINE tuvo tal éxito que se extendió la fecha de inscripción para dar cabida a un mayor número de cineastas. Desde principios de 1985 se comenzaron a recibir los donativos -principalmente de Kodak de México- para la celebración del concurso, consistente en rollos de película virgen, con un valor cercano a los 13 millones de pesos (cerca de 60 mil dólares) que se repartían equitativamente entre los proyectos participantes.

El premio principal consistía en que los grupos productores de las películas ganadoras recibían proporcionalmente según su lugar en el Concurso, primero, segundo o tercero, la condonación del costo de las aportaciones de los Estudios Churubusco, en equipo y en servicios, y apoyos promocionales para la exhibición de las películas ganadoras en el circuito de salas cinematográficas del Estado (COTSA).

Para muchos cineastas, el Tercer Concurso era una carrera para conseguir dinero. Hubo quienes vendieron cuadros, hipotecaron casas, o exprimieron tarjetas de crédito. Sin embargo, valía la pena apostar si se tenía confianza en un proyecto personal. Las dificultades económicas y las prisas impidieron que muchos cineastas lograran entrar. El día del cierre de inscripciones se recibieron alrededor de 33 solicitudes.

Sólo diez proyectos llegaron a la etapa final (para llegar a esta fase tenía que aprobarse la viabilidad del proyecto por los organizadores, el IMCINE y el STPC). Los proyectos que se convirtieron en películas terminadas son los siguientes (las ganadoras del concurso son las tres primeras listadas):

1. – “*Amor a la vuelta de la esquina*” de Alberto Cortés.
2. – “*Crónica de familia*” de Diego López.
3. – “*La banda de Los Panchitos*” de Arturo Velasco.
4. – “*Calacán*” de Luis Kelly.
5. – “*Cuando perdió El Alazán*” de Juan José Pérez Padilla.
6. – “*Obdulia*” de Juan Antonio de la Riva.
7. – “*El ombligo de la luna*” de Jorge Prior.

¹²⁸ Revista *Proceso*, abril de 1986, Núm. 498.

8. – “*El padre Juan*” de Marcelino Aupart.
9. – “*Thanatos*” de Christian González.
10. – “*Que me maten de una vez*” de Óscar Blancarte.

Para ilustrar los resultados del Concurso, a continuación se reproduce una cita que resume las críticas de las cintas participantes:

“Las ganadoras indiscutibles fueron *“Amor a la vuelta de la esquina”* (1985) de Alberto Cortés, que al estilo road movie cuenta con brío la vida de una joven con personalidad ambigua, que convirtió en estrella instantánea a Gabriela Roel y *“Crónica de familia”* (1985) de Diego López que a pesar de haberse llevado el segundo lugar era la más elaborada de todo el concurso: un relato cercano genéricamente al melodrama familiar, pero con un tono ascético y sin patetismo, y con elementos de frescura que combinaban por vez primera complicidades y entretelones políticos sin hacer denuncias o redenciones socializantes. El tercer y discutido lugar se otorgó a *“La banda de Los Panchitos”* (Arturo Velasco, 1986) que tuvo éxito de taquilla gracias a su mirada abusiva de la violencia lumpenaria, gozosa y con panfleto redentorista, en las antípodas de sólidos directores del género como Damián Acosta e Ismael Rodríguez Jr. Las otras cintas participantes pasaron casi sin pena ni gloria, tanto para el jurado como para el público. *“Calacán”* de Luis Kelly, experimentaba con marionetas en una fabulación del día de muertos; *“Cuando corrió el alazán”* de Juan José Pérez Padilla, era un taco western; *“Obdulia”* de Juan Antonio de la Riva, contemplaba la provincia sin la convicción de *“Vidas errantes”*; *“El ombligo de la luna”* de Jorge Prior, falló en su intento de plasmar una ciencia-ficción apocalíptica; *“El padre Juan”* de Marcelino Aupart, centraba su anticlericalismo en la figura de un sacerdote atormentado por el demonio de la carne; *“Thanatos”* de Christian González, se basaba en una Houdini vemácula (Nuria Bages) que desaparece sin motivo y *“Que me maten de una vez”* de Óscar Blancarte, fue un debut auspicioso que contenía en su brillante estructura seis relatos del dramaturgo Óscar Liera”.¹²⁹

A pesar del éxito o fracaso de las propuestas cinematográficas, el Tercer Concurso sintetizó en cada una de las cintas participantes el espíritu que definió la manera de hacer cine en la década de los ochenta: cine libre, independiente, con actores en ascenso o nuevos por completo y sobre todo, dejó bien en claro el papel de los cineastas de esta generación como productores, antes que realizadores. A continuación revisaremos con más detenimiento la forma y el contenido de las dos películas triunfadoras *“Amor a la*

¹²⁹ GARCIA, Gustavo y CORIA, José Felipe, *Nuevo cine mexicano*, Ed. Clio, 1ª Edición, 1997, pág. 65.

vuelta de la esquina" (Alberto Cortés, 1985) y "*Crónica de familia*" (Diego López, 1985) cineastas integrantes de la generación que estamos estudiando.

6.1. "*Amor a la vuelta de la esquina*" (Alberto Cortés, 1985).

"*Amor a la vuelta de la esquina*"¹³⁰ es una adaptación libre de la novela francesa *El astrágalo* de Albertine Sarrazin. Alberto Cortés toma básicamente de ella, la historia del personaje central de la novela que es una mujer joven de un gran atractivo físico, libre, perturbadora y desafiante, y a la vez, ingenua y candorosa, y la pone a deambular sin inhibiciones vendiendo sus encantos por las calles de la ciudad de México en lugar de las calles de París. Gabriela Roel, otra debutante, se encarga con una gran presencia física y fresca, de dar vida y sustento emocional a este personaje.

"*Amor a la vuelta de la esquina*", reinventa y recrea a la ciudad de México, la cual se vuelve otro de los personajes centrales de la película, es una cinta arriesgada e innovadora en donde en la historia se cuenta más con imágenes que con diálogos y en donde muchas veces se iluminan las faenas nocturnas del personaje solamente con las luces de comercios o con los faros del automóvil de algún trasnochado en busca de emociones fuertes. La ciudad de México adquiere en esta película, una subjetividad que nos la hace diferente y enigmática, aunque a la vez, nos resulte conocida y familiar.

"Desde el inicio nos planteamos un lenguaje visual más allá de lo anecdótico, buscamos un juego de texturas que complementara y enriqueciera a la anécdota y que creara sensaciones y emociones en el espectador. La fotografía de Guillermo Navarro corre riesgos todo el tiempo, se filma en la calle con poca luz y con contrastes muy fuertes y se van descubriendo las situaciones mientras se crean atmósferas. Todo este trabajo fue apreciado por el público que sentía la película como un aporte novedoso en lo fotográfico y como una apuesta a lo más natural y a lo más real en lo narrativo".¹³¹

Otro de los aportes del "*Amor a la vuelta de la esquina*" tiene que ver con su edición y su ritmo narrativo, la película nunca corre, por el contrario con el apoyo de una banda sonora muy bien seleccionada, acompaña y acompasa en cadencia al personaje central.

¹³⁰ "*Amor a la vuelta de la esquina*"

Dirección: Alberto Cortés.

Producción: Alberto Cortés.

Guión: Alberto Cortés con José Agustín sobre la novela *El astrágalo* de Albertine Sarrazin.

Fotografía: Guillermo Navarro.

Intérpretes: Gabriela Roel, Alonso Echánove, Martha Papadimitriou y Juan Carlos Colombo.

Año de producción: 1985.

¹³¹ CORTÉS, Alberto. En entrevista realizada por Alejandro Pelayo en la ciudad de México el 15 de septiembre de 1993.

"Desde un principio planeamos realizar la película mediante muchos planos—secuencia y con una edición aletargada, es decir semi lenta, en un estilo más naturalista de la actuación y de la misma imagen buscando que el espectador mirara todo con más detenimiento".¹³²

"Entre fragmentos dispersos de música urbana, múltiple en sus estilos y una en su pulsación emotiva, marcado el compás narrativo por el arrancar y el detener de los vehículos automotores, *"Amor a la vuelta de la esquina"* es ante todo una mirada en la que se dibuja y se desdibuja el perfil brumoso de la ciudad de México: las calles maléficas, los refugios inhóspitos, la desgana tabernera, la tramoya del sexo, la impensada simbología (el anuncio del hotel Ambos Mundos) y la aún no totalmente maquillada escenografía del terremoto son pinceladas que conspiran en el espejismo".¹³³

Por otra parte, *"Amor a la vuelta de la esquina"* es también la presencia de Gabriela Roel como el personaje central de la película, Gabriela se iniciaba en el cine con esta película y llena la pantalla con su lozanía y su espontaneidad volviéndose cómplice de la cámara quien la acompaña celosamente durante todo el trayecto que dura la cinta.

"Buscamos para el papel a alguien diferente que pudiera transmitir esa sensación de frescura y gravedad al mismo tiempo, aparte de la complicidad que logra con la cámara, de presencia y de intención dramática. Gabriela tiene gran facilidad para provocar y proponer sentimientos en quién la observa actuar".¹³⁴

Para Jorge Ayala Blanco, el crítico:

"Gabriela Roel es *"Amor a la vuelta de la esquina"*. Presencia taciturna, ojos huidizos pero degustantes, rostro ancho aunque fino, boca en rictus omega de satisfacción interdicta, espesas cejas altivas, frente en extremo amplia, orejas morunas, anhelantes labios instintivos, cuerpo pequeño de redondeces enérgicas, mansedumbre de valemadrismo nervioso. Gabriela Roel convierte cada idea estrictamente filmica en una epifanía de la sensualidad recóndita y a flor de piel, más próxima a la nómada deleuziana Bulle Ogier de *"La salamandra"* (Tanner, 1971) y a la estratificada flor del mal Gudrun Landgrebe de *"La mujer en llamas"* (Van Ackeren, 1982) que a esas Marga López (*"Una mujer en la calle"* de Crevenna, 1954) y Yolanda Varela (*"Los amantes"* de Alazraki,

¹³² ibíd, 15 de septiembre de 1993.

¹³³ SÁNCHEZ, Francisco, *Océano de películas*, Ed. Casa Pablos-Cineteca Nacional, México D.F., 1ª Ed., 1999, pág. 163.

¹³⁴ CORTÉS, op. cit., 15 de septiembre de 1993.

1956) que la precedieron en papeles mexicanos de golfa obsesionada".¹³⁵

Esta película no sólo innova formalmente, sino en su tema trata tópicos antes tabúes para nuestro cine, contactos lésbicos y escenas sexuales fuertes, que sin ser grotescas como en el cine de ficheras, ofrecen una propuesta de erotismo muy elaborada. También es notable la ausencia al final de la película de un discurso moralista que condene o absuelva al personaje, como en el cine mexicano de prostitutas de los años cincuenta, pariente lejano de esta cinta. Cuando el personaje central es detenido por la policía, después de haber experimentado fugazmente la pasión del amor, su expresión al ser subida al coche de la policía, no es de tristeza ni de abatimiento sino simplemente refleja un nuevo acontecimiento que le está pasando en su vida ya de por sí azarosa.

Se concluye esta reseña de la película de Alberto Cortés, ganadora del Tercer Concurso de Cine Experimental con el comentario crítico de Tomás Pérez Turrent:

"Si *"Amor a la vuelta de la esquina"* me deslumbra no es tanto por su brillantez e incluso su virtuosismo sino porque me transmite la sensación de necesidad de los lazos que se establecen entre la puesta en escena (en este caso no se debe hablar sólo de realización) y el movimiento (los deseos) del personaje. En esto colabora fundamentalmente la presencia de Gabriela Roel, (¿cuántos años hace que el cine mexicano no contaba con una presencia así?); la espléndida, notable fotografía de Guillermo Navarro, la precisa edición de Juan Manuel Vargas, la excepcional música original de José Elorza y toda la música incidental, (música de la ciudad, según el propio Alberto Cortés)".¹³⁶

"Amor a la vuelta de la esquina" obtiene en 1987 los Arieles correspondientes a Mejor Ópera Prima y Mejor Actriz para Gabriela Roel y la Diosa de Plata a la Mejor Ópera Prima.

6.2. *"Crónica de familia"* (Diego López, 1985).

La otra película sobresaliente resultado del Tercer Concurso de Cine Experimental fue la que obtuvo el segundo lugar del certamen, *"Crónica de familia"*¹³⁷ primer largometraje en formato de 35 milímetros de Diego López,

¹³⁵ AYALA BLANCO, Jorge, La disolución del cine mexicano, Editorial Grijalbo, México, D.F., 1ª. Ed., 1991, pág. 424.

¹³⁶ PÉREZ TURRENT, Tomás, El Universal, 29 de abril de 1986.

¹³⁷ *"Crónica de familia"*

Dirección: Diego López.

Producción: Diego López.

Guión: Diego López con Juan Mora y Juan Tovar.

Fotografía: Arturo de la Rosa.

Intérpretes: Ernesto Gómez Cruz, Fernando Balzaretto, Claudia Ramírez y Alfonso André.

antes había realizado "*Niebla*" en 1973, otra película independiente en formato de 16 milímetros. "*Crónica de familia*" es una película independiente que se logra producir no sólo con el producto de la venta de un cuadro del abuelo de Diego (el pintor Diego Rivera) sino también con las aportaciones en trabajo de sus principales participantes, actores y técnicos, y con los aportes que hace el IMCINE como organizador del Tercer Concurso de Cine Experimental.

El propio Diego López nos comenta como surgió la idea para hacer su película:

"La historia de "*Crónica de familia*" viene de una anécdota que escuché en una sobremesa, un adolescente se mete a robar en la casa de los íntimos amigos de su padre aprovechando que éstos se encuentran cenando precisamente en su casa con sus padres. Un niño de 8 años lo sorprende, claro no sabe que es el hijo de los amigos de su padre, de alguna manera se apodera de la pistola que lleva el asaltante y lo termina matando. Se me hizo una historia tremenda y muy interesante, porque hablaba mucho de una sociedad y de un México de mediados de los años ochenta en plena crisis económica y de valores morales".¹³⁸

Diego López trabaja esta idea primero como una posible obra de teatro dentro de un taller de escritura de guiones que en aquella época, 1984, impartían los Maestros Ludwig Margules y Juan Tovar en el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) posteriormente la trabajará como la base argumental para una película con la asesoría de Juan Mora y del mismo Juan Tovar.

Nos comenta Juan Mora:

"El guión partió mucho de la idea que tenía Diego de buscar una aproximación al *Romeo y Julieta* de William Shakespeare, recuerdo que habíamos estado trabajando en un taller de dramaturgia, con el propio Diego y algunos otros cineastas en ciernes, el análisis de la tragedia shakesperiana, tiempo después, cuando Diego estaba trabajando el guión de "*Crónica de Familia*", mi asesoría consistió en revisar la estructura del relato y cómo se estaban desarrollando los personajes y los diálogos buscando que la trama fuera verosímil e interesante".¹³⁹

Los méritos principales de "*Crónica de familia*" radican en su propuesta narrativa, es decir, en la historia que Diego nos cuenta y en la forma cómo nos la cuenta, una crónica de nota roja que ocurre entre miembros del grupo social que

Año de producción: 1985.

¹³⁸ LOPEZ, Diego. En entrevista realizada por Alejandro Pelayo en la ciudad de México el 2 de diciembre de 1993.

¹³⁹ MORA CATLETT, Juan. En entrevista realizada por Alejandro Pelayo en la ciudad de México el 2 de diciembre de 1993.

ejerce el poder político y económico en el México de la "modernización". En su película, Diego logra un retrato acucioso de dos familias de clase media alta de la ciudad de México, una encabezada por un político del sistema (Ernesto Gómez Cruz) a quién la "revolución" le hizo justicia y a quién se le dificulta entablar una buena relación con su hijo (Alfonso André); y la otra encabezada por un arquitecto exitoso (Fernando Balzaretto) quien ha hecho su carrera y su fortuna sobre la base de jugosos contratos gubernamentales. Estas dos familias estarán vinculadas no sólo por el noviazgo de sus hijos mayores sino por una serie de trágicos acontecimientos.

"Cine de personajes bien trazados desde el severo libreto del realizador (con marginales colaboraciones de Juan Tovar y Juan Mora), cine a imagen y semejanza de pálidas familias enfermas, con vagas tonalidades amablemente agresivas y antifamiliaristas a lo Chabrol (de *"Doble vuelta"* 1959 al *"Inspector Lavardin"* 1986), pero con menos gentileza complaciente y policiaca. Ni víctimas ni verdugos, todos los componentes de esta sencilla estremecida/estremecedora *"Crónica de familia"* son criaturas palpitantes y fortuitas que han sido sorprendidas en la majestad <<frívola, grave, fríamente sarcástica, fatal>> de instantes siempre irremediables. La sensitiva firmeza no juzga, va a la conquista del gestual preciso, del secreto signo evidente, del accidental además revelador, en cada uno de esos mortales personajes prisioneros de sus intereses dentro de la política familiar y la ardua economía de los afectos, las formas de vida más lustrosamente convencionales y las eminentes reducciones a los valores de clase".¹⁴⁰

Diego López nos declaró cuando lo entrevistamos que no estaba completamente satisfecho con el guión que acabó filmando...

"Sigo pensando que la historia es mejor que el guión, éste tiene algunas lagunas narrativas, nunca logramos que amarrara en su totalidad, pero ya en la última parte el relato empieza a fluir muy bien. Cuando se publica la convocatoria al Tercer Concurso de Cine Experimental yo ya tenía el guión muy avanzado y vendo un cuadro de mi abuelo Diego Rivera para completar el financiamiento que haría posible la producción de la película, de ahí surge la anécdota que circula en el medio cinematográfico de que cada vez que decido hacer una película me dicen: <<ya no des lata, vende un cuadro de tu abuelo>>".¹⁴¹

La película obtiene el Ariel correspondiente al Mejor Guión de 1985 y lo obtienen Juan Mora, Juan Tovar y el propio Diego, los guionistas de esta

¹⁴⁰ AYALA BLANCO, op. cit., págs. 434-435.

¹⁴¹ LOPEZ, op. cit., 2 de diciembre de 1993

película y una Diosa de Plata en 1987 para Ana Silveti por su coactuación en esta cinta.

Sobre la calidad de esta película y el impacto que tuvo su estreno en el medio cinematográfico y de la crítica, se transcribe una parte sustancial del comentario que le dedica Gustavo García en la sección cultural del periódico *Uno más Uno*, el día 10 de enero de 1987:

"Diego López y sus coguionistas Juan Mora y Juan Tovar, tomaron como base la anécdota cierta y reciente del asesinato de un muchacho de la alta burguesía capitalina que entró a robar a la casa del socio de su padre. Sacar a luz un crimen de nuestra aristocracia no es ni nuevo ni mayormente inquietante (es el material del que se hicieron decenas de melodramas en los '50 y '60). El guión desmonta todas las posibilidades de alusión al hecho, no permite un sólo signo inocente ni desvía la mirada: en principio es un retrato de la burguesía de los '80 tan ilustrativo y crítico como *"La familia Dressel"* (De Fuentes, 1935) y *"La noche avanza"* (Gavaldón, 1951) lo fueron de la posrevolucionaria y la alemanista...

Ahí está, la frágil alianza de clases entre el ascendido priista licenciado Urquiza (Ernesto Gómez Cruz) y el empresario Iturriaga (Fernando Balzaretti) especulando con terrenos del Ajusco que compra una compañía estadounidense, aunque para eso tengan que asesinar colonos y ejidatarios. Ahí está, un México burgués rigurosamente escenográfico, de espacios vacíos o retacados de tibores que magnifiquen las formas de sus ocupantes, como el palacio de Iván el Terrible (ya antes he mencionado el enorme sentido de la arquitectura que tiene Diego López, muy parecido al de Roberto Gavaldón y que daba su dimensión angustiante al cine Maya en su cuento de *"Historias violentas"*). Pero *"Crónica de familia"* es un juguete dramático, donde los personajes cambian su intensidad y su tono en rupturas tan bruscas como los cortes con que se pasa de un espacio y un ritmo a otro en contrapuntos dignos de John Boorman (*"A quemarropa"*) y el primer John Carpenter (*"Masacre en la cruzía 13"*)...

"Crónica de familia" recoge al adolescente Esteban Urquiza (Alfonso André) en el vacío de una mansión en prematuras ruinas del Pedregal; está en el callejón sin salida desde el principio, con una desolación que lo entrega atado de manos a la falsa ternura de María (Claudia Ramírez) que de chavita zonza se levanta a mujer araña que usa al novio para cumplir su capricho de irse a Inglaterra (<<yo en este mugre pueblo no me quedo>>); la provinciana madre de Esteban (Martha Verduzco) se levanta ante el cadáver de su

hijo como una furia de Orestes o la madre siciliana de "Rocco y sus hermanos" (Luchino Visconti, 1960). La historia avanza en un espiral hacia delante, como una sonata o una ceremonia en donde todo un medio encenagado ha marcado como su chivo expiatorio a un miembro de su juventud dorada que no tuvo los tamaños, la capacidad de abyección para ascender (capacidad que sí tiene su padre y su repentino hermano bastardo, premonición de la perpetuación del arribismo). Es el canto luctuoso por los hijos de la crisis".¹⁴²

7. 1986, el contexto político, económico y social.

En la segunda parte de la "década perdida" los mexicanos enfrentan nuevos retos y nuevas realidades. La inflación está siendo -poco a poco- controlada, la sacudida social del temblor ya ha sido asimilada y México ya está listo para enfrentarse al mundo entero no sólo económicamente, sino en la cancha de fútbol, específicamente en la Copa Mundial de la que México sería el primer país en ser anfitrión por segunda ocasión en mayo de 1986.

El fin del sexenio ya se veía más cerca y naturalmente los actores políticos empezaron a moverse para tratar de acercarse al poder. Los jóvenes tecnócratas, los reformistas, los dinosaurios y todas las familias del partido oficial, es decir el PRI, iniciaron la disputa por el mismo.

Nuevamente Aguilar Camín nos sirve de referencia para entender los cambios políticos del país:

"Hemos asistido en medio de la crisis de los ochenta <<como producto de ella, pero también como un fruto de una larga maduración social>> al lento despliegue de una nueva cultura de la acción y la participación políticas. Trae en su seno huellas de la cultura anterior, pero también el impulso de una ciudadanía de nuevos reflejos y obsesiones. Como hemos dicho, contra lo que indicarían las décadas de estabilidad previa, esa ciudadanía emergente es denodadamente reformista, en consonancia con la disposición a la actividad más que a la pasividad... en proporciones abrumadoras <<la sociedad mexicana cree en la necesidad de cambios en su sociedad>> en particular de cambios graduales".¹⁴³

Era evidente que la sociedad mexicana estaba preparando -aún sin saberlo ella misma- un cambio, y esto se manifestaría en distintos ámbitos de la

¹⁴² GARCIA, Gustavo, Sección Cultural, Uno más uno, 10 de enero de 1987.

¹⁴³ AGUILAR CAMIN, Héctor, Después del milagro, Ed. Cal y Arena, México, 1ª Ed., 1989, pág. 270.

vida cotidiana. Llegó el Mundial y enajenó a millones de mexicanos con la idea del posible triunfo del seleccionado, pero la fantasía terminó en tiros penales ante la exacta maquinaria germana. Tras la fiesta vino la cruda al constatar que todavía había crisis y conflictos.

El modelo económico y las restricciones presupuestales estaban rindiendo frutos, pero:

“La caída de los precios del petróleo, dada la dependencia del gobierno de los ingresos provenientes de su exportación, le significó a México la pérdida de más del 20 por ciento de los ingresos totales. Esa pérdida se contabilizó en alrededor de seis mil millones de dólares en 1986, lo cual mermó el PIB en 6%, contracción mayor que la sufrida entre 1982 y 1983, que había alcanzado el 5.8%. De esta forma, reducir la dependencia de los ingresos provenientes de la exportación del petróleo se convirtió en el objetivo primordial, lo cual implicó la decisión de diversificar exportaciones y aumentar la competitividad de las manufacturas nacionales”.¹⁴⁴

El resultado de esta nueva orientación política se da por la incorporación de México al Acuerdo General sobre Aranceles Aduaneros y Comercio (GATT por sus siglas en inglés y que a partir del 1 de enero de 1995 lo sustituiría la Organización Internacional de Comercio) después de algunas consultas realizadas en el Senado y algo de publicidad oficial, el 25 de julio de 1986. Con esta decisión se obtuvieron algunos beneficios para el comercio, ya que México al recibir el tratamiento de nación en vías de desarrollo, obtenía diversas medidas proteccionistas hasta por quince años. Otro punto básico de la entrada al GATT habría sido la no-inclusión de los productos energéticos en ningún convenio para garantizar la libertad del comercio energético en todo momento.

Pero una de las medidas más importantes que tomó este gobierno se establece con:

“La reestructuración de la deuda externa, motivada por las críticas circunstancias, precedida por las negociaciones con el FMI. El gobierno mexicano calculó que para crecer a una tasa entre 3% y 4%, suponiendo que el petróleo recuperara su precio de 12 dólares por barril, se requerían 12 mil millones de dólares durante 1986 y 1987. Para ello se negoció una carta de intención con el FMI para un crédito contingente de 1,600 millones de dólares, pero más importante aún fue que se convenció a las autoridades de ese organismo de que el país había llegado al límite, tras cuatro años de contracción económica. Para pagar se necesitaba crecer, se arguyó, y para crecer se requería reestructurar la deuda externa.

¹⁴⁴ MEDINA PEÑA, Luis, Hacia el nuevo Estado, México 1920-1994, FCE, México, 1994, pág. 242.

Por primera vez el FMI endosó un programa económico no recesivo, que apoyó la recuperación del crecimiento y el cambio estructural de la economía. La firma de la carta de intención significó, pues, un respaldo del FMI y abrió la puerta a la negociación de la deuda externa¹⁴⁵.

Las largas negociaciones con el Fondo Monetario Internacional significaron para el nuevo equipo político comandado por el secretario de Programación y Presupuesto Carlos Salinas de Gortari, el primer acierto que lo encaminaría al poder, al probar su habilidad política para influir en los aspectos económicos del país.

8. Cambio de funcionarios, cambio de señales.

En su desempeño al frente del IMCINE, Alberto Isaac comprendió lo difícil que era para un cineasta descifrar y manejar la desagradable expresión de la política en México: la grilla. En los tres años que estuvo al frente de la institución que él vio nacer, tuvo que jugar al "estira y afloja" con los funcionarios de RTC y de la Secretaría de Gobernación sobre muchos temas: recursos presupuestales, censura y apoyos, entre otros. Es por ello que una vez que instrumentó el Tercer Concurso de Cine Experimental, como se señaló anteriormente, consciente de que las bases para cambiar el curso de la cinematografía en México todavía no estaban sentadas, presentó su renuncia irrevocable el 8 de enero de 1986.

Se comentó en el ámbito cinematográfico que Isaac renunció al no poder llevar a cabo los diferentes proyectos cinematográficos que se había planteado al principio de su administración. Se llegó a decir, incluso, que la dimisión de Isaac se debió fundamentalmente a la falta de presupuesto para llevar a cabo sus planes. También se supo que dejó su puesto por algunas presiones de tipo político. De inmediato comenzaron las apuestas para adivinar quién lo sustituiría: se mencionaban los nombres de Fernando Macotela, Hiram García Borja, Jorge Durán y Carlos Amador.

A finales de febrero el anuncio del nombramiento del nuevo director del IMCINE dejó anonadados y decepcionados a los miembros de la industria. El nombramiento recayó en Enrique Soto Izquierdo, un ilustre chihuahuense miembro del PRI quien había fungido como diputado por su estado natal y por el D.F., y había sido director del Instituto Nacional de la Juventud (INJUVE) que posteriormente se convirtió en el CREA.

Dentro de las instituciones tradicionalmente políticas el nuevo funcionario tenía un reconocimiento, pero en la industria fílmica era prácticamente un

¹⁴⁵ ibíd, pág. 244.

desconocido y su designación se recibió con recelo por no tener ningún antecedente que lo ligara con el quehacer cinematográfico:

"Soy un político convencido del valor de la política en la cultura y vengo a unir mi esfuerzo al de ustedes, los cineastas, que han consagrado toda su vida al cine mexicano".¹⁴⁶

Fueron sus primeras declaraciones a la prensa, junto con la principal premisa que buscaba en la institución: "que el cine estatal sea rentable". El nombramiento de Soto Izquierdo era un mensaje irrefutable de que al gobierno del presidente Miguel de la Madrid no le preocupaba mayormente el estado de la cinematografía estatal.

A un mes después de su arribo al IMCINE, Soto Izquierdo ordenó la paralización de CONACINE y de los proyectos que se encontraban en preparación, entre ellos "*Cabeza de vaca*" de Nicolás Echevarría, para hacer una evaluación de su factibilidad.

En 1986 había 172 cines funcionando en el Distrito Federal. Su precio oscilaba entre los 50 y los 200 pesos, aunque había algunos que costaban hasta 300 pesos (50 centavos de dólar). Sin embargo, como efecto de la presión de los exhibidores, la comisión gubernamental encargada de la relación con los cines dictaminó un aumento en febrero para los cines que cumplieran a cabalidad con las condiciones básicas de funcionamiento, este aumento comprendía un 50 y hasta un 75 por ciento de incremento, siendo las nuevas tarifas de 120 pesos como mínimo.

Según los datos de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica, se aseguraba que en 1985 se habían vendido 250 millones de entradas para el cine, mejorando con este número de entradas el porcentaje de ganancia para los exhibidores, pero no para los productores.¹⁴⁷

El incremento de la asistencia al cine se daba como consecuencia del control gubernamental a los precios de entrada, actitud estatal que contrastaba con las posturas asumidas por otros gobiernos, especialmente de países desarrollados en los que desde hacía mucho tiempo se había liberado el precio de los cines.

Pero si la asistencia se incrementaba, ello no era mejor para el cine mexicano, como se podía ver en el recuento de los seis últimos años de producción y exhibición de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica, que ofrecía los siguientes datos: el 45 por ciento del total de los estrenos cinematográficos de los últimos seis años, correspondió a películas

¹⁴⁶ Esto, 19 de febrero de 1986.

¹⁴⁷ Informes de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica 1981-1986.

norteamericanas; en cambio, sólo el 20 por ciento fue de producciones con capitales mexicanos.¹⁴⁸

Un recuento de los estrenos de las salas del área metropolitana de 1980 a 1986 reflejó también que en este lapso hubo estrenos de 931 películas norteamericanas contra 391 mexicanas.

A mediados del año, Jesús Hernández Torres convocó a los principales líderes de la industria privada en un intento de sentar las bases para hacer efectivo el 50 por ciento de pantalla para el cine mexicano que se estipulaba en la Ley de Cinematografía vigente.

De dicha reunión, se obtuvo el compromiso de este funcionario de obligar a los exhibidores de toda la República a respetar el tiempo de pantalla para el cine mexicano. Finalmente estos acuerdos no pasarían de ser sólo buenas intenciones y a fin de cuentas terminarían por ignorarse meses después.

Frente a estos problemas, Soto Izquierdo se negaba a aparecer en público y cancelaba la primera conferencia de prensa a la que convocara a los medios, ya que tal y como declaró su secretario particular:

"El licenciado no tiene nada que decir de cine y, en todo caso, si hubiese algo que informar, es a la Secretaría de Gobernación a donde deberían de acudir".¹⁴⁹

Con estas declaraciones se ratificaba el desconocimiento del nuevo funcionario de las responsabilidades para las que se le designó.

En el otoño de ese mismo año, se anunció el Programa de Renovación Cinematográfica, propuesto y concertado por la Secretaría de Gobernación en audiencias con todos los sectores de la industria. El famoso plan comprendía 12 puntos básicos para reactivar la industria de los cuales se mencionan los más importantes y trascendentes:

- El primer punto era la nueva política de precios para "permitir la autosuficiencia y rentabilidad" de la industria. Este punto era el pretexto ideal para la liberación de los precios de algunas salas. Consistía en instrumentar una clasificación de las salas para diferenciar su nivel de servicios. La clasificación empezaba con las llamadas salas "Plus" con una tarifa de mil a dos mil pesos; las de tipo "A" de 500 pesos, las "B" de 350 pesos y las "C" de 200 pesos. Las salas "Plus" debían cubrir 25 puntos para mantener ese status y esa tarifa. En este punto también se reconocía el déficit de salas cinematográficas que tenía el país y se hablaba de un fomento a la construcción de más salas.

¹⁴⁸ *ibíd.*, 1981-1986.

¹⁴⁹ *La Jornada*, 29 de mayo de 1986, pág. 20.

- El segundo punto era la creación del Fondo de Fomento al Cine de Calidad que tenía como función principal canalizar recursos generados por la exhibición para apoyar producciones de calidad en beneficio del público y del país. La integración de este Fondo se acordó con todos los sectores de la industria y se formaba con el resultado de multiplicar un número determinado de butacas por el precio de ingreso de cada sala cinematográfica. Se destinaría principalmente a la producción, a la promoción y a la preservación del acervo cinematográfico. El primer rechazo al Fondo provino del empresario de la exhibición, Enrique Ramírez, dueño de los complejos cinematográficos Ramírez quien reunió a un grupo de exhibidores para ampararse contra este impuesto, afirmando que:

"El Circuito Ramírez no exhibe ni exhibirá nunca filmes mexicanos".¹⁵⁰

- El tercer punto establecía el 50 por ciento de tiempo de pantalla para el cine mexicano y no se estipulaba de manera específica el mecanismo idóneo para asegurarlo.

El resultado de este programa era previsible: lo único que funcionó en el había sido el aumento de los precios a los cines, ya que los demás puntos nunca se respetaron y se crearon conflictos en torno a ellos. Por ejemplo, por más de que las autoridades hubieran intentado implementar el 50 por ciento del tiempo de pantalla para el cine mexicano era una medida imposible de regular y sobre todo imposible de hacer obligatoria para los exhibidores, sobre todo si no se contaba con un determinado número de producciones para satisfacer esa cuota y con una mínima calidad.

En la entrega de los Arieles que se llevó a cabo durante ese año, la ganadora como Mejor Película fue "*Veneno para las hadas*" (1984), coproducción del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) con el IMCINE; su director, Carlos Enrique Taboada, también se llevó el Ariel como el Mejor Director. Sorprendentemente "*Los motivos de Luz*" (Felipe Cazals, 1985), sólo ganó los Arieles correspondientes a la Mejor Actuación Femenina y Coactuación Femenina, el primero para Patricia Reyes Spíndola y el segundo para Ana Ofelia Murguía. La cinta independiente "*Redondo*" (1984) de Raúl Busteros, miembro de la *generación de la crisis* ganó el Ariel a la Mejor Ópera Prima.

Uno de los acontecimientos positivos del año que terminaba se da por la celebración de la Primera Muestra de Cine Mexicano de Guadalajara, organizada por la Universidad Autónoma de Guadalajara y que contó con la asistencia de cineastas nacionales y extranjeros. Se presentaron las películas estatales más relevantes del momento, algunas cintas independientes y una retrospectiva dedicada al director Jaime Humberto Hermosillo.

¹⁵⁰ Novedades, 16 de enero de 1987.

El balance del año 1986 resultó negativo en comparación con el año anterior, pues se filmaron 63 películas, de las que sólo cuatro las produjo o coprodujo el Estado. Tres de ellas fueron películas que iniciaron su preparación todavía con Alberto Isaac como director del IMCINE: "*Lo que importa es vivir*" de Luis Alcoriza, "*El tres de copas*" de Felipe Cazals en coproducción con la productora Casablanca, y "*Mariana, Mariana*", basada en el relato Las batallas en el desierto de José Emilio Pacheco, que por azares del destino terminó dirigiendo el propio Isaac, una vez que renunció a la dirección del IMCINE, ante el repentino fallecimiento de José Estrada días antes del inicio del rodaje. La cuarta, "*El último túnel*" una película de Servando González preparada y rodada ya durante la gestión de Enrique Soto Izquierdo.

Películas producidas	1986
Privadas	57
Estatales	4
Independientes	2
TOTAL	63

¹⁵¹

En cuanto a la producción privada durante 1986 no podían faltar las segundas y terceras partes de sexo comedias de albuces: "*Dos machos que ladran no muerden*" (José Luis Urquieta); "*Picardía mexicana 3*" (Rafael Villaseñor); "*Vuelven los mecánicos ardientes*" (Raúl Ramírez) y muchas otras por el estilo, así como la explotación de otra veta que les rendiría pingües ganancias a los productores privados, las películas de acción con mucha violencia y disparos, muchas ubicadas en la frontera y con temas relacionados con el narcotráfico. Sirvan algunos títulos como ejemplo: "*Cacería humana*" (Valentín Trujillo); "*Cartucho cortado*" (Rafael Villaseñor); "*Conexión criminal*" (Alfonso Rosas Priego) y "*Entre hierba, polvo y plomo*" de Fernando Durán.

En lo que se refiere al cine de producción privada de calidad, en 1986 las autoridades judiciales prohibieron la exhibición de la cinta "*Los motivos de Luz*" (Felipe Cazals, 1985) como resultado de la presión de grupos feministas y de la demanda de la señora Elvira Luz Cruz, el personaje de la vida real en quien se basaba el guión de la película y que purgaba una pena en prisión por el supuesto asesinato de sus hijos.

El cine independiente celebró el triunfo en taquilla ese año de la película "*Frida, naturaleza viva*" de Paul Leduc, al recaudar en taquilla más de 35 millones de pesos y participar con mucho éxito en el Festival de Berlín entre otros muchos festivales en los que representó al cine mexicano durante 1985 y 1986.

¹⁵¹ GARCIA RIERA, op. cit., pág. 331.

Por otra parte, el Tercer Concurso de Cine Experimental finalizó su ciclo de vida con el estreno comercial de "*Crónica de familia*" en el cine Latino de la ciudad de México el 13 de noviembre de 1986, con éxito de público y crítica.

En el apartado de la producción independiente realizada durante 1986 destaca "*Ulama, el juego de la vida y la muerte*" de Roberto Rochín, documental que recrea e investiga la práctica prehispánica y contemporánea del juego de pelota y "*Mal de piedra*" de Federico Chao, película basada en un relato de Carlos Montemayor, producido en 16 milímetros con el apoyo de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM).

Pero el peor balance de este año se reflejaría en la pérdida de hombres claves en la historia del cine mexicano, ya que en 1986 murieron Emilio "Indio" Fernández, Roberto Gavaldón, José Estrada, Jomí García Ascot, Juan Rulfo, Mauricio Magdaleno y Juan de la Cabada.

9. Los primeros cuatro años del presidente De la Madrid (1983-1986).

Como conclusión a este capítulo comentamos que cuando Miguel de la Madrid toma posesión de la Presidencia de la República en diciembre de 1982 recibe un país con una economía en crisis y una abultada deuda externa. Sin duda, lo grave de la situación acelera la implantación de un cambio radical al modelo económico de sustitución de importaciones que prevalecía en México desde las décadas "felicis" del desarrollo estabilizador, para dar paso a las nuevas políticas neoliberales tan en boga en la década de los ochenta. Estas políticas le cambiarán el rostro económico al país y poco a poco irán permeando todos los sectores y el cinematográfico no podía ser la excepción.

Continuará durante este nuevo sexenio el impulso privatizador de la industria filmica que se iniciara en 1979, como lo planteamos en el capítulo anterior, prevaleciendo la producción privada sobre la estatal, basta mencionar que de un total de 288 películas producidas entre 1983 y 1986¹⁵², el Estado participa en solo 26 de ellas, es decir en menos de un diez por ciento del total, a pesar de que en 1983 se funda el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) y se nombra como su primer director al cineasta Alberto Isaac. Las buenas intenciones de Isaac quien se propone revitalizar la producción del cine estatal se enfrentarían a dos realidades contundentes: la falta de recursos económicos y las políticas que se originaban en la todavía poderosa Dirección de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC) ahora bajo el mando de Jesús Hernández Torres.

¹⁵² GARCIA RIERA, op. cit., pág. 331.

Sin embargo, el principal acierto de Alberto Isaac antes de renunciar a la dirección del IMCINE a principios de 1986, es que convoca el 29 de octubre de 1984 a una tercera edición del Concurso de Cine Experimental iniciativa que propiciaría la producción de diez películas independientes durante 1985.

No solamente las películas que se producen para este concurso, dentro de las cuales sobresalen *"Amor a la vuelta de la esquina"* (1985) de Alberto Cortés y *"Crónica de familia"* (1985) de Diego López, sino también otras producciones independientes que se realizan durante los años anteriores como *"Deveras me atrapaste"* (1983) de Gerardo Pardo, *"Redondo"* (1984) de Raúl Busteros y *"Vidas errantes"* (1984) de Juan Antonio de la Riva, por mencionar a algunas de las más significativas, da testimonio de la vitalidad del cine independiente y de los esfuerzos que hacen los integrantes de esta generación para realizar contra todos los obstáculos sus primeras películas como lo hemos revisado en los apartados respectivos de este capítulo.

CAPITULO 4

FIN DE UN CICLO: 1987-1989.

1. 1987, el derrumbe de la producción estatal.

El año de 1987 inició con un balance positivo en las finanzas del Instituto Mexicano de Cinematografía; CONACINE, rebasó los 230 millones de pesos (234,000 USD) en utilidades mientras que CONACITE 2, también reportó utilidades por primera vez en más de doce años y aunque modestas (12 millones), el anuncio causó júbilo en la institución.¹⁵³

Sin embargo, IMCINE anunció que no tenía planeado aumentar el número de películas producidas debido a que el gobierno federal recortó sus recursos por no considerar sus actividades como prioritarias.

Para 1987 el IMCINE, según declaraciones de su titular¹⁵⁴ esperaba concluir los proyectos ya iniciados en el año anterior como era el caso de *"Rompe el alba"* una coproducción con el cineasta chicano Isaac Arstenstein y *"El último túnel"* de Servando González y continuaría con la coproducción de *"Esperanza"* de Sergio Olhovich. Además se planeaba realizar una coproducción con Cuba titulada *"Hoy como ayer"* sobre la música de Beny Moré y otra con la Cooperativa José Revueltas para la filmación de la segunda película de Alejandro Pelayo, *"Días Difíciles"*.

En su toma de posesión como nuevo presidente de la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas, Alfonso Rosas Priego informó que esta asociación seguiría en su lucha por obtener el 50 por ciento del tiempo de pantalla en las salas del país. Este anuncio se motivó por la apatía gubernamental frente a los desplantes del Circuito Ramírez para no exhibir cine mexicano a pesar de lo acordado en 1986. Finalmente, este porcentaje nunca se respetó a pesar de las buenas intenciones de las autoridades.¹⁵⁵

Siguiendo las promesas hechas en el marco del Programa de Renovación Cinematográfica, el director de RTC Jesús Hernández Torres y José María Fernández Unsaín, Presidente de la Sociedad General de Escritores Mexicanos (SOGEM)) anunciaron la creación de un fideicomiso de 50 millones de pesos (50,000 USD) para estimular la creación de buenos guiones y empezar a constituir un banco de guiones.¹⁵⁶

¹⁵³ Informe del Instituto Mexicano de Cinematografía de 1987.

¹⁵⁴ El Heraldo de México, 14 de febrero de 1987.

¹⁵⁵ Novedades, 21 de febrero de 1987.

¹⁵⁶ Uno más uno, 9 de marzo del 1987.

La inflación seguía disparándose y con ello también se incrementaban los precios de los cines cada uno o dos meses y aunque se hablaba de la creación de un abono para entrar a todos los cines de COTSA, los cinéfilos presenciaban aumentos constantes en taquilla y esto provocaba un decremento en el número de espectadores, ya que a pesar de los aumentos, las salas estaban en muy malas condiciones.

El momento era malo para la industria. Era evidente que la fuerte crisis económica del país provocaba que las inversiones en el cine fueran mínimas. Además, la producción sufría la considerable caída del mercado en América Latina y el alza constante en los costos de producción elevaba los presupuestos de producción a niveles desalentadores.

En la clausura de la Cuarta Convención de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica (CANACINE), Jesús Hernández Torres se refirió al Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, frente a las dudas que se habían extendido, el funcionario afirmó que este fondo no era para el apoyo de las nóminas oficiales ni para las escuelas del cine como se había manejado, sino que, sin duda alguna, sería para la promoción y producción de películas, así como para la preservación del acervo filmico de la Cineteca Nacional. Lo que sorprendía de estas declaraciones era que las tuviera que realizar el funcionario de RTC ante el silencio en que permanecía el titular del IMCINE.¹⁵⁷

La Secretaría de Hacienda tuvo que intervenir para monitorear los recursos destinados al Fondo, ya que en abril de 1987 éste sólo tenía 79 millones de pesos debiendo tener más por la supuesta recaudación proyectada de cuatro millones de pesos diarios. Además, se dio a conocer que el mecanismo sufriría un cambio y en vez del sistema de cobro por número de butacas se utilizaría el cinco por ciento de la recaudación diaria en cines para generar a fin de año una acumulación de mil millones de pesos para invertirlo en la realización de películas.

Ante estos anuncios los exhibidores no tardaron en presentar protestas y manifestar su descontento por este impuesto que en su opinión era absurdo y pretendía que una parte de la industria (la exhibición) subsidiara a otra (la producción).

Las críticas llovían contra Enrique Soto Izquierdo, por su desinterés y apatía. En los periódicos de ese momento se leían artículos como el siguiente:

"Se recibe la impresión de que fue a ese cargo por razones que no se conocen, pero que obedecen a uno de esos extraños movimientos que de repente se producen para <<no dejarlo fuera de la jugada>>... por lo que se quiera o no se quiera, lo evidente es que el famoso IMCINE en el que pusieron muchas esperanzas,

¹⁵⁷ Novedades, 4 de abril de 1987.

quedó en un organismo más, en un montón de puestos de trabajo para burócratas que no tienen nada que hacer".¹⁵⁸

Los nuevos criterios de eficiencia y adelgazamiento del gasto público dieron frutos en las instituciones gubernamentales dedicadas al cine, ya que en el reporte emitido por IMCINE sobre la situación de las empresas paraestatales agrupadas bajo esta institución, se mencionó que COTSA reportaba considerables ganancias, Estudios Churubusco también había obtenido beneficios y Películas Mexicanas había generado 12 millones de dólares durante el primer semestre del año. La distribuidora de películas Continental, también paraestatal, gozaba en esos momentos de excelente salud financiera.¹⁵⁹

Finalmente, el deseo expresado por Margarita López Portillo casi diez años antes de liquidar el Banco Nacional Cinematográfico se cumplió en julio de 1987, fecha en la que concluye el proceso de liquidación del Banco mediante la remisión de sus recursos remanentes, unos 100 millones de pesos, alrededor de \$70,000 USD, al Fideicomiso de la Cineteca Nacional.

Contra todos los planes de renovación y reestructuración del cine mexicano, la producción fílmica nacional seguía en picada. Ese año sólo se producirían sesenta y cinco películas. El Estado sólo participó en la producción de una película nacional "*Días Difíciles*" (Alejandro Pelayo, 1987) coproducida con la Cooperativa José Revueltas y Producciones Penichet y en dos coproducciones con el extranjero: "*Hoy como ayer*" (Sergio Véjar-Constante "Rapi" Diego) coproducida con el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC) y el STPC y "*Rompe el alba*", del cineasta chicano, Isaac Arstenstein.

Películas producidas	1987
Privadas	57
Estatales	3
Independientes	5
TOTAL	65

¹⁶⁰

Los productores privados que realizan durante el año cincuenta y siete películas continúan con sus géneros favoritos, el cine de ficheras, de albures y de la narcofrontera. Basta la mención de algunos títulos de la producción del año para confirmar esta aseveración: "*Los plomeros y las ficheras*" (Victor Manuel "Güero" Castro); "*El día de los albañiles 3*" (Gilberto Martínez Solares); "*Duro y parejo en la casita del pecado*" (Jesús Fragoso Montoya); "*Entre gringas y la migra*" (Javier Gutiérrez) y "*El vagón de la muerte*" (Fernando Durán).

¹⁵⁸ CRISOL, *Novedades*, 3 de mayo de 1987.

¹⁵⁹ Informe del Instituto Mexicano de Cinematografía de 1987.

¹⁶⁰ GARCIA RIERA, op. cit., pág. 331.

Televisión continuó produciendo durante 1987 películas dirigidas a todo público apoyadas en la popularidad de sus comediantes: Roberto Gómez Bolaños, quien produce y dirige *"El chapulín colorado"* y María Elena Velasco *"La india María"*, quien dirige y actúa en *"Ni de aquí ni de allá"*.

El cine independiente continuará realizando contra todas las adversidades y mencionaremos, para concluir este apartado, cinco películas de largometraje que se producen durante 1987: la cooperativa ATA realiza *"Muelle rojo"* en coproducción con otra cooperativa el Gremio Unido de Alijadores. La cooperativa José Revueltas, como estipulamos anteriormente coproduce con el IMCINE y con Producciones Penichet *"Días difíciles"* de Alejandro Pelayo. La Dirección de Actividades Cinematográficas de la UNAM produce *"Los confines"* de Miti Valdés y *"Nocturno amor"* de Marcela Fernández Violante y la empresa de producción independiente Clasa Films Mundiales de Manuel Barbachano Ponce produce *"Clandestino destino"* de Jaime Humberto Hermosillo.

2. El cine de la generación de la crisis en 1987. "Los confines" (Miti Valdés).

Desde la primera versión cinematográfica de *"Talpa"* realizada en 1955 por Alfredo B. Crevenna, pasando por las dos versiones de *"Pedro Páramo"* la de Carlos Velo en 1966 y la de José Bolaños una década después, hasta las dos adaptaciones de *"El gallo de oro"*, una de Roberto Gavaldón en 1965, otra de Arturo Ripstein en 1985, por mencionar algunas de las producciones cinematográficas más relevantes basadas en obras de Juan Rulfo, una de las mayores ambiciones o tentaciones de los cineastas mexicanos y de algunos extranjeros, ha sido la de traducir en imágenes cinematográficas, desgraciadamente no siempre con éxito, la espléndida obra literaria de Juan Rulfo.

Sin embargo, en *"Los confines"*¹⁶¹, su primer largometraje, Miti Valdés, cineasta que ha dedicado a la Universidad Nacional Autónoma de México, (UNAM) gran parte de su vida profesional, primero como maestro en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) y desde 1997 hasta 2003 como su director, consigue trasladar a la pantalla con gran acierto el universo rulfiano; espectral, asfixiante y obsesivo, mediante una propuesta estilística austera y sin pretensiones que utiliza con mucha efectividad la voz en off y el flashback como recursos narrativos y que se apoya en una muy buena fotografía

¹⁶¹ *"Los confines"*

Dirección: Miti Valdés.

Producción: Universidad Nacional Autónoma de México.

Guión: Miti Valdés sobre relatos de Juan Rulfo.

Fotografía: Antonio Rulz.

Intérpretes: María Rojo, Manuel Ojeda, Ernesto Gómez Cruz y Enrique Lucero.

Año de producción: 1987.

de Antonio Ruiz y en un excelente reparto encabezado por María Rojo y Ernesto Gómez Cruz.

La producción de esta película independiente, filmada en 35 milímetros, modesta en recursos económicos, pero rica por el talento y la entrega de quienes la llevaron a cabo, la hizo la UNAM, esta institución había venido impulsando en diferentes ocasiones, la producción de un cine de muy buena factura realizado por sus maestros y sus egresados.

"La posibilidad de hacer *"Los confines"* surgió a invitación expresa del entonces Departamento de Actividades Cinematográficas de la UNAM ahora Dirección General, primero se había pensado en hacer un documental de ficción sobre la obra y la vida cotidiana de Rulfo, pero la idea evolucionó hasta desembocar en un proyecto de largometraje que incluía 3 cuentos, a mi juicio los más importantes de la obra de Rulfo en tanto que se expresaban sus obsesiones temáticas y su personal universo, con mayor claridad que en otros cuentos".¹⁶²

"Me interesó trabajar sobre Juan Rulfo, porque es un autor universal que trata sobre la condición humana, con las particularidades de nuestra realidad nacional rural, sin caer en lo folclórico o en lo pintoresco. Originalmente los cuentos que yo quería adaptar eran Nos han dado la tierra, Diles que no me maten y Talpa, finalmente sólo se filmaron Diles que no me maten y Talpa a los que agregué una introducción y un epílogo para articular los dos cuentos, que son fragmentos de un capítulo de Pedro Páramo, que es cuando muere Juan Preciado y se encuentra con los hermanos incestuosos. Ese fragmento de Pedro Páramo me llamó particularmente la atención porque condensa la cosmovisión de Rulfo. Por otra parte, en Diles que no me maten, me interesó esta obsesión permanente en el ser humano de huir de la muerte, que es la situación límite que enfrenta Juvencio Nava, el personaje central, desde que se inicia la historia. En continuos flashbacks veremos como este personaje trata durante toda su vida de huir de la muerte para que finalmente lo alcance. Esta angustia existencial de la muerte como parte de la vida es algo que me preocupa mucho y quise explorar en términos cinematográficos".¹⁶³

"También me interesó adaptar Talpa porque trata problemas no sólo de relaciones extramaritales y de pasiones que van más allá del lo meramente sexual o de lo erótico, sino porque aborda igualmente temas de la condición humana como la envidia, los

¹⁶² VALDES, Mill. En entrevista realizada por Alejandro Pelayo en la ciudad de México el día 13 de octubre de 1993.

¹⁶³ *ibid.*, 13 de octubre de 1993.

celos y fundamentalmente, la culpa. Al llevar a cabo la adaptación cinematográfica de la obra de Rulfo me propuse en primer término no caer en el servilismo de una adaptación literal ni meramente argumental, sino intenté capturar el sentido de la obra literaria y encontrarle un equivalente en el lenguaje cinematográfico, lo que me dio mucha tranquilidad y libertad de trabajo. Por otro lado, gracias a que era una producción de la UNAM, que no estaba sometida a los imperativos de la recuperación económica o de la rentabilidad, intenté realizar con esta película una propuesta experimental rigurosa y de búsqueda formal”.¹⁶⁴

Esta experimentación con la forma cinematográfica que lleva a cabo Mitl Valdés en *“Los confines”* queda plasmada en varios momentos especialmente logrados en la película, por ejemplo, el uso de la voz en off, no como una reiteración de lo que nos está ofreciendo la imagen sino con un recurso para expresar el monólogo interior de los personajes, la recordamos muy bien empleada en una secuencia en *“Talpa”* cuando Natalia (María Rojo) e Ignacio, (Manuel Ojeda), su cuñado, acompañan a Tanilo (Enrique Lucero), el esposo enfermo de Natalia, al santuario a cumplir una promesa a la virgen y los tres van caminando con gran esfuerzo por un campo árido y desolado, hay un momento en que el enfermo no resiste más y cae, Natalia e Ignacio mediante el diálogo directo le dan ánimos a Tanilo para que siga caminando y cumpla su manda, pero mediante la voz en off conocemos su verdadero pensamiento y nos percatamos de que lo que ellos realmente desean es que Tanilo muera para deshacerse de él.

Otra secuencia en la que Mitl Valdés utiliza con gran acierto otro recurso, el espacio fuera de cuadro, es cuando en Diles que no me maten entregan a Juvencio Nava (Ernesto Gómez Cruz), el personaje central del relato, a un coronel, que es el hijo del personaje que Juvencio mató y que es la razón por la que ha estado huyendo gran parte de su vida. En esta parte de la película se escucha únicamente la voz en off del coronel vengativo de quién sólo se proyecta su sombra en una pared y las súplicas de Juvencio que pide que no lo maten, mientras que la cámara recorre el suelo, las nopaleras y partes del paisaje que antes recorrió Juvencio en su huida y que ahora expresan su angustia final. Mediante un corte directo lo único que vemos en la siguiente secuencia es la cadena vacía con la que lo tenían sujeto cuando estaba vivo.

Este empleo de la voz en off y de los espacios fuera de campo le permiten al director darle progresión dramática a la línea narrativa y articular con claridad para el espectador, los distintos tiempos, pasado y presente, que utiliza tan libremente Juan Rulfo en sus relatos.

“A través del uso obstinado del flashback y de la insistencia en voces off que narran en primera persona, las estructuras

¹⁶⁴ *ibid.*, 13 de octubre de 1993.

particulares de los tres fragmentos de "*Los confines*" se tornan individualizantes, empiezan a corresponder al punto de vista y los acontecimientos internos de una sola y única criatura humana, se mimetizan con sus trastornos, resbalan sobre sus creencias y sus más realistas alucinaciones. Los relatos se subjetivizan, giran en remolino sobre un punto fijo del espacio-tiempo que pivotea sin cesar y desgasta sin remedio. Son subjetividades virulentas de personajes sensitivos, fuera de contexto, desbordados por la realidad, en consecuencia aislados dentro del encuadre, aislados mientras se muestra lo que ellos ven (cámara subjetiva muy frecuente) o mientras sus interlocutores/ contendientes/ verdugos/ duros testigos siguen bombardeándolos oralmente desde fuera de campo".¹⁶⁵

Otro de los aciertos de la película se da en el excelente trabajo del reparto que logró conjuntar el director: Ernesto Gómez Cruz, Manuel Ojeda, María Rojo, Patricia Reyes Spindola y Enrique Lucero, que son actores de una gran calidad histriónica y humana que siempre se han distinguido por su actitud desinteresada y de colaboración con el cine independiente, principalmente si lo realiza la Universidad Nacional, como en este caso.

Es importante resaltar también el trabajo fotográfico en tonos ocre, grises, polvosos, de Antonio Ruiz, quién logra trasladar con sencillez y economía las imágenes literarias de Rulfo al paisaje mexicano, en este caso, zonas semidesérticas del estado de Hidalgo en donde se filmó la película. Los personajes deambulan como parte de las piedras, de las bardas y de las casonas que los rodean.

"A mí me gusta cómo se integra el movimiento de la cámara al movimiento de los actores y al tiempo interno de cada escena, en este sentido, la cámara se expresa a través de los actores, de la locación, de la geografía y del paisaje".¹⁶⁶

En general, la crítica nacional recibió bien a la película, reproducimos algunos comentarios en este sentido:

"Hecha con modestos recursos, pero aprovechados completamente al máximo, "*Los confines*" es la prueba de las posibilidades que puede tener el cine nacional cuando se opta por un tema mexicano, pero sin caer jamás en folclorismos baratos; por un cine digno que entronca directamente con la más depurada tradición fílmica nacional sin recurrir al saqueo sistemático de manidos esquemas ni a la explotación exacerbada y maniquea del

¹⁶⁵ AYALA BLANCO, Jorge, op. cit., pág.412.

¹⁶⁶ RUIZ, Antonio. En entrevista realizada por Alejandro Pelayo en la ciudad de México el día 13 de octubre de 1993.

melodrama lacrimógeno. En *“Los confines”*, Mitl Valdés le apuesta duro al cine: un guión basado en relatos de Juan Rulfo (autor llevado a la pantalla con mayores fracasos que logros) y, como pocas veces en el cine mexicano, se propone hacer de la forma al servicio de una estructura innovadora e intensa. Afortunadamente, en esta apuesta, Mitl Valdés gana ampliamente”.¹⁶⁷

“Los confines” es un título muy gráfico, lo que el cineasta toma de Rulfo son sus situaciones límite: un hombre en la víspera de su fusilamiento y enfrentado consigo mismo con el acicate de su deseo de sobrevivencia. Otro hombre se encuentra con su vida de pareja destrozada luego de la muerte de su agónico hermano en la tierra de los milagros. Y entre ellos, un viajante, testigo neutro, trata de entender el conflicto de una pareja incestuosa. ¿Qué entonces? Será la única conclusión. El cineasta recurre a una estructura quebrada, no cronológica, no lineal y muy elíptica. Pero, no es que la haya elegido en frío y en abstracto como un modelo o un marco aplicable a cualquier material. Es el material mismo y los temas que de él se desprenden (la muerte, el tiempo como categoría inamovible) los que imponen el tipo de construcción. Tampoco esconde o teme a la literatura, al contrario la asume plenamente: la única manera de luchar contra las hipotéticas interferencias es haciendo literatura con una cámara de cine. Así por ejemplo, los relatos son conducidos por una voz en off (el procedimiento cinematográfico más literario), es decir, “lucha” contra la literatura con literatura”.¹⁶⁸

Concluimos esta reseña con el comentario del propio Mitl Valdés sobre lo que significó para él realizar esta película:

“A la generación a la que pertenezco nos tocó iniciar nuestra carrera en un momento difícil para el cine nacional, primero porque había pasado el boom del cine mexicano de los años setenta y todo el apoyo que Rodolfo Echeverría le dio a una gran parte de los cineastas. Nosotros iniciamos exactamente después de ese boom, con lo que las dificultades para encontrar financiamiento para hacer nuestras películas fueron enormes. Para mí *“Los confines”* fue una experiencia muy importante, primero porque me permitió ubicarme como realizador en el contexto del cine nacional, con un buen basamento teórico para hacer la película e iniciar con ella la búsqueda de un estilo personal y de poder trasladar a la pantalla mi particular concepción de la realidad”.¹⁶⁹

¹⁶⁷ CORIA, José Felipe, Butaca, *Uno más uno*, 11 de mayo de 1988.

¹⁶⁸ PEREZ TURRENT, Tomás, *El Universal*, 26 de mayo de 1992.

¹⁶⁹ VALDÉS, op. cit., 13 de octubre de 1993.

3. 1988, año de elecciones.

A fines del sexenio, el estado de la economía era más sano y la inflación se encontraba medianamente controlada. Por primera vez en muchos años había tranquilidad y sólo se tenía la esperanza de que el cambio de sexenio no condujera otra vez a la crisis económica.

Para elegir a su sucesor, De la Madrid se valió de un nuevo método que consistía en presentar públicamente a sus precandidatos para que expusieran a la opinión pública sus proyectos políticos y económicos. Así lo hicieron, Manuel Bartlett, Alfredo del Mazo y Carlos Salinas de Gortari, entre otros. Los tiempos estaban cambiando y la gente esperaba un cambio democrático. En octubre de 1987 se "destapó" a Carlos Salinas de Gortari como candidato del PRI y todo México se aglutinó para felicitar al casi seguro presidente, al mismo tiempo de rodearlo con demandas y solicitudes.

En el interior del PRI surgió un conflicto que inició como un supuesto intento de democratizar al partido y alejarse del sistema neoliberal que -en opinión de muchos distinguidos miembros de la elite priísta- incrementaba el número de pobres en el país y se burlaba de los ideales revolucionarios. En realidad la lucha era por parte de un grupo que veía que sus posibilidades de llegar al poder se alejaban al ser sustituidos por la nueva generación de políticos. Este grupo estaba liderado por un ex presidente del PRI y por un ex gobernador de Michoacán, Porfirio Muñoz Ledo y Cuauhtémoc Cárdenas, respectivamente. El resultado de este conflicto concluyó en que ambos decidieron dejar el partido y se asociaron con otros ex priístas insatisfechos y fundaron el Frente Cardenista de Reconstrucción Nacional (FCRN) para conformar una alianza frente a las elecciones de 1988. En esta alianza se aglutinaron cinco partidos en torno a la candidatura de Cuauhtémoc Cárdenas. Su postura era de centro izquierda y su principal propuesta era el antipriísmo.

Cabe mencionar que Cárdenas y Salinas no estaban solos en su lucha por el poder. Frente a ellos y proveniente del Partido de Acción Nacional (PAN) se encontraba Manuel Clouthier "Maquío", un empresario del norte del país que brincó a la política intentando canalizar hacia su partido los votos de la clase media, resentida por la crisis que amenazaba con alargarse por lo menos un sexenio más.

Las campañas políticas fueron desiguales. En primer lugar, las dos televisoras mexicanas, tanto la estatal, IMEVISIÓN como la privada, TELEVISA, no difundieron con equidad las campañas del PAN ni del FCRN. Al contrario, dieron al candidato Salinas una amplia cobertura.

Las elecciones de 1988 resultaron muy conflictivas: el inicio de la competencia electoral medianamente real -ello debido a que no se ejercía la

competencia en igualdad de fuerzas entre los actores políticos- además de que el sistema de conteo oficial de votos, efectuado por el Instituto Federal Electoral, institución dependiente de la Secretaría de Gobernación, tuvo fallas. Las dudas sobre la legitimidad de la elección no se hicieron esperar.

Finalmente el resultado favoreció al PRI: Carlos Salinas de Gortari obtuvo oficialmente 51 por ciento de los votos, así como una mayoría aplastante en los órganos legislativos. Tanto el FCRN como el PAN alegaron fraude, pero de distintas maneras y con tácticas distintas. La postura del PAN se dio de manera prudente y de queja institucional. Manuel Clouthier reconocía el fraude pero apelaba a la madurez cívica de los mexicanos para no generar hechos violentos. La postura de Cuauhtémoc Cárdenas habría sido distinta. Él quería en un principio iniciar un movimiento ciudadano para defender el voto de los mexicanos -que aseguraba le eran favorables sobre sus otros dos competidores- pero más tarde convocó a la sociedad a encauzar su lucha de manera institucional, con lo que logró la consolidación de su corriente política dentro de un nuevo partido, el de la Revolución Democrática (PRD).

Por otra parte, si en torno a los sectores productivos del país se ratificaba la decisión de combatir a la inflación con el Pacto de Solidaridad, desde las altas esferas oficiales se tomaba la decisión de no vender COTSA ni los Estudios Churubusco para no eliminar estas importantes fuentes de trabajo. Así mismo, se ratificaba el compromiso del Estado para apoyar un mayor número de producciones utilizando los recursos que se habían acumulado en el Fondo de Fomento al Cine de Calidad. Se le otorgarían recursos a "*Goitia, un Dios para sí mismo*" (Diego López) a "*Mentiras piadosas*" (Arturo Ripstein) y a "*Monumentum*" (Jaime Casillas).

Enrique Soto Izquierdo, titular de IMCINE, tuvo uno de los peores traspies de su carrera al frente de este organismo cuando elaboró un documento en que trató de justificar las pocas tareas realizadas por el IMCINE durante el año cargándole toda la responsabilidad al director anterior, Alberto Isaac. Ante esto, la Junta Directiva del IMCINE decidió por unanimidad integrar un comité técnico para evaluar y analizar la situación del Instituto y sus funciones en la industria.

Un paso importante se dio en el STPC cuando la Sección de Técnicos y Manuales informó que nuevamente abriría sus puertas a jóvenes talentos y confirmó su anuncio con la inclusión en su sección de Arturo de la Rosa, fotógrafo de las películas independientes: "*Días difíciles*", "*Crónica de familia*" y "*Ulama*".

En marzo de 1988 tuvo lugar la Tercera Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara, con la presencia de los largometrajes más importantes de 1987: "*Lo que importa es vivir*" de Luis Alcoriza, "*Los confines*" de Miti Valdés, "*Mariana, Mariana*" de Alberto Isaac, "*Clandestino destino*" de Jaime Humberto Hermosillo, "*Días difíciles*" de Alejandro Pelayo y "*Nocturno amor*" de Marcela

Fernández Violante. Además se presentó el documental "Xochimilco" de Eduardo Maldonado y la obra más reciente de las dos escuelas de cine, el CCC y el CUEC.

Los miembros del sector cinematográfico se reunieron para estudiar la manera de dialogar con los nuevos legisladores del Congreso de la Unión a fin de impulsar cambios a la obsoleta Ley Federal de la Industria Cinematográfica. Dichos cambios se habían prometido desde hacía varios sexenios y nunca se habían concretado. Para los cineastas la nueva legislación debería incluir protecciones y apoyos al cine mexicano, así como un marco legal que terminara de una vez y para siempre con las lagunas jurídicas existentes en la legislación vigente.

Se acercaba el final del sexenio y con ello fenecían las esperanzas de que se presentara un resurgimiento de la producción estatal. Terminaba el año y de las 76 películas producidas, el Estado sólo había participado como coproductor en cinco de ellas: "Esperanza" de Sergio Olhovich con la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas; "Mentiras piadosas" de Arturo Ripstein con Producciones Internacionales y con los señores Marcos Salame y Jacobo Feldman, entre otros coproductores; "El jinete de la divina providencia" de Oscar Blancarte con la cooperativa Séptimo Arte y como único productor de "Un lugar en el sol" de Arturo Velasco. Además financió la ampliación al formato de 35 mm, de "Los pasos de Ana"¹⁷⁰ una película independiente de Marisa Sistash y coprodujo con el Centro de Capacitación Cinematográfica "El secreto de Romelia"¹⁷¹ la primera película de Busi Cortés, la cual también contó con el apoyo del Fondo de Fomento al Cine de Calidad, del Gobierno del Estado de Tlaxcala y de la Universidad de Guadalajara.

Películas producidas	1988
Privadas	66
Estatales	5
Independientes	5
TOTAL	76

¹⁷²

¹⁷⁰ "Los pasos de Ana" se filmó originalmente en formato de 16 milímetros y posproducida en videocinta. El apoyo del IMCINE consistió en cubrir el costo de los procesos que la llevarían al formato de 35mm que es el formato profesional para su exhibición en las salas cinematográficas comerciales. Más adelante abordaremos con amplitud el tema y las condiciones de producción de esta película. Marisa Sistash es integrante de la generación de la crisis.

¹⁷¹ Con "El secreto de Romelia" se inicia en el CCC, el programa de óperas primas (primeras películas) que consiste en que la propia escuela participa en la producción de la primera película de uno de sus egresados, aportando recursos para su producción y obteniendo la colaboración de los sindicatos del ramo, de los Estudios Churubusco y del propio IMCINE, con este fin. Este esquema ha probado ser, con el transcurso de los años, de una gran utilidad para insertar a los egresados de este centro de estudios en el quehacer fílmico profesional.

¹⁷² GARCIA RIERA, op. cit., pág. 331.

La producción privada continuo produciendo variaciones sobre los temas que daban buenos resultados en taquilla o en el videoclub, porque muchas películas se grababan en video en lugar de filmarse en celuloide, con el objeto de abaratar los costos de producción y disminuir las semanas de rodaje.

Mencionaremos sólo, a guisa de ejemplo, algunos títulos de películas producidas en 1988 por la iniciativa privada: *"El cabaretero y sus golfas"* (Raúl Ramírez); *"Las calenturas de Juan Camaney"* (Alejandro Todd); *"El diario íntimo de una cabaretera"* (Gilberto Martínez Solares); *"La corneta de mi general"* (Victor Manuel "Güero" Castro); y de tema fronterizo: *"Contrabando, amor y muerte"* de Alfonso Sánchez y *"La ley Simpson me viene Wilson"* de José Loza Martínez.

4. 1988, un año cumbre para la producción independiente.

Si bien 1988 se visualizó como un mal año para el cine de producción estatal resultó muy fructífero para el cine independiente. Se produjeron, entre otras, las siguientes películas: *"Camino largo a Tijuana"* de Luis Estrada, una coproducción del propio director con Alfonso Cuarón y Emmanuel Lubeski; *"Una moneda en el aire"* dirigida y producida por Ariel Zúñiga; *"Los pasos de Ana"* dirigida por Marisa Sistach; *"El costo de la vida"* de Rafael Montero a través de la Cooperativa José Revueltas; y la Cooperativa Río Mixcoac produce *"La ciudad al desnuda"* de Gabriel Retes y como se mencionó al referimos en párrafos anteriores al cine de producción estatal, otra cooperativa, la Séptimo Arte realiza *"El jinete de la divina providencia"* de Oscar Blancarte en coproducción con el Estado. En todas estas películas, el director a su vez funge como responsable de la producción.

Por otra parte, la Dirección de Actividades Cinematográficas de la UNAM produce en este año *"El otro crimen"* de Carlos González Morantes e *"Historias de ciudad"* un largometraje formado por cuatro historias sobre la ciudad de México de Ramón Cervantes, Rafael Montero, Gerardo Lara y María Novaro.

A medida que transcurren los años ochenta, este cine independiente de autogestión se va consolidando tanto nacional como internacionalmente dado el derrumbe de la producción estatal. Esta presencia se refleja en los premios que anualmente se ofrecen a lo mejor de nuestra cinematografía, los Arieles, otorgados por los miembros de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas y las Diosas de Plata otorgadas por la asociación denominada Periodistas Cinematográficos de México (PECIME).

A principios de la década el director de una producción independiente podría en el mejor de los casos aspirar a obtener el Ariel y/o la Diosa de Plata correspondientes a la Mejor Primera Película (ópera prima). A partir del éxito

nacional e internacional de "*Frida, naturaleza viva*" la película independiente de Paul Leduc producida en 1984, que obtuvo ocho Arieles en 1985, entre ellos los correspondientes a la Mejor Película y al Mejor Director, el cine independiente competirá tanto nacional como internacionalmente por las principales distinciones y en el transcurso de la década irá creciendo su reconocimiento.

En los Arieles otorgados a la producción de 1987 la película independiente "*Días difíciles*" de Alejandro Pelayo aparece nominada en las temas a la Mejor Película y al Mejor Director, y obtiene los Arieles correspondientes a Mejor Actriz (Blanca Guerra) y Mejor Argumento Original (Alejandro Pelayo) recibiendo también una Diosa de Plata por este renglón. Por otra parte, el documental independiente "*Ulama, el juego de la vida y la muerte*" de Roberto Rochín obtiene en la misma premiación seis Arieles, incluyendo el correspondiente a la Mejor Primera Película recibiendo así mismo días después la Diosa de Plata de PECIME concedida a esta categoría.

5. 1988, el cine de la generación de la crisis.

Durante 1988, el último año del sexenio del presidente Miguel de la Madrid, la mejoría paulatina de la economía permite a algunos integrantes del grupo de cineastas que estamos estudiando encontrar apoyos para producir sus primeras películas.

En este apartado comentaremos tres óperas primas realizadas por miembros de la *generación de la crisis* que se produjeron en forma independiente durante este año: "*Los pasos de Ana*" de Marisa Sistash, "*Camino largo a Tijuana*" de Luis Estrada y "*El costo de la vida*" de Rafael Montero.

5.1. "*Los pasos de Ana*" (Marisa Sistash, 1988).

"*Los pasos de Ana*"¹⁷³, primer largometraje de Marisa Sistash logra producirse con la participación en cooperativa de los actores y técnicos y mediante los aportes económicos de la propia directora-productora Marisa Sistash; de Teresa Estrada, propietaria de la empresa publicitaria Feeling, quien proporciona a la producción una cantidad en efectivo; de Canario Rojo, empresa de Héctor Cervera y Eduardo Carrasco, quienes facilitan el negativo en 16 milímetros, el equipo de filmación, el costo del laboratorio, una parte de los salarios del personal no cooperativado y posteriormente las facilidades para la

¹⁷³ "*Los pasos de Ana*"

Dirección: Marisa Sistash.

Producción: Marisa Sistash, Canario Rojo, Feeling, Colectivo Tzazna y Teresa Estrada.

Guión: Marisa Sistash con José Buil.

Fotografía: Emmanuel Tacamba.

Intérpretes: Guadalupe Sánchez, Pía Buil, Valdir Durand y Emilio Echevarría.

Año de producción: 1988.

edición de la película en video. Posteriormente, el Instituto Mexicano de Cinematografía cubre el costo de la transferencia del video editado al formato de 35 milímetros mediante un proceso que se denomina "tape to film", cuando la película es seleccionada para participar en el Festival de Berlín.

Marisa Sistash continua en esta película la exploración de la temática femenina que había abordado con éxito y sensibilidad en sus dos trabajos anteriores, los medimétrajes "*Conozco a las tres*" (1980) e "*¿Y si platicamos de agosto?*" (1983).

En "*Los pasos de Ana*", Marisa nos cuenta la historia de una joven mujer recién divorciada, quien ha asumido la responsabilidad de cuidar y sostener a sus dos hijos, una pequeña de 4 años y un jovencito en la pubertad y al mismo tiempo tratar de sobrevivir profesionalmente en el difícil medio del cine y del video en la ciudad de México, utilizando en su relato elementos autobiográficos, como ella misma nos lo comenta:

"No en lo anecdótico pero sí en las emociones".¹⁷⁴

La directora centra esta película en la entrañable relación que mantiene Ana, el personaje principal, con sus hijos, Juan y Paola, y en las dificultades que enfrenta este personaje al tratar de rehacer su vida emocional después de la ruptura de su matrimonio.

Nos cuenta Marisa:

"*Los Pasos de Ana*" empieza de una necesidad parecida a "*Conozco a las tres*", también la idea era retratar como vive una mujer sola, que cría a sus hijos y tiene que mantenerse, entonces esa fue como la idea primigenia de la película y a partir de ahí, se hizo el guión con la colaboración de José Buil. Tenía yo la intención de hacer una película Rommeriana¹⁷⁵, en el sentido que fuera una película muy dialogada (cosa que generalmente no se da en el cine mexicano) por la misma extracción de los personajes, que eran personajes dedicados al cine, medio cultos e intelectuales y que fuera un ámbito en donde resultara natural el que hubiera tantos diálogos y conversaciones".¹⁷⁶

"Al estar preparando el guión me di cuenta que era también temáticamente muy importante para mí, desarrollar la relación de Ana con sus hijos, es decir, la relación maternal; tenía yo muchas ganas de retratar una relación maternal placentera (que tampoco

¹⁷⁴ SISTACH, Marisa. En entrevista realizada por Alejandro Pelayo en la ciudad de México el día 22 de octubre de 1993.

¹⁷⁵ Erich Rommer, director francés que debuta a fines de los años cincuenta con la "nueva ola francesa" y que continúa filmando hasta nuestros días.

¹⁷⁶ SISTACH, op. cit., 22 de octubre de 1993.

se da mucho en el cine mexicano) y que en lugar de ver a la madre sacrificada (típica del cine mexicano) viéramos en la película a la madre que se divierte muchísimo con sus hijos, esas eran como las ideas principales de las cuales surge el guión. Por otra parte, me interesaba también retratar un medio que conozco, el del cine y el video, en el que yo creo que es bastante difícil para las mujeres desenvolverse, así podría hablar en la película de mi oficio con dos alter egos, uno que sería Ana con su idea de cine independiente a través del video, en el que puede retratar su vida más íntima y el otro personaje, el director de cine, que es un hombre que está dispuesto a cualquier cosa por poder filmar, que es el otro alter ego de todo el cine mexicano, <<hago cualquier cosa, pero filmo y así se van quemando>>".¹⁷⁷

Otro de los temas que esta directora aborda en esta película es el de la incomunicación, no sólo la que sufre la protagonista central, en sus encuentros-desencuentros cotidianos, con Andrés, el vecino de enfrente que es como su "ángel de la guardia", con Luis, el amante de una sola noche del que no puede zafarse después, o con Vidal, el director del documental que está haciendo sobre Gilberto Owen, sino también el de los encuentros-desencuentros amorosos entre el poeta Gilberto Owen y la actriz Clementina Otero que es el tema principal del video documental en el que trabaja Ana como asistente de dirección. Para la filmación de esta parte Marisa Sistash contó con la participación de la propia Clementina Otero como actriz invitada.

Hablando del video, la cámara que manipula constantemente Ana, es sin duda, otro de los personajes centrales de "*Los pasos de Ana*" no sólo como la página en blanco en la que Ana va grabando sus pensamientos más íntimos a manera de un diario, sino también, la cámara de 16 milímetros con la que se realiza la película se convierte en una parte esencial de la propuesta visual que propone la directora por conducto de su fotógrafo Emmanuel Tacamba. La cámara, a veces objetiva, como en los largos recorridos que hace sobre los muebles y enseres del departamento de Ana en los edificios Condesa, se vuelve subjetiva, al narrarnos la historia a través de los ojos de Ana, como la propia directora nos lo comenta:

"Yo traté de que la película se contara a través de los ojos de Ana, sin embargo, hay momentos en que la cámara, como que se vuelve otro personaje y recorre todo el departamento mostrando muebles y objetos hasta encontrarla, por ejemplo, hablando por teléfono, en una de las secuencias de la película. La idea de estos paneos y la manera en la que están planteados en la cinta, son para permitirle a Ana descubrir su mundo, como si la cámara la espiera, en una especie de desdoblamiento de la propia Ana".¹⁷⁸

¹⁷⁷ ibíd, 22 de octubre de 1993.

¹⁷⁸ ibíd, 22 de octubre de 1993.

Otro de los aciertos de *“Los pasos de Ana”* es la participación de Guadalupe Sánchez como Ana. Guadalupe, quien además trabajó como la ambientadora de la película, le imprime una veracidad y una calidez al personaje que difícilmente se hubiera dado con una actriz profesional, sobretodo en las secuencias en las que actúa con Pía Buil y Valdirí Durand (hijos de Marisa Sistash en la vida real).

Este tono íntimo y familiar de la relación de Ana con sus hijos, con quienes logra un verdadero contacto emocional se establece desde la secuencia inicial de la película, cuando Ana se depila las piernas ante su hijo preadolescente Juan, quien la mira por primera vez con otros ojos, tanto por la curiosidad por esos ritos femeninos tan extraños y tan dolorosos, como por darse cuenta de que su mamá es una mujer muy bella.

Las secuencias de Ana con Juan y Paola, como cuando su hijo le comenta que se va a vivir con su papá a la ciudad de Tijuana o cuando juega en la bañera con Paola o cuando después de una noche de parranda los encuentra dormidos en la sala con la televisión prendida, con la dosis de culpa que esto le genera, son de las partes más logradas de la película y en este sentido cumple uno de los objetivos de su directora al realizarla, el de hacer una película sobre una relación maternal emotiva y juguetona, como lo apunta el crítico Rafael Aviña:

“Pocas veces el cine nacional ha accedido a tales niveles de realismo íntimo y coloquial. En raras ocasiones nuestro cine ha podido reconciliar el lirismo y la descripción casi documental. Diseccionar a la mujer independiente y casi profesional de manera sencilla, emotiva y melancólica, superando con un buen ritmo, una historia bien narrada y actuaciones creíbles, las limitaciones de un cine personal, intimista y sin presupuesto... *“Los pasos de Ana”* descubre para el cine mexicano la entrañable relación madre-hijos, no como carga melodramática típica del llamado “cine de oro”, sino como una extensión del placer femenino, al igual que el sexo o el trabajo; algo que ya se intuía en *“Lola”* de María Novaro. Una maternidad regocijante, de cuerpos en contacto, frases cariñosas y la visión de los hijos como seres pensantes, demostrado en las espontáneas entrevistas grabadas por Ana, la protagonista, interpretada de manera excepcional por Guadalupe Sánchez”.¹⁷⁹

¹⁷⁹ AVIÑA, Rafael, Uno más uno, 10 de junio de 1995.

5.2. “Camino largo a Tijuana” (Luis Estrada, 1988).

“Camino largo a Tijuana”¹⁸⁰, es una producción independiente de un grupo de jóvenes cineastas que estudiaron en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) durante la primera mitad de los años ochenta y que compartían no sólo las clases y la amistad, sino también una verdadera cinefilia que los llevaba a apreciar desde las obras genéricas clásicas del cine norteamericano de los años cuarenta y cincuenta hasta un cine más moderno como el de Wim Wenders y Martin Scorsese.

El esquema de producción que utilizó este grupo de cineastas, amigos de Luis Estrada, para hacer la película, es el mismo que había venido empleando durante toda la década de los ochenta, el cine independiente: filmación en tres semanas, diez mil dólares en efectivo, cámara de 16 milímetros y equipo de filmación prestados y personal técnico y artístico aportando su trabajo en cooperativa. El guión lo escribieron el propio Luis Estrada con Jaime Sampietro al mismo tiempo que rodaban la película, o sea, en el momento en que encontraban una locación que les gustaba escribían la secuencia que sucedería en ese espacio.

“A finales de los años ochenta, por ahí en el 1987, un grupo de amigos que fuimos expulsados del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) por discrepancias con la entonces directora de ese plantel, nos juntamos y decidimos hacer una película que fue “Camino largo a Tijuana” mi debut como director profesional. En el grupo estaban el ahora fotógrafo Emmanuel “el chivo” Lubeski, el director Alfonso Cuarón, el sonidista Salvador de la Fuente y el guionista Jaime Sampietro y luego muchos otros que se han venido uniendo a este grupo de trabajo conforme han ido creciendo nuestras películas y yo estoy muy contento de que seamos los mismos y que hayamos tenido la oportunidad de ir creciendo juntos”.¹⁸¹

“El detonador de “Camino largo... fue la última película que hice como asistente de dirección, que era la película que estaba preparando mi padre, llamada “Las batallas en el desierto”¹⁸² la historia es bastante trágica: mi padre muere un día antes de iniciar el rodaje de la película y se presenta la posibilidad de que yo la

¹⁸⁰ “Camino largo a Tijuana”

Dirección: Luis Estrada.

Producción: Luis Estrada, Alfonso Cuarón y Emmanuel Lubeski.

Guión: Luis Estrada con Jaime Sampietro.

Fotografía: Carlos Marcovich.

Intérpretes: Pedro Armendáriz, Ofelia Medina, Patricia Pereyra y Daniel Giménez Cacho.

Año de producción: 1988.

¹⁸¹ ESTRADA, Luis. En entrevista realizada por Alejandro Pelayo en la ciudad de México el día 20 de octubre de 1993.

¹⁸² Este proyecto posteriormente se titularía “Mariana, Mariana” y la filmó Alberto Isaac en 1987.

dirija, "el chivo" Lubeski trabajaba curiosamente como mi segundo asistente, yo era el primer asistente de dirección y por una serie de compromisos políticos, los cuales no conozco con precisión, me despojan del proyecto y yo me quedo a medias, y como ya había tomado la decisión de que fuera mi última película como asistente de dirección, platicando un poco de ello con el grupo de amigos decidimos que era el momento de debutar. Entonces ese mismo día comenzamos a escribir el guión y un mes después estábamos filmando la película, creo que fue realmente un esfuerzo muy romántico, porque lo hicimos en un momento en que había muchas voluntades que permitían hacer una película, había un grupo sólido de gente egresada... bueno más bien corrida de la escuela y teníamos muchas ganas de empezar a trabajar profesionalmente en el cine".¹⁸³

Es muy interesante constatar que este grupo de cineastas, como ellos mismos lo reconocen:

"Somos la primera generación producto del colonialismo audiovisual norteamericano".¹⁸⁴

Formados por la televisión, los video clips y por el cine de géneros norteamericano de los años cuarenta y cincuenta, y en este sentido podemos detectar en "*Camino largo a Tijuana*" personajes desarrollados a partir de estereotipos del cine de aventuras o de los comics como el vagabundo que interpreta Pedro Armendáriz o el villano que hace Daniel Giménez Cacho. El duelo final entre el bueno y el malo que protagonizan estos actores en una terminal abandonada de ferrocarriles, deriva sin duda de la mejor tradición del western clásico. En esta película de atmósferas inquietantes sin llegar a ser futuristas, de ironías y de extraños personajes, Luis Estrada nos ofrece una visión apocalíptica de una urbe "en tierra de nadie" en donde Juan, un vagabundo que habita en un deshuesadero de automóviles protege a Lila, una joven drogadicta, cual caballero andante posmoderno, de un par de siniestros y a la vez simpáticos criminales.

A la vez hay referencias concretas a películas como "*El hombre del brazo de oro*" (Otto Preminger, 1955) como cuando en la curación de Lila, la jovencita drogadicta, la encierra Juan en un cuarto del hotel sin permitirle salir o a situaciones similares a las presentadas en películas de Wim Wenders como "*Alicia en las ciudades*" (1974) o "*París, Texas*" (1985) como los lazos afectivos que se van creando entre el vagabundo Juan y Lila. Por otro lado, es pertinente aclarar que este grupo de cineastas encabezados por Luis Estrada no pretendía hacer una película ideológica o socialmente comprometida.

¹⁸³ ESTRADA, op. cit., 20 de octubre de 1993.

¹⁸⁴ ibíd., 20 de octubre de 1993.

"Yo he sido en muchos casos criticado por no asumir una posición sociológica con respecto a la realidad del país, yo creo que lo que más me fascina del cine es la posibilidad de que no se limite a un rango en cuanto al tipo de películas que se deben de hacer".¹⁸⁵

Otro elemento importante de "*Camino largo a Tijuana*" es el empleo de la banda sonora, pues logra imprimirle ritmo y cadencia a la película que hace resaltar el estupendo trabajo fotográfico de marcada influencia expresionista de Carlos Marcovich.

"La cinta tiene la suma de las cosas que te han ido formando como persona y en el caso mío en particular, pues el cine que he visto ha sido una parte fundamental de esa formación y creo que muchas de esas cosas están puestas en la pantalla. Yo creo que hay primordialmente una mezcla de cuatro géneros en la película, casi escogidos para ejemplificar cada una de las tres historias que se cuentan entre sí, evidentemente la influencia del melodrama está en la relación emotiva y de apoyo que se va desarrollando entre Juan y Lila; los dos villanos son literalmente de comedia, sobre todo el personaje que interpreta Daniel Giménez Cacho; el western está dado en casi todas las secuencias de enfrentamientos y ese duelo final en el taller de las locomotoras, es un homenaje velado a Sergio Leone. Para concluir creo que tiene elementos de cine negro sobre todo en la creación de atmósferas y en su propuesta visual, como serían las calles mojadas, los humos, la inclinación de la cámara. Con el hecho de que casi todo transcurre en la noche intentamos hacer un rescate evidente del expresionismo alemán. Ahora la idea tampoco era serle completamente fiel a un género sino tratar de asumirlo para después romperlo como cuando desarrollamos una secuencia en la mejor tradición del cine negro para después rematarla con un chiste".¹⁸⁶

Para concluir esta nota nos referimos al comentario de Paco Ignacio Taibo I aparecida en el periódico *El Universal*:

"*Camino largo a Tijuana*" es una película que está dentro de lo que podríamos llamar el clima de nuestro tiempo; con todo lo que esto pudiera significar de herencias, dignas por cierto, de los nuevos filmes de Estados Unidos. Es curioso cómo esta película saca de golpe a la gastada cinematografía nacional y nos coloca en un ámbito diferente. Hay que darle crédito por la serie de hallazgos cinematográficos, al también muy joven fotógrafo Carlos Marcovich, quien parece tener el nuevo estilo y nos coloca en lo que cabría llamar la caligrafía fotográfica del presente. En fin, sirva

¹⁸⁵ ibíd, 20 de octubre de 1993.

¹⁸⁶ ibíd, 20 de octubre de 1993.

esta apresurada crónica para dar noticia de un excelente conjunto de creadores cinematográficos, tan jóvenes que dan un poco de miedo".¹⁸⁷

5.3. *"El costo de la vida"* (Rafael Montero, 1988).

Rafael Montero, había realizado en 1978 su primer largometraje de ficción *"Adiós David"* trabajo que le sirvió como tesis al egresar del CUEC. Diez años después, para producir y dirigir *"El costo de la vida"*¹⁸⁸ recibió el apoyo del recién instalado Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica que presidía el Lic. Jesús Hernández Torres, en aquel entonces director de Radio, Televisión y Cinematografía de la Secretaría de Gobernación. La aportación del fondo sirvió para concretar otros apoyos como los de la Universidad Nacional Autónoma de México, la Secretaría de Educación Pública y el Museo de las Culturas Populares, entre otros, que se articularon a través de la Cooperativa José Revueltas que es la entidad que lleva a cabo la producción ejecutiva de la película. La película se rodó en cuatro semanas y media.

De alguna manera, *"El costo de la vida"* de Rafael Montero, es la primera película que trata en forma directa el tema de la crisis que vive México durante gran parte de los años ochenta y que afectó, entre otras industrias, a la cinematográfica, como lo hemos estado comentando a lo largo de este trabajo de investigación. La situación económica y la escasez de apoyos tanto públicos como privados para producir, darán como resultado la forma de producción de la generación de cineastas que debutan durante estos años, como es el caso del propio Rafael Montero.

La película de Rafael Montero nos ofrece un retrato fiel de los problemas que enfrenta una pareja cuando se ve víctima de la crisis económica que vive el país y sufre en carne propia sus efectos cuando el sostén económico de la familia pierde el empleo con la consecuente desaparición de la fuente de ingresos. Después de que este matrimonio explora sin éxito un sinnúmero de posibles salidas a su situación económica, cae en la delincuencia como única posibilidad de sobrevivencia.

"Uno veía en los periódicos que la crisis era el tema del momento y entonces me surge la idea de hacer algo sobre la crisis, pensar como es que vive la crisis una pareja que no tiene la posibilidad de sobrevivir más allá del salario diario, pero a partir de la visión de

¹⁸⁷ TAIBO I, Paco Ignacio, *El Universal*, 14 de marzo de 1989.

¹⁸⁸ *"El costo de la vida"*

Dirección: Rafael Montero.

Producción: Rafael Montero, Producciones Volcán, Cooperativa José Revueltas y Fondo de Fomento al Cine de Calidad.

Guión: Rafael Montero con José Luis Benlliure.

Intérpretes: Rafael Sánchez Navarro, Alma Delfina, Alonso Echánove y Luisa Huertas.

Año de producción: 1988.

personajes de la clase media como mi familia, mis amigos o yo mismo. Empecé a trabajar el guión con José Luis Benlliure que era mi compañero de generación del CUEC y fuimos avanzando poco a poco. Nos llevó un buen rato la conclusión del guión, era un guión muy extenso, muy largo, tenía como 140 páginas, que trataban de describir muy minuciosamente lo que estábamos nosotros tratando de decir, los efectos de la crisis económica en una pareja y la idea de cómo la crisis podía destruir su amor”.¹⁸⁹

“Hay mucha gente que me ha comentado que se les hace exagerado el planteamiento, pero realmente no tener dinero no es ninguna exageración. Yo conozco gente y yo mismo he estado en esa situación, de no tener un peso en la bolsa y de no saber por dónde ni de tener la posibilidad de conseguirlo por ningún lado”.¹⁹⁰

La fotografía la realiza Mario Luna, su compañero de generación en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC):

“Mario tuvo la posibilidad de hacer el trabajo fotográfico, que él había diseñado a partir de lo que habíamos platicado. Las deficiencias técnicas de equipo, muchas veces se suplieron con imaginación e inventiva, porque realmente íbamos muy reducidos de iluminación y de equipo, no teníamos planta, entonces no había posibilidad de hacer cosas que se hubieran querido hacer, pero todo se adecuó a la misma atmósfera de trabajo y se diseñaron toda esta serie de imágenes en las locaciones que habíamos buscado. Yo quería una foto muy sucia, en el sentido de la suciedad urbana, más que buscar una fotografía muy estética anhela hacer algo como muy crudo y buscar una estética de la fealdad para representar esa agresividad, esa sequedad de la ciudad, el agobio que existe cuando hay todo un medio ambiente y una atmósfera que nos está oprimiendo... eso había que acentuarlo y esa era la idea de la foto”.¹⁹¹

“Yo me sentí así al principio también como un poco titubeante, en el sentido de los movimientos, de la puesta en escena y la parte de los asaltos la hacemos ya por ahí de la tercera semana y todos estábamos ya más sueltos, nos sentíamos más adecuados a lo que quería contar y la manera como lo quería decir, entonces el hecho de llegar muy bien preparado al rodaje, creo que fue lo que nos permitió y nos dio la pauta para que esas situaciones estuvieran muy bien armadas. En uno de los asaltos hay lluvia, o

¹⁸⁹ MONTERO, Rafael. En entrevista realizada por Alejandro Pelayo en la ciudad de México el día 21 de junio de 1994.

¹⁹⁰ MEDRANO PLATAS, Alejandro, Quince directores del cine mexicano, Plaza y Valdés Editores, México D.F., 1a.Ed., pág. 177.

¹⁹¹ MONTERO, op. cit., 21 de junio de 1994.

sea, que hay muchos emplazamientos, lo hicimos y lo filmamos en una sola noche, no podíamos tener más llamados con efectos especiales, la vinatería nos cobraba mucho dinero, o sea, que era un sólo llamado nocturno y no había más entonces realmente fue llegar y llevar la tarea totalmente preparada e ir por cada una de las tomas y de pronto hay veces que me gusta dejar a los actores un poquito más sueltos y eso consiguió que fuera puesta en cámara, siguiendo el concepto Hitchcockiano, de decir, <<bueno, no importa ni la actuación ni la foto ni nada, lo único que importa es la puesta en cámara>>".¹⁹²

"Los protagonistas son Alma Delfina y Rafael Sánchez Navarro, sus momentos de actuación más interesantes son cuando ya están inmersos en la crisis, y es en esta parte de la película cuando van a dar todo lo que traen dentro, porque toda la preparación para llegar a lo que queríamos contar y decir, se llega a concretar de una manera mucho más real y empiezan a proponer una serie de cosas que van enriqueciendo a los personajes. Hay una situación en donde al personaje masculino principal le avisan que su padrino ha muerto, y entonces se queda sin taxi, sin dinero, sin nada, está en un callejón sin salida y llega a su casa y su esposa sale a su encuentro, logrando una secuencia, en la que la cámara se va acercando poco a poco a una pintura que hay en el pasillo, Alma Delfina cruza el cuadro, vuelve a salir de cuadro y Rafael vuelve a entrar a cuadro, siento que este es uno de los momentos más intensos en cuanto a la actuación coordinada con el movimiento de la cámara. Yo tenía planeada esa escena de otra manera con muchos cortes y resultó en un plano-secuencia muy intenso e importante, porque estaban ellos dos solos con la cámara y resultó una de las secuencias más afortunadas de la película, en donde realmente siento a Rafael y a Alma vibrando al 100%. En esa secuencia, el trabajo de los actores con la cámara, el sonido, la música, todo se integra casi milagrosamente. Entonces a partir de ahí, creo que Alma y Rafael van creciendo y el momento de Alma, cuando ella está contando un sueño, esta delirando, sentada en la banqueta y de pronto llora, es otro momento de una intensidad y de una fuerza increíble".¹⁹³

"Con la distancia creo que lo más satisfactorio para mí de hacer la película es el impacto que causaba en el público que veía la película y que pude constatar en el cine Variedades de la ciudad de México, que fue un cine al que estuve yendo a diferentes funciones y en diferentes horarios y pude escuchar los comentarios de una pareja que hablaban de la película muy emocionados, esto

¹⁹² ibíd, 21 de junio de 1994.

¹⁹³ ibíd, 21 de junio de 1994.

fue lo más importante para mí; el saber que había logrado conmover a un público que realmente era al que yo quería llegar y que no era poco público, sino que era en particular la gente que ve el cine mexicano".¹⁹⁴

La película tuvo un buen impacto en el público nacional como lo pudo constatar su director Rafael Montero, también se presentó con mucho éxito en el Festival de Huelva en España, a continuación transcribimos un comentario de la crítica especializada:

"Hay en Montero una innata facilidad para el relato, un muy buen sentido del ritmo y casi todo el tiempo una buena idea del <<timing>>, así como parcialmente (cuando no chocan naturalismo y melodrama) un tono logrado. Incluso por momentos se puede advertir el asomo de un estilo. Pero, por encima de las cualidades y defectos (ciertos errores de continuidad, por ejemplo) la película interesa por la manera en que aborda la crisis y sus efectos, en que refleja y reproduce la paranoia y las obsesiones de la clase media ante esta crisis, el miedo a que, a causa de ella: se pierda el trabajo, desaparezca la fuente de ingresos, se cancelen las posibilidades económicas (y de satisfactores) se cierre el mundo y se caiga en la proletarización o aún peor, en la lumpenización (tener que robar, matar, etcétera) fantasmas que obsesionan la vida y los sueños de una clase media vacilante e insegura que quizá no podrá volver a ver el mar".¹⁹⁵

5.4. "*El secreto de Romelia*" (Busi Cortés, 1988).

"*El secreto de Romelia*"¹⁹⁶, es la primera película de Busi Cortés, cineasta egresada del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), producida dentro del programa de "Óperas Primas" de esa institución. La producción ejecutiva de esta película la llevó por parte del CCC, su director en aquella época Eduardo Maldonado con el apoyo del subdirector de Centro, Gustavo Montiel.

Con esta película Busi Cortés continúa con su búsqueda de las manifestaciones de la conciencia femenina y de la especificidad de lo femenino, con temas como el amor y la soledad, que había iniciado desde la realización de

¹⁹⁴ *ibíd.*, 21 de junio de 1994.

¹⁹⁵ PEREZ TURRENT, Tomás, *El Universal*, 27 de noviembre de 1988.

¹⁹⁶ "*El secreto de Romelia*"

Dirección: Busi Cortés.

Producción: Centro de Capacitación Cinematográfica, IMCINE, Fondo de Fomento al Cine de Calidad y Gustavo Montiel.

Guión: Busi Cortés sobre el relato *El viudo Román* de Rosario Castellanos.

Fotografía: Francisco Bojórquez.

Intérpretes: Arcelia Ramírez, Dolores Beristaín, Diana Bracho y Pedro Armendáriz.

Año de producción: 1988.

la serie "*De la vida de las mujeres*" para la Unidad de Televisión Educativa y Cultural de la SEP (UTECE)¹⁹⁷ en 1984.

"Yo siento que "*El secreto de Romelia*" fue una síntesis de toda una inercia o una energía acumulada que se vino gestando desde la serie "*De la vida de las mujeres*", que hicimos entre cuatro compañeras, Consuelo Garrido, Olga Cáceres, Dora Guerra, Marisa Sistash y yo. Fue una serie muy interesante y muy padre para nosotras, porque seguimos trabajando en la misma línea de la escuela, producimos veintiséis programas de televisión. Entonces yo siento que "*El secreto de Romelia*" fue como una síntesis de mi trabajo en la UTECE. Como que conjunté muchas de las inquietudes que se habían quedado volando, o que no habían cuajado bien en esta serie y que aquí pude integrar gracias al apoyo realmente de la escuela, del CCC".¹⁹⁸

"*El secreto de Romelia*" nos narra la historia de Romelia, una joven recién desposada que es regresada por su marido, el viudo Román, después de la primera noche nupcial a la casa familiar, al aducir como argumento el supuesto hecho de que Romelia no había llegado virgen al matrimonio. La sábana manchada de sangre de esa primera noche, prueba irrefutable de su virginidad, no será suficiente para evitar la calumnia y la deshonra. Así sin remedio se consumaría en ella la venganza del viudo Román. Romelia pagará injustamente de por vida, los agravios que su hermano, ya fallecido, le había inferido al viudo Román. Muchos años después se develará el secreto y Romelia, ya anciana, transitará del rencor al perdón y de la desdicha permanente a la tranquilidad final.

En "*El secreto de Romelia*", Busi Cortés recorre con plena libertad creativa, el presente y el pasado, el realismo y la fantasía, el misterio y el recuerdo, al ir tejiendo una fina trama de emociones femeninas en confrontación y en encuentro. Es una directora con sensibilidad y buen tino para rescatar los pequeños momentos de las confesiones íntimas, las conversaciones nocturnas en voz baja y los gestos mínimos que van develando el carácter de los personajes.

Busi Cortés basa el guión de su película en el relato corto de Rosario Castellanos El viudo Román, el interés de esta directora por la obra de la escritora chiapaneca surge desde que lleva a cabo la adaptación de la novela Balún Canán para un proyecto televisivo que nunca se realizaría.

¹⁹⁷ Este organismo de la SEP produjo en video un conjunto muy interesante de series culturales que fueron transmitidas durante 1983 y 1984 por el Canal Once de la televisión mexicana, realizadas principalmente por directores jóvenes con formación cinematográfica.

¹⁹⁸ MEDRANO PLATAS, op. cit., pág. 79.

"En el trabajo de adaptación de El viudo Román aunque yo trabajé sola al escribir el guión, tuve la asesoría de Dolores Castro, que es una poeta, que fue colega de Rosario Castellanos y conoce muy bien su obra. Ella me asesoró para que yo respetara el espíritu de la escritora. Cuando terminé la película le dije que seguramente a Rosario Castellanos no le gustaría porque yo estaba traicionando un poco a su Romelia. La señora Castellanos era realmente implacable, quiero decir que ella como que justificaba más al viudo Román que a la propia Romelia en su relato. En mi película lo que hice justamente en la secuencia final, fue reconciliar a Romelia con su pasado, reconciliarla con el viudo, con ese fantasma implacable del viudo. Yo creo que Rosario Castellanos no me perdonaría, pero lo que me contestó Dolores Castro es que <<sí me perdonaría porque están respetadas más que otra cosa su poesía y su magia>>".¹⁹⁹

"Yo siento que Rosario Castellanos maneja esos dos elementos fundamentales en su narrativa, la poesía y la magia, a mí me atrae muchísimo la manera como borda sus historias, tanto en el caso de Balún Canán como en El viudo Román y en otros tantos relatos. Me gusta mucho como logra incorporar al relato la poesía de sus imágenes; a mí me gusta cómo escribe, cómo narra, cómo teje sus historias".²⁰⁰

Efectivamente, en la novela corta de la escritora chiapaneca, el viudo Román no sólo es el personaje central del relato sino que toda la historia la cuenta este personaje en una confesión que le hace a un sacerdote antes de morir. En su adaptación, Busi Cortés cuenta la historia a través de Romelia, personaje que emocionalmente siente más cercano, sin que el viudo Román pierda importancia porque en torno a él gira toda la historia. Es como una sombra siempre presente que pasea a caballo por los linderos del pueblo.

En su película Busi Cortés rescata desde una perspectiva femenina el tema de la virginidad, al explorarla desde los diferentes puntos de vista de tres distintas generaciones que se interrelacionan en la película, el de Romelia anciana, que resiente en carne propia el peso y la contundencia que tenía este asunto para una familia conservadora durante los años treinta; el de su hija Loli, producto de su única noche de amor con el viudo Román, a quién a partir de la liberación sexual de los años sesenta le deja de importar el tema y el de sus tres nietas a quienes el tópico les parece un poco absurdo y sobrevalorado y lo tratan con mucho sentido de humor cuando aparece durante sus conversaciones nocturnas.

¹⁹⁹ CORTES, Busi. En entrevista realizada por Alejandro Pelayo, en la ciudad de México el día 14 de septiembre de 1993.

²⁰⁰ *ibíd.*, 14 de septiembre de 1993.

"Realmente donde se notan los tres puntos de vista sobre el tema central de la película que son el amor y la virginidad, siento que se presentan: primero, en el diálogo madre-hija sobre la virginidad, en segundo lugar, en la manera como las niñas leen el diario del viudo Román subidas en el árbol y por último, como lo vive la propia Romelia en su tiempo, cuando la regresa el viudo Román a la casa de sus padres".²⁰¹

"La estructura de *"El secreto de Romelia"* fue muy compleja desde el guión, definitivamente me dejé guiar un poco como dice Rosario Castellanos, por mis instintos y por lo que sentían los personajes en ese momento; fue muy audaz, porque ya haciendo una evaluación de la película, uno puede darse cuenta en muchos detalles que la película no es clara, no se entiende y en un nivel racional hasta puede llegar a molestar pero te emociona y definitivamente emociona a diferentes públicos en diferentes lugares, es algo que yo misma no acabo de entender".²⁰²

Sin embargo, el manejo de los tiempos es uno de los aciertos de la película de Busi Cortés, el relato fluye del pasado ubicado a finales de los años treinta al tiempo presente, finales de los años ochenta, sin que se pierda continuidad o interés en el tema central, el amor y la virginidad, una absurda venganza y sus efectos en Romelia, el personaje central.

La directora también toma riesgos cuando abandona narrativamente el estilo realista e incursiona con éxito en el realismo mágico, como en la secuencia final cuando por fin Doña Romelia logra terminar tranquila su vida en el presente al reconciliarse con el pasado, al transformarse en su imaginación en Romelia joven, quien sube al caballo de su único amor, el viudo Román, para partir con él a galope, antes de morir.

"Siento que la magia de *"El Secreto de Romelia"* no solamente viene de la literatura de Rosario Castellanos, sino del encanto que tuvo toda la película desde su producción, la manera tan armónica como trabajamos todos en la película, a pesar de contar con tan pocos recursos. Yo creo que el momento más mágico, desde cualquier punto de vista, es el diálogo entre Doña Romelia y el viudo Román, al final de la película, porque desde el guión, Diana Bracho, quién actúa como Loli, me dio la idea de ver a través de los ojos de Romy, la nieta más joven de Doña Romelia, su transformación, su partida y su muerte y luego después en la realización, fue muy emotivo filmar ese momento, cuando

²⁰¹ ibíd, 14 de septiembre de 1993.

²⁰² ibíd, 14 de septiembre de 1993.

terminamos de filmar la secuencia se dio un silencio muy especial, todos estábamos muy emocionados, incluso lloramos”.²⁰³

El público y la crítica recibieron bien a la película en su estreno, obtuvo en 1989 cuatro Arieles correspondientes al año de 1988, a la Mejor Ópera Prima, Mejor Coactuación Femenina para Dokres Beristáin, Mejor Ambientación (Leticia Venzor) y Mejor Música (José Amozurrutia).

Concluimos nuestro estudio sobre esta película con dos comentarios periodísticos aparecidos en la época de su estreno en la ciudad de México, a principios del mes de diciembre de 1988 dentro del marco de la Muestra Internacional de Cine de la Cineteca Nacional:

“Basado en el bello cuento pueblerino de Rosario Castellanos, *“El secreto de Romelia”* cuenta una historia de amor y desamor, desilusión y venganza, con finura y sobriedad, en la que sobresale una recreación visual rica y elegante, algo que hace mucho tiempo no apreciábamos en una realización mexicana. Al regresar a su pueblo natal, acompañada por su única hija y nietas a recibir una herencia, Romelia comienza a recordar los momentos más intensos y dramáticos de su vida, que ella ha guardado celosamente en secreto. En la correcta recreación de una hermosa historia, *“El secreto de Romelia”* tiene tacto y sensibilidad, lo que es su mayor virtud”.²⁰⁴

“Con una técnica muy personal que incluye una forma muy entrañable de manejar a los personajes, Busi Cortés logra un filme que deja deslumbrado al espectador. La trama bastante complicada, narra una historia en varios planos que se entremezclan sin que podamos dilucidar fronteras... esta manera de narrar en planos superpuestos, de tiempos abatidos no es fácil; los cineastas tienen que tener una clara idea de lo que se va a narrar, si no, la historia puede naufragar en algo sin sentido... con Busi, en cambio, sucede lo que a Fina Torres en *“Onana”*: consigue el tono onírico necesario y, con la colaboración casi podría calificarse de amorosa del fotógrafo Francisco Bojórquez, logra una película espléndida en la que no existe desperdicio”.²⁰⁵

²⁰³ *ibíd.*, 14 de septiembre de 1993.

²⁰⁴ MARIN CONDE, Eduardo, *El Nacional*, 4 de diciembre de 1988.

²⁰⁵ ARREDONDO, Arturo, *La Jornada*, 4 de diciembre de 1988.

6. Concluye el sexenio de Miguel de la Madrid.

El único informe que Enrique Soto Izquierdo ofrece en más de dos años y medio al frente de IMCINE se presentó 48 horas antes de entregar el cargo, es decir el día 29 de noviembre de 1988 y el balance que ofreció resultó negativo: la producción del Estado durante el sexenio habrá sido de cinco largometrajes por año, sin incluir las coproducciones, promedio considerado por los trabajadores y los miembros de la industria como muy bajo o pobre. Aunado a ello, el costo que representó la realización de un total de 50 películas, incluyendo el respaldo parcial del Estado a la producción de cooperativas y empresas privadas, se contabilizó en 5,118,900 millones de pesos, que implicaban el pago de la abultada nómina del aparato burocrático que soportaba tanto al IMCINE como a sus filiales, CONACINE, COTSA, la empresa distribuidora Continental de Películas, los Estudios Churubusco, los Estudios América, etc. Entre los filmes promovidos durante la gestión de Soto Izquierdo se incluyen: *"El tres de copas"*, *"Mariana, Mariana"*, *"El último túnel"* (considerada la película más costosa del cine mexicano) *"Lo que importa es vivir"*, *"Días difíciles"*, *"El secreto de Romelia"* y *"Un lugar en el sol"*. Y por último, en el informe se incluye la lista de las últimas películas que recibirían apoyo por parte del Estado durante los últimos meses del sexenio: *"Morir en el golfo"* (Alejandro Pelayo, 1989); *"Polvo de luz"* (Cristián González, 1989) y *"Lola"* (María Novaro, 1989).²⁰⁶

Terminó el sexenio de la creación de IMCINE con un mal balance para la cinematografía nacional, al disminuir drásticamente la producción total de películas mexicanas de 581 que se habían producido de 1977 a 1982 durante la administración de José López Portillo a solo 429 películas producidas entre 1983 y 1988.²⁰⁷

El primero de diciembre de 1988 Carlos Salinas asumió la presidencia en medio de fuertes críticas sobre su legitimidad, pero gracias a una negociación con el PAN en la Cámara de Diputados, la elección se aprobó marcando el inicio del salinato.

7. 1989, año de transición.

Al asumir la presidencia de la República Mexicana Carlos Salinas propuso un nuevo pacto social con todos los sectores conciliando intereses con la elite económica, con los sectores productivos, con la cúpula intelectual y con la vieja y nueva clase política. El presidente poseía un gran carisma con el que consiguió la aceptación de su proyecto entre los sectores productivos que podían impulsar su proyecto de modernización. Por otra parte, desde el inicio del

²⁰⁶ Informe del Instituto Mexicano de Cinematografía de 1988.

²⁰⁷ GARCIA RIERA, op. cit., págs. 304 y 331.

sexenio continuaron las medidas de austeridad impuestas desde el gobierno anterior y un control de cambios férreo e inflexible.

En lo económico el proyecto salinista proponía modernizar las instituciones públicas para incorporar a México al proceso de globalización por el que atravesaba el mundo a finales de la década. Con esta finalidad se diseñó una estrategia de desincorporación de empresas estatales, el adelgazamiento del gasto público y una liberalización de la economía sin precedentes para poder desembocar en un sistema económico en el que el Estado redujera su participación e influencia y dejara que el libre mercado resolviera de manera natural sus conflictos.

En el ámbito de la política cinematográfica el inicio del sexenio trae consigo dos decisiones presidenciales que fortalecerán al cine apoyado por el Estado, la primera es la creación el 7 de diciembre de 1988 del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) como:

“Un órgano administrativo desconcentrado de la Secretaría de Educación Pública, que ejerce las atribuciones en materia de conservación, promoción y difusión de la cultura y las artes que corresponden a la citada Secretaría”.²⁰⁸

Este nuevo organismo sustituía a la Subsecretaría de Cultura de la misma SEP que antes ejercía estas atribuciones. Su función principal sería la coordinación de todas las actividades culturales que llevaba a cabo el gobierno mexicano a través de sus diversos institutos y organismos: el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) que pasaba a formar parte de CONACULTA con todas las empresas estatales que todavía a principios de ese año le pertenecían y que eran: el CCC, CONACINE, CONACITE 2, la Compañía Continental de Películas, COTSA, Dulcerías Oro, Edificios Juárez, Estudios América, Estudios Churubusco Azteca, Películas Mexicanas y Publicidad Cuauhtémoc, entidades que en su mayor parte serían liquidadas a lo largo del sexenio.

Con el decreto que incorporaba el IMCINE a CONACULTA las responsabilidades del Estado como productor dejaban de ser supervisadas por la Secretaría de Gobernación, dependencia que lo había venido haciendo hasta ese momento, por conducto de RTC.

La otra decisión presidencial de arranque de sexenio que fortalecerá al cine promovido por el Estado se da con el nombramiento de Ignacio Durán Loera al frente del IMCINE. A diferencia de su antecesor, el nuevo director había estudiado cine en Londres después de recibirse como licenciado en Derecho por la UNAM y haber acumulado amplia experiencia como administrador público en

²⁰⁸ Presidencia de la República, Plan Nacional de Desarrollo, 1988.

el ámbito cultural, al haber fungido como subdirector del INBA durante la administración de Juan José Bremer (1977-81) y como el director general de la Unidad de Televisión Educativa y Cultural (UTEC) de 1983 a 1985. Es durante su gestión al frente de este último organismo cuando un grupo de jóvenes cineastas realiza un número importante de programas en video sobre temas culturales, renovando el estilo y contenido de la televisión cultural, como lo mencionamos al referimos a la serie *"De la vida de las mujeres"* realizada por Busi Cortés y otras cineastas para la UTEC, antes de dirigir su primera película *"El secreto de Romelia"*.

Dos películas marcarán el final del Estado como productor de largometrajes de ficción, *"La leyenda de una máscara"* de José Buil rodada en 1989 y *"Pueblo de madera"* de Juan Antonio de la Riva rodada durante ese mismo año, pero concluida en 1990. Estas dos cintas son las últimas de producción 100 por ciento estatal que se realizan, la primera por CONACINE, y la segunda por CONACITE 2, antes de la liquidación de ambas empresas que se inició en marzo de 1990. Otras películas que produce o coproduce el Estado en 1989 son: *"Maten a Chinto"* de Alberto Isaac, *"Bonampak"* de Raúl Contla y las coproducciones *"Cuatro postes"* de Luis Alcoriza con España y *"Amor vagabundo"* de Hugo Carvana con Brasil.

Películas producidas	1989
Privadas	81
Estatales	6
Independientes	5
TOTAL	92

209

8. 1989, la producción privada.

Vale la pena mencionar como una de las películas privadas más exitosas del año a *"La risa en vacaciones"* de René Cardona Jr., basada en una idea del escritor español Manuel Summers sobre una especie de cámara escondida que captaba momentos de humor involuntario de transeúntes y público desprevenido. Esta cinta producida por Televisión resultó un filón aparentemente interminable para la empresa que daría lugar en los años subsecuentes a una segunda, tercera, cuarta, quinta y hasta una sexta versión del mismo asunto.

También queremos comentar la realización de una película que se sale del común denominador del cine de producción privada. Se trata de *"Intimidad"* (1989), la primera película de Dana Rotberg, basada en un guión del crítico Leonardo García Tsao sobre una idea original de Hugo Hiriart. Esta película,

²⁰⁹ GARCIA RIERA, op. cit., pág. 356.

producida por la empresa Metrópolis de León Constantiner, es una divertida comedia sobre un profesor (Emilio Echeverría) que se enamora de su vecina (Lisa Owen). Dana Rotberg forma parte de los cineastas que debutan durante los años ochenta, pero a diferencia de sus compañeros de generación, tiene la suerte de conseguir el financiamiento de un productor privado. Por tal motivo, es importante enfatizar que su cinta tampoco corresponde a los planteamientos temáticos de índole más personal que abordan los otros directores debutantes.

La producción privada no presentará durante este año cambios sustanciales ni en su forma ni en su contenido. Continuarán filmándose segundas partes de películas exitosas como: *"Las calenturas de Juan Camaney 2"* de (Alejandro Todd, 1989) y películas de albueros como *"Los albureros"* (Alfredo B. Crevenna, 1989) y *"La buena, la mala, la golfa"* (José Luis Urquieta, 1989) o de acción en la narcofrontera como *"Ejecutor de narcos"* (Miguel Ángel Martínez, 1989) o *"Casta de braceros"* (Antonio Martínez, 1989).

9. 1989, un buen año para el cine independiente.

1989, es un buen año para el cine independiente. A finales de este año se inicia la producción de *"Rojo amanecer"*²¹⁰, una importante película sobre los acontecimientos de 1968 que realiza Jorge Fons con la producción inicial del actor Héctor Bonilla y la participación posterior del productor Valentín Trujillo.

La Cooperativa José Revueltas funcionó como la productora independiente más activa durante 1989, la cual produce: *"Intimidaciones en un cuarto de baño"* de Jaime Humberto Hermosillo, *"Goitia, un Dios para sí mismo"* de Diego López, *"Morir en el golfo"* de Alejandro Pelayo y *"Lola"* de María Novaro. La fórmula de producción instrumentada por la Cooperativa José Revueltas desde 1987 con la producción de la película *"Días difíciles"* de Alejandro Pelayo buscaba un balance entre la participación minoritaria del Estado a través del IMCINE o de alguna de sus empresas de producción (antes de ser liquidadas), la aportación de recursos de otras entidades públicas como el Fondo de Fomento al Cine de Calidad quien contribuyó con recursos para estas tres cintas y la inversión de empresas privadas, como Imaginaria en el caso de *"Goitia, un Dios para sí mismo"*, Tabasco Films en *"Morir en el golfo"* y Macondo Cine Video en *"Lola"*, película en la que también participa como coproductor la Televisión Española.

²¹⁰ *"Rojo amanecer"* se atreve a abordar uno de los temas más sensibles de la política mexicana, la masacre perpetrada por el ejército mexicano el 2 de octubre de 1968 en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco. Fons, por razones presupuestales y para evitar la intervención de la Dirección de Cinematografía de la Secretaría de Gobernación quien supervisa, léase censura, las películas que se producen o que han sido producidas, concentra la tragedia de una familia que se ve envuelta en la violencia de ese acontecimiento, en el espacio cerrado de un pequeño departamento de la unidad habitacional que rodea a la plaza.

Por sus ventajas, se puede subrayar que el cine realizado en cooperativa sería una fórmula utilizada no sólo por los directores debutantes sino por directores reconocidos de generaciones anteriores como Jaime Humberto Hermosillo y Jorge Fons.

Con el transcurso de los años este esquema de producción en cooperativa se afirmó en esa década como la mejor opción para realizar un cine de calidad porque permitía a los directores una mayor libertad temática y creativa y un mejor control de los recursos asignados a su proyecto. Se evitaban los excesos salariales y el mínimo de técnicos sindicales participantes que exigían alguno de los dos sindicatos del ramo, el STPC y el STIC, quienes muchas veces imponían condiciones laborales a los productores que volvían inviables los proyectos.

Concluimos este comentario sobre el cine independiente producido en 1989, resaltando que en la terna para premiar a las mejores películas de 1989 que presentó la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas, entrega que se llevó a cabo en 1990, dos películas independientes de la Cooperativa José Revueltas: "*Goitia, un Dios para sí mismo*" de Diego López y "*Morir en el golfo*" de Alejandro Pelayo fueron nominadas entre otras categorías a las de Mejor Película y Mejor Director y la película "*Lola*" de María Novaro lo estaría en la categoría de Mejor Primera Película. Estas nominaciones resultaban una prueba irrefutable de que este cine independiente producido en cooperativa que tuvo inicios modestos a principios de la década se impuso paulatinamente durante el transcurso de los años ochenta hasta convertirse en el mejor cine producido en México durante esos años.

10. 1989, el cine de la generación de la crisis. "Lola" de María Novaro.

Con "*Lola*"²¹¹, una película independiente de María Novaro se produce otra valiosa primera incursión de una realizadora en el cine industrial mexicano, independientemente de sus valores artísticos, que son muchos, "*Lola*" es un buen ejemplo de un cine independiente ya mayor de edad, que gracias a un inteligente esquema de producción que al asegurar la participación de la Televisión Española, de la empresa Macondo Cine Video, del Instituto Mexicano

²¹¹ "*Lola*"

Dirección: María Novaro.

Producción: Macondo Cine Video, CONACITE 2, IMCINE, Cooperativa José Revueltas, Televisión Española y Jorge Sánchez.

Guión: María Novaro con Beatriz Novaro.

Fotografía: Rodrigo García.

Intérpretes: Leticia Huijara, Alejandra Vargas, Martha Navarro y Roberto Sosa.

Año de producción: 1989.

de Cinematografía, de CONACITE 2 y de la Cooperativa José Revueltas en la producción de la película, posibilita que la misma se filme con un presupuesto más holgado y en formato de 35 milímetros lo que le permite obtener una importante distribución nacional e internacional y una mayor presencia en festivales internacionales.

"Yo creo que ese salto hacía el cine industrial, se da en función de dos cosas: por una parte, el período de transición que se presenta en las cooperativas hacía la realización de un cine con mayores valores de producción; y por la otra, el cambio de política en el sector estatal cinematográfico al inicio de la nueva administración. Esos dos factores posibilitaron que tuviéramos acceso a un cine de formato industrial y a una distribución y exhibición comercial más extensa".²¹²

María Novaro, como en sus cortometrajes anteriores, "*Una isla rodeada de agua*" y "*Azul celeste*", entre otros, nos propone en "*Lola*", al narrarnos la historia de una joven madre y su hijita Ana, de cinco años, que trata de sobrevivir como vendedora ambulante en el centro de la ciudad de México, una diferente mirada a una mujer como Lola, a una niña como Ana y a una ciudad, la de México, desgarrada por el terremoto del 19 de septiembre de 1985.

"Cuando surge la idea de hacer "*Lola*" yo ya llevaba como diez años de ser mamá y traía esa idea en la cabeza, fue la primera vez que trabajé con mi hermana Beatriz, hicimos juntas el guión, y me sentí muy apoyada no sólo por sus conocimientos en estructura dramática y en la construcción de personajes debido a su formación teatral sino también porque compartíamos muchas vivencias familiares y generacionales. Decidimos construir una historia que estuviera en contacto con nuestras reflexiones y emociones como madres, lo que se nos exige y lo que tenemos que cumplir y tratar de encontrar dónde están las alegrías y el dolor, porque hay mucho dolor en ser madre. Por otra parte, estaba muy reciente la herida del terremoto de 1985 que le causó tanto daño a la ciudad de México y teníamos mucho interés en incorporar esta tragedia a la historia que queríamos contar, registrando las marcas emocionales del terremoto en el personaje y en la película".²¹³

Es muy interesante como María y Beatriz Novaro, al ir dándole vida en su guión a Lola, el personaje central de la película, tratan de evitar caer en dos extremos típicos del tratamiento de la figura de la madre, el de la heroína

²¹² SÁNCHEZ, Jorge (Productor). En entrevista realizada por Alejandro Pelayo en la ciudad de México el día 31 de octubre de 1993.

²¹³ NOVARO, María. En entrevista realizada por Alejandro Pelayo en la ciudad de México el día 31 de octubre de 1993.

ejemplar o triunfal en el sentido que el movimiento feminista propone, o el de la madre bondadosa, sufrida y abnegada, dechado de virtudes: el estereotipo más recurrido en el melodrama mexicano de los años cuarenta. Las guionistas nos ofrecen en cambio un personaje de la vida real, una joven madre temporalmente abandonada por su marido, con sus cualidades y sus defectos, con sus alegrías y sus depresiones, con sus posibilidades y sus limitaciones, en un entorno muy quebrado, fragmentado, como la vida misma de Lola.

“El personaje de Lola era muy complejo y profundo, en la primera secuencia sale cantando y sólo explota hasta que su marido le habla y le dice que no va a regresar a México para el cumpleaños de su hijita y claro, el problema de Lola no era con su niña, a ella la adora, con quien no puede estar consigo misma y no puede sobre todo por el abandono del marido y por su confusión sexual y emocional como mujer”.²¹⁴

“Lo que realmente a mí me jala al hacer un guión es el carácter de los personajes, Lola como madre, como vendedora de ropa, como amiga, como esposa o como amante, ir creando ese carácter era lo que me apasionaba y al escribirlo me salió un poco del inconsciente y de las necesidades de ese momento. Lola, como personaje, siempre reacciona espontáneamente, en arranques y sus emociones la llevan a diferentes lados, la van manejando”.²¹⁵

La conformación de su reparto es otro de los aciertos de la película, sobretodo al haber encontrado a la chiquita Alejandra (Ale) Vargas que interpreta a Ana y la decisión de que Leticia Huijara fuera “Lola”, después de un largo proceso de audiciones a más de diez actrices y después de que la directora se diera cuenta de que Leticia y Ale se habían caído muy bien. Aspecto fundamental para que en verdad, nosotros como público, creyéramos que Lola y Ana eran madre e hija. Leticia le imprime una gran fuerza al personaje, es una mujer dura, pero con una dureza que dirige a sí misma, a sus galanes ocasionales o a las situaciones cotidianas que enfrenta, pero nunca contra su pequeña hija. En la relación con su hijita la sentimos tierna, amorosa y juguetona.

“Antes de filmar la película me preparé muy a conciencia, trabajé con Leticia y con Alejandra durante meses antes del rodaje, para poder trabajar con Ale le pregunté a mucha gente como se podía dirigir a los niños, claro que me ayudaba mi condición de mamá y relacionarme con niños me es natural y me es fácil, pero necesitaba algunos <<tips>>. En aquella época me hice amiga de María Rojo, y ella me hablaba mucho de sus experiencias como

²¹⁴ ibíd, 31 de octubre de 1993.

²¹⁵ NOVARO, Beatriz. En entrevista realizada por Alejandro Pelayo en la ciudad de México el día 31 de octubre de 1993.

niña actriz, me hablaba de la importancia del juego para un niño y todo eso lo puse en práctica con Leticia y Ale que se conocieron bastante antes del rodaje; salían juntas y también se relacionaron con quién iba a ser el papá. Jugaron mucho, les saqué fotos, hicimos el álbum familiar, hasta panza de embarazada tuvo Leticia para unas fotos, es decir, exploramos todos los aspectos de esa supuesta familia”.²¹⁶

Por otra parte, las cicatrices del terremoto siempre están presentes en la película como para que no olvidemos la cercanía de la tragedia, como en la secuencia cuando Lola, después de un encuentro sexual apresurado en el interior de un coche, regresa a su casa entrada la noche y se da cuenta de que su pequeña, quien se había quedado sola en el departamento, había corrido un grave peligro al haberse ido la luz y quedarse dormida con una vela encendida. Lola decide llevársela a la abuela porque se siente incapaz de cuidarla. El recorrido que lleva a cabo el personaje, atravesando algunas calles que muestran todavía los restos de edificios que se colapsaron, acompañada en la banda sonora por el “Stabat mater” de Verdi y abatida no sólo por el peso de la niña que lleva a cuestas, sino también por el peso moral de la decisión que acaba de tomar que significa desprenderse de su hija para que ella esté mejor atendida, es una de las mejores secuencias de la película.

“Creo que incluso es una de las partes más tristes de la película, yo lloraba cuando la veía las primeras ocasiones y fue muy interesante también filmarla porque ya la habíamos platicado mucho con María, y yo ya sabía que a esa secuencia la acompañaría musicalmente el “Stabat Mater”, y si tú como actor conoces cuál va a ser el ritmo musical de esa escena, creas un ritmo interior a partir de esa música, yo la escuché mucho y cuando la filmamos intenté que esa caminata con la hija en brazos llevara esa musicalidad de la pieza de Verdi, con todo el peso de la culpa y la carga en la conciencia de que ha fracasado y de que no ha podido con el paquete de cuidar a su hijita”.²¹⁷

Otra de las secuencias memorables de “Lola” que además nos cambia el ritmo narrativo de la película es la parte en la que Lola y algunos de sus compañeros vendedores viajan a una playa de Veracruz, al concluir esa secuencia después de un incidente desagradable con uno de sus pretendientes, Lola, temprano en la mañana en la playa, observa como se divierte una familia humilde jugando en el mar, hay una pareja de viejos y cuando el viejo se mete al mar se le cae el calzón ante el regocijo de su familia, Lola entonces, al observar algo tan cotidiano e intrascendente, se da cuenta de que la vida puede ser mucho más sencilla y llena de cosas simples y bellas, y en ese momento de

²¹⁶ NOVARO, María, op. cit., 31 de octubre de 1993.

²¹⁷ HUIJARA, Leticia. En entrevista realizada por Alejandro Pelayo en la ciudad de México el día 31 de octubre de 1993.

reflexión, aquilata lo que realmente significa para ella el amor que siente por su hija y decide ir por ella para que vuelvan a vivir juntas.

"Sí. Esa escena, fíjate, que cuando estaba escrita en el guión tal cual con el viejo jugando y se le baja el calzón, y la señora riéndose, los niños jugando, recibí varias opiniones de gente que decía, bueno, esta escena no viene al caso, cuando es la fundamental, para darle la vuelta a la película y a la reflexión de fondo de la película".²¹⁸

El final de "*Lola*" es una muy bien lograda elipsis, en la mejor tradición del realismo poético, Ana y Lola volarán en su imaginación al seguir unas nubes, del interior de un parque público en plena ciudad de México a la playa de Veracruz que había visitado Lola con sus compañeros vendedores.

"Nadie tiene mejores condiciones, pero están juntas, y eso, es sumamente importante para las dos. Es suficiente para las dos, empezar de nuevo y juegan a una fantasía, juegan a imaginarse que suben a una nube. Pero, la sensación que yo quería dar al terminar la película, es que esa fantasía es una posibilidad, no de subirte a la nube, pero sí de abrir tu horizonte, de vivir la vida de otra manera".²¹⁹

La película obtuvo premios nacionales, Arieles a la Mejor Ópera Prima, a la Mejor Coactuación Masculina para Roberto Sosa y al Mejor Guión para María y Beatriz Novaro, a escala internacional obtiene distinciones en el Festival de Berlín (Premio OCIC) y los premios para Mejor Ópera Prima del Festival de Cine Latino de Nueva York, de Biarritz en Francia y de La Habana en Cuba.

Terminamos esta nota sobre "*Lola*" de María Novaro con una cita de la propia directora:

"Me gusta el cine reflexivo, me gusta el cine que me da tiempo de elaborar mis propios sentimientos, mis propias emociones, mis propias conclusiones y mis propias imágenes a partir de lo que se me está proponiendo y sí, me procuro dar ese espacio en lo que yo hago, pero en mi propuesta también hay momentos en que busco que el público haga su propia película".²²⁰

²¹⁸ MEDRANO PLATAS, op. cit., pág. 246.

²¹⁹ ibíd., pág. 248.

²²⁰ NOVARO, María, op. cit., 31 de octubre de 1993.

A manera de epílogo: un buen momento del cine promovido por el Estado (1990-1994).

Si regresamos a nuestra idea inicial expuesta en el prólogo de este trabajo de comparar al cine mexicano con un paisaje lunar, a la hondonada de los años ochenta que significó en términos de producción fílmica, las serias dificultades que enfrentaron los cineastas que debutan en esa década como ha quedado explicado a lo largo de este trabajo, seguirá una pequeña colina, o sea, un buen momento para el cine mexicano de calidad, que se tradujo en una producción estable de 51 películas realizadas en el periodo de 1990 a 1994 (un promedio de 10 por año) de un cine de búsqueda artística y de valores de producción, financiadas en una importante proporción de su costo por el Estado a través del IMCINE.

Si bien es cierto que el sexenio del presidente Salinas inicia en diciembre de 1988 y la administración de Ignacio Durán como director general del Instituto Mexicano de Cinematografía arranca en 1989, es a partir del año de 1990 cuando se articula desde este organismo una nueva política cinematográfica que perdurará hasta 1994 y que aplica en el ámbito de su competencia las políticas neoliberales del nuevo gobierno.

Será en este periodo cuando concluya la desincorporación o la liquidación de las empresas paraestatales del sector cinematográfico; en la producción, en marzo de 1990, como mencionamos con anterioridad, se inicia el proceso de liquidación de CONACINE y de CONACITE 2, en la distribución, concluirá la participación accionaria del Estado en la distribuidora Películas Nacionales y finalizará el proceso de liquidación de Continental de Películas, de Películas Mexicanas y de Azteca Films, la distribuidora estatal que operaba en los Estados Unidos.

En la exhibición, además de liberarse el precio de entrada a los cines, el Estado venderá en 1994 a Radio Televisora del Centro (después Televisión Azteca) un paquete de medios de comunicación masiva que incluía las señales de televisión abierta del Canal 7 y del Canal 13, cien salas cinematográficas que formaban parte de los activos de COTSA y los Estudios América.

Al finalizar el sexenio del presidente Salinas de Gortari, las únicas entidades del ámbito cinematográfico coordinadas por el IMCINE que permanecerán en poder del Estado serán el CCC y unos disminuidos Estudios Churubusco Azteca, que albergarían a partir de 1994, en las dos terceras partes de su terreno original, al Centro Nacional de las Artes.

Si aplicáramos al sexenio salinista el grupo de factores que para analizar el grado de solvencia de una cinematografía nacional nos sugiere el autor Stephen Crofts, y que ya utilizamos en el Capítulo 1 (págs. 31 a 35) al referirnos

a las políticas cinematográficas de apoyo a la conservación de una cinematografía nacional durante la presidencia de Luis Echeverría, llegaríamos a las siguientes conclusiones: las políticas neoliberales implantadas en México desde el inicio de la administración del presidente Miguel de la Madrid (1983-1988) y con mayor intensidad durante el sexenio del presidente Salinas de Gortari (1989-1994), afectaron la existencia en nuestro país de una cinematografía nacional en cuanto a que disminuye la producción total de películas; en 1989 se produjeron 92 cintas; 75 en 1990, 62 en 1991; 58 en 1992, 49 en 1993 y solo 28 en 1994, y en cuanto a que se debilita la infraestructura industrial filmica instalada al desincorporarse del sector público las empresas cinematográficas que antes controlaba el Estado. El cierre de las productoras CONACINE y de CONACITE repercute en la baja de la producción y la venta de Películas Mexicanas y de Azteca Films, las distribuidoras del material fílmico en el extranjero más importantes, provoca la disminución de las ventas internacionales al cancelarse los contratos que existían con los compradores foráneos.²²¹

Si bien es cierto que disminuye la producción total de películas y se debilita en consecuencia la cinematografía nacional, es innegable que se presenta, en contraste, un repunte del cine de calidad que el nuevo gobierno impulsaría durante estos años. A través de los apoyos financieros concedidos por el IMCINE a un grupo de nuevos productores privados que realizarán un cine con mayores valores de producción y que apuesta a la reconquista del mercado interno y del mercado internacional con temáticas más universales, es decir, menos ancladas en la realidad social, muchas veces lacerante, de nuestro país. Es importante resaltar que de todas las películas apoyadas por el IMCINE durante este periodo (1990-94) el 50 por ciento fueron las primeras películas de sus directores.

En este sentido, el rol del Estado cambiará de ser el Estado-productor para convertirse en el Estado-promotor al desprenderse, por un lado, de las empresas cinematográficas que controlaba y por el otro, al fomentar la producción por parte de empresas privadas de un cine de calidad.

Para definir cuáles películas contarían con el apoyo del IMCINE para su producción, la dirección general se asesora de un consejo consultivo que selecciona los proyectos fílmicos de más calidad y de una mayor viabilidad en términos de su financiamiento y recuperación económica, e instrumenta un nuevo esquema contractual de coproducción denominado "Asociación en Participación", mediante el cual se asocia con empresas formadas por los mismos directores-productores del cine independiente de los años ochenta, quienes asumirán la responsabilidad de realizar las películas bajo la supervisión del propio Instituto, sustituyendo en esta tarea a las empresas CONACINE y CONACITE 2. Este nuevo esquema de coproducción implementado por el

²²¹ CROFTS, op. cit., págs. 385-395.

IMCINE logra disminuir sensiblemente el costo de la burocracia que hasta 1990 se ocupaba de la producción de las películas estatales.

De hecho esta modalidad arrancarí­a en 1987, como comentamos en su oportunidad, antes del inicio de la gesti3n de la nueva administraci3n gubernamental, con la participaci3n del IMCINE como coproductor en la pel3cula independiente *"Días difíciles"* de Alejandro Pelayo de la Cooperativa José Revueltas; continuarí­a en 1988 con su incorporaci3n como coproductor en *"El secreto de Romelia"*, el debut cinematogr3fico de Busi Cort3s, producida por el CCC y se consolidarí­a en 1989, con su participaci3n con la Cooperativa José Revueltas en la producci3n de *"Morir en el golfo"* de Alejandro Pelayo y *"Goitía, un Dios para sí mismo"* de Diego L3pez, y con Luis Estrada en *"Camino largo a Tijuana"*. Por otra parte, la empresa paraestatal CONACITE 2 participarí­a durante ese mismo a3o, en la producci3n de *"Lola"*, la primera pel3cula de largometraje de María Novaro.

A partir del a3o 1990 los porcentajes de participaci3n del IMCINE variaban de pel3cula en pel3cula y en muchos casos ascendían hasta el 60 por ciento del costo de producci3n, y si a esta colaboraci3n agregamos el apoyo que proporcionaba el Fondo de Fomento al Cine de Calidad, que podí­a significar entre un 5 por ciento y un 10 por ciento del presupuesto de la pel3cula, la intervenci3n estatal podí­a llegar a cubrir hasta un 65 o 70 por ciento del costo de cada pel3cula, porcentaje que resulta muy relevante, sobre todo si lo comparamos con la participaci3n del Estado como coproductor en las pel3culas independientes realizadas a finales de los a3os ochenta, ya mencionadas en el p3rrafo anterior, en las cuales nunca ascenderí­a a m3s del 30 por ciento del presupuesto de la pel3cula.

El costo promedio de las pel3culas apoyadas por el IMCINE en el per3odo de 1990 a 1994, aumentar3 en comparaci3n al cine producido durante los ochenta y se ubicar3 en un rango de entre los \$800,000 a los \$1,200,000 d3lares por pel3cula. Al disponer de m3s recursos el productor-director mejorar3, en comparaci3n con el cine de la d3cada anterior, algunos aspectos t3cnicos y artísticos, las obras tendr3n en lo general mejor fotografía, mejor sonido y partitura musical y se incorporar3 al dise3o de la producci3n de cada pel3cula, la direcci3n de arte, es decir, una propuesta visual y plástica que son las aportaciones creativas que literalmente "visten" a las pel3culas. Todas estas innovaciones dar3n como resultado pel3culas m3s atractivas en sus aspectos formales.

El IMCINE logra conjuntar en estas producciones un equilibrio generacional al apoyar el financiamiento de pel3culas de miembros de las tres generaciones que en ese momento actuaban en el panorama filmico nacional ampliando el abanico temático y estilístico de las pel3culas producidas. De la generaci3n del echeverrismo (a3os setenta) filmar3n en el per3odo: Alfonso Arau, Raúl Araiza, Jorge Fons, Jaime Humberto Hermosillo y Arturo Ripstein, por

mencionar algunos de los directores más relevantes. De la *generación de la crisis* (años ochenta) realizarán sus segundas y en algunos casos, sus terceras películas: Busi Cortés, Alberto Cortés, Juan Antonio de la Riva, Luis Estrada, José Luis García Agraz, María Novaro, Alejandro Pelayo y Mitl Valdés. De la nueva generación (años noventa) se propiciará el debut de 18 nuevos realizadores, entre ellos: Carlos Carrera, Roberto Sneider, Nicolás Echeverría, Alfonso Cuarón y Guillermo del Toro.

Las películas producidas con el apoyo del IMCINE durante estos años, tendrían una buena aceptación tanto en el mercado nacional como en el internacional. Por ejemplo: *"Como agua para chocolate"* (Alfonso Arau, 1991) se convierte en un éxito de taquilla no sólo en México sino también en los Estados Unidos; *"Danzón"* (María Novaro, 1991) se presenta en la "Quincena de los Realizadores" del Festival de Cannes, certamen en donde el cine mexicano había estado ausente durante muchos años y gana la Mano de Bronce a la Mejor Película en el Festival de Cine Latino de Nueva York y es adquirida para su distribución en varios países europeos. Después de *"Danzón"* se presentarán en la misma sección del Festival de Cannes: *"Ángel de Fuego"* (Dana Rotberg, 1992) y *"Lolo"* (Francisco Athié, 1992). *"Solo con tu pareja"* (1991) abre a su director Alfonso Cuarón y a su fotógrafo Emmanuel Lubeski, posibilidades laborales en Hollywood donde ambos realizarán con mucho éxito *"La princesita"* (*"A little princess"*) en 1995.

Entre los premios obtenidos por las películas mexicanas durante este período enlistaremos sólo algunos de los más relevantes: Arturo Ripstein, asiduo participante con sus películas a los principales festivales del mundo, obtendrá en 1993 con *"Principio y fin"* la Concha de Oro del Festival de San Sebastián, el Coral a la Mejor Película del Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana y el Ariel de ese año a la Mejor Película. *"El héroe"* de Carlos Carrera, ganará en 1994, la Palma de Oro al Mejor Cortometraje de la sección oficial del Festival de Cannes; este mismo director había recibido muchas distinciones con su primera película *"La mujer de Benjamín"* (1990). *"El callejón de los milagros"* de Jorge Fons, producida en 1994 se convertiría en la película más premiada de la historia del cine mexicano con más de treinta distinciones nacionales e internacionales, siendo las más relevantes y recibiendo en la categoría de Mejor Película el Premio Especial del Festival Internacional de Cine de Berlín, el Coral del Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, el Premio Goya por película en Castellano que se otorga en Madrid, y en México, entre otros, 11 Arieles y 5 Diosas de Plata, recibidos en 1995.

Sin duda, el período comprendido entre 1990 y 1994 resulta de gran relevancia para nuestro cine. Se logró comprobar que incrementando las propuestas temáticas y los valores de producción las películas resultan atractivas no sólo para el público nacional, principalmente de clase media que regresó a las salas cinematográficas a ver cine mexicano, sino también para el público internacional. Varias de las producciones de estos años tuvieron una

aceptable distribución, sobre todo en países europeos. Sin embargo, como comentamos en párrafos atrás la producción nacional disminuyó volviendo más vulnerable en las pantallas nacionales a nuestro cine ante la presencia apabullante del cine norteamericano. En relación con este punto podríamos concluir que si bien el Estado a través del IMCINE apoya de 1990 a 1994 la producción de un grupo significativo de películas de calidad (aproximadamente unos 50 títulos) en general durante este período se produce menos cine mexicano.

Desgraciadamente, como ha sido una constante en la historia de nuestro cine, básicamente cuando los logros obtenidos son resultado de políticas cinematográficas generadas desde el gobierno, este buen momento del cine mexicano de calidad, terminará al presentarse a inicios de 1994 una crisis política provocada por el alzamiento de los indígenas chiapanecos jefaturados por el sub-comandante Marcos y a finales de ese año, una crisis económica que se generaría en el país a partir del "error de diciembre", acontecimientos que empañarán los esfuerzos que había realizado el presidente Salinas para incorporar a México, ahora sí, según él, al "primer mundo", mediante la firma del Tratado de Libre Comercio con Estados Unidos de Norteamérica y con Canadá.

CONCLUSIONES

Si recorremos la historia del cine mexicano encontraremos un camino lleno de contrastes, de triunfos y de caídas, como los años cuarenta, la "época de oro", cuando felizmente se conjugan la cantidad y la calidad de la producción filmica, en este caso privada, con la respuesta entusiasta del público o los años setenta donde el apoyo a la cinematografía nacional se vuelve una política de Estado o los primeros cuatro años de la década de los noventa, cuando el afán primer mundista del presidente Salinas se refleja en el incremento de la calidad y de los valores de producción de un número significativo de películas financiadas casi en su totalidad por el Instituto Mexicano de Cinematografía.

Por otro lado, tendríamos que referirnos a los años de las "vacas flacas" como la década de los sesenta cuando los productores privados van perdiendo paulatinamente los mercados, sobre todo de América Latina, que les habían sido tan rentables o los años ochenta, cuando la crisis económica y las indefiniciones políticas vuelven casi imposible la producción de un cine de calidad.

Muy probablemente, el momento cuando la industria filmica nacional logra sus mejores rendimientos en los mercados extranjeros y nacionales es durante los años de la Segunda Guerra Mundial (1941 a 1945) en gran parte como resultado de las condiciones prevalecientes en el mundo por el conflicto bélico y en el ámbito local porque el crecimiento acelerado de las ciudades del país genera una demanda de entretenimiento que llena a plenitud el cinematógrafo.

Durante esos años, la producción de cine mexicano se organiza en forma continua y creciente: 38 películas en 1941, 47 en 1942, 71 en 1943, 74 en 1944 y 82 en 1945; realizadas por empresas como la firma Grovas-Oro Films, del director Juan Bustillo Oro asociado con el productor Jesús Grovas que a partir de 1941 sería Grovas S.A., Filmex de Simón Wishnack y Gregorio Walerstein, Films Mundiales dirigida por Agustín Fink, Posa Films del comediante Mario Moreno "Cantinflas" y sus asociados, Clasa Films encabezada por Salvador Elizondo y la casa productora Rodríguez Hermanos, por mencionar a algunas de las firmas más importantes.

Por otra parte, la construcción en 1945 de los Estudios Churubusco, mediante la inversión conjunta de la RKO firma estadounidense (50%) con el magnate de la industria radiofónica mexicana Emilio Azcárraga (50%), no sólo significará una importante adición a los servicios que ofrecían los estudios que operaban en esta época sino es también un signo de la confianza que el cine mexicano despertaba en los inversionistas nacionales y extranjeros.

Gran parte del éxito de este cine de la "época de oro" se basa en el surgimiento y consolidación de un importante cuadro de actores y actrices de primera magnitud que habían ido cimentando una gran popularidad entre el

público nacional e internacional: María Félix, Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Jorge Negrete, Gloria Marín, Pedro Infante, Blanca Estela Pavón, Arturo de Córdoba, Marga López, y en la comedia Mario Moreno "Cantinflas" y Germán Valdés "Tín Tán", entre los más famosos, acompañados en sus actuaciones estelares por un sólido conjunto de actores de reparto como los hermanos Soler, Sara García o los imprescindibles villanos Carlos López Moctezuma y Miguel Inclán.

También son los mejores años de un grupo de excelentes directores como Emilio "Indio" Fernández, Julio Bracho, Roberto Gavaldón, Alejandro Galindo e Ismael Rodríguez y a finales de la década Luis Buñuel, quienes logran en esta época su obra fílmica más importante, apoyados en la fotografía de artistas de la talla de Gabriel Figueroa y Alex Phillips y en los guiones de Mauricio Magdaleno y José Revueltas, entre otros notables escritores.

Si los años cuarenta significan un buen momento para el cine mexicano de producción privada, en los años setenta, específicamente de 1971 a 1977 se presentará un interesante momento para un cine producido casi en su totalidad por el Estado.

A lo largo de los años cincuenta y sesenta, por conflictos económicos o legales, de sus antiguos propietarios, el Estado había venido asumiendo el control accionario de una cadena de cines, de empresas distribuidoras y de los Estudios Churubusco. A partir del ascenso al poder del presidente Echeverría y del nombramiento de su hermano Rodolfo como director del Banco Nacional Cinematográfico, se generará desde este organismo, una nueva política que convertiría al Estado en el principal productor de películas de calidad durante los años de la presidencia de Luis Echeverría y los dos primeros años de la nueva administración: 5 películas en 1971, 16 en 1972, 16 en 1973, 20 en 1974, 23 en 1975, 36 en 1976, 45 en 1977 y 28 en 1978.

Esta producción se llevará a cabo primero a través de su asociación con nuevas productoras privadas como Cinematográfica Marco Polo, Alpha Centauri o Producciones Escorpión, y posteriormente en forma directa a través de los Estudios Churubusco Azteca y de tres nuevas empresas estatales fundadas para tal efecto; la Corporación Nacional Cinematográfica (CONACINE), CONACITE 1 y CONACITE 2, éstas últimas constituidas para coproducir con los trabajadores sindicalizados del sector.

La nueva política se apoyará en la parte creativa en una nueva generación de cineastas que se había venido formando desde principios de los años sesenta, en la escuela de cine de la UNAM (el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos), en escuelas del extranjero y en asociaciones de cinéfilos como el grupo Nuevo Cine. También se integrarían a este movimiento algunos participantes del Primer Concurso de Cine Experimental convocado en 1964 por la Sección de Técnicos y Manuales del STPC y los directores que

habían iniciado su carrera en Cinematográfica Marte, una casa productora que propició el debut en el segundo lustro de los años sesenta de un número importante de nuevos directores.

Los años setenta serán una buena época para cineastas como Arturo Ripstein, Felipe Cazals, Jaime Humberto Hermosillo, Jorge Fons, Gonzalo Martínez, Alberto Isaac, para mencionar a algunos de los más sobresalientes, que realizarán con el apoyo financiero del Estado películas de trascendencia nacional e internacional como *"El castillo de la pureza"* (Arturo Ripstein, 1972); *"El principio"* (Gonzalo Martínez, 1972); *"El rincón de las vírgenes"* (Alberto Isaac, 1972); *"Canoa"* (Felipe Cazals, 1975); *"La pasión según Berenice"* (Jaime Humberto Hermosillo, 1975); *"Los Albañiles"* de Jorge Fons (1976); *"El lugar sin límites"* (Arturo Ripstein, 1977) y *"Cadena perpetua"* (1998) del mismo Ripstein, entre otras.

Si bien estos dos períodos de la historia del cine mexicano a los que nos hemos referido son instancias de una producción estable y de un buen cine mexicano; los años cuarenta, la denominada "época de oro", años de auge para los productores y los años setenta, también una "época de oro", pero para los directores, el objetivo de esta tesis habrá sido el de estudiar un período muy diferente, los años ochenta, específicamente de 1979 a 1989, que se caracterizó como un momento muy álgido para la producción de un cine de calidad porque coincidieron dos factores que incidirían en forma muy negativa; una severa crisis económica que inicia en 1981 y se extenderá durante casi toda la década y la aplicación por parte de las autoridades de una política cinematográfica que fomentará la producción privada de un cine de pobre factura y temática repetitiva; películas de ficheras, de albures y de narcotraficantes, en menoscabo de la producción de un cine estatal o privado de mejor factura y de historias más interesantes.

Lo que hemos tratado de comprobar en este estudio es que existe una clara relación entre la situación política y económica del país y las políticas cinematográficas que se generan desde el Estado en un período histórico determinado y el tipo de cine que se produce como consecuencia de esas situaciones y políticas específicas.

A partir del año de 1979 y hasta finales del sexenio del presidente López Portillo (1982), se instrumentan desde la Dirección General de Radio Televisión y Cinematografía, encabezada por Margarita López Portillo, una serie de políticas que por un lado, propician el regreso de los productores privados, quienes se habían alejado de la producción en el sexenio anterior, mientras por el otro, se orientan a la disminución de la producción estatal; 15 películas en 1979, 5 en 1980, 7 en 1981 y 7 en 1982. Cifras que contrastan con la producción ascendente del cine estatal durante los últimos años del gobierno del presidente Echeverría y los primeros dos años del nuevo sexenio (como quedó consignado en el párrafo 9 de estas conclusiones).

Durante el nuevo sexenio que se inicia el 1 de diciembre de 1982 continuará la tendencia hacia la privatización de la industria fílmica en concordancia con las nuevas políticas neoliberales del presidente Miguel de la Madrid, como se desprende del cuadro siguiente:

Películas producidas	1983	1984	1985	1986	1987	1988
Privadas	68	56	59	57	57	66
Estatales	9	5	8	4	3	5
Independientes	5	3	12	2	5	5
TOTAL	82	64	79	63	65	76

²²²

En estos años, ante el descenso de la producción estatal y la baja calidad de la producción privada, la única opción para los cineastas interesados en la realización de un cine de calidad será la producción de un cine independiente de bajo presupuesto, pero de una gran libertad creativa.

En este sentido, hemos dedicado este trabajo a analizar el cine mexicano que se produce entre 1979 y 1989, en sus tres vertientes de producción: la privada, la estatal y la independiente, y dentro del ámbito de ésta última, nos interesó especialmente resaltar la importancia de trece películas independientes realizadas por una nueva generación de cineastas que hacen su primer o segundo (en el caso de Diego López y Rafael Montero) largometraje de ficción durante estos años, en plena crisis económica y en medio de una política cinematográfica orientada hacia la privatización de la industria fílmica nacional.

Son trece directores-productores que tienen el mérito de haber logrado hacer sus películas a pesar de las condiciones adversas prevalecientes durante esa década y que han quedado aclaradas a lo largo de esta investigación. A este grupo de cineastas los hemos denominado la *generación de la crisis*.

Su importancia como generación radica en que este grupo realiza, con algunas pocas excepciones de cine privado o estatal, el único cine mexicano de búsqueda artística y autoral que se hace en los años ochenta.

El cine de esta generación de directores, la mayoría de ellos debutantes, se produce en el contexto de tres etapas diferentes de la situación económica del país y de la ausencia o la presencia de políticas gubernamentales de apoyo a la producción de sus películas.

La primera etapa durante el año de 1982 y principios de 1983, fue especialmente crítica por lo agudo de la crisis, la consecuente carencia de recursos que se pudieran canalizar a la producción y la falta absoluta de ayuda

²²² GARCIA RIERA, op. cit., pág. 331.

de las autoridades. En esta etapa se producen "*La víspera*" (1982) de Alejandro Pelayo y "*Nocaut*" de José Luis García Agraz quien la inicia en 1982 y la termina en 1983.

En la segunda etapa, a finales de 1983, durante 1984 y en 1985, si bien continúan los problemas económicos del país, los cineastas instrumentan para lograr producir su primera película algunas fórmulas de financiamiento que parecían imposibles en 1982, como es el caso de Gerardo Pardo, quien logra la participación económica de la empresa de cine independiente Clase Films Mundiales para realizar su película "*Deveras me atrapaste*" (1983). Ese mismo año, el nombramiento del cineasta Alberto Isaac, primero como director de Cinematografía y después como director general del recién fundado Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) facilita la participación económica y técnica de los Estudios Churubusco para la ampliación al formato de 35 milímetros (blow up) de "*Nocaut*" y promueve en 1984, la asociación de CONACITE 2 en la producción de la película "*Vidas errantes*" de Juan Antonio de la Riva. Por otro lado, también en 1984, Raúl Busteros, igualmente integrante de esta generación, filma en forma totalmente independiente, su película "*Redondo*".

En 1985 tiene lugar la convocatoria que hace el IMCINE y el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) al Tercer Concurso de Cine Experimental, hecho que propicia que entre 1984 y 1985 se produjeran alrededor de 10 películas independientes, entre ellas, "*Amor a la vuelta de la esquina*" de Alberto Cortés y "*Crónica de familia*" de Diego López, ambos directores pertenecientes a esta generación.

La tercera etapa, los años 1987, 1988 y 1989, podrían considerarse el mejor momento para este cine independiente de autogestión y significaron su fortalecimiento como una alternativa viable para los directores que buscaban realizar su primera o su segunda obra filmica (Rafael Montero), así Mitl Valdés logra el financiamiento del entonces Departamento de Actividades Cinematográficas de la UNAM para producir "*Los confines*" (1987), Marisa Sistach realiza en cooperativa y con algunos apoyos privados "*Los pasos de Ana*" (1988) y con un esquema similar, Luis Estrada hace lo propio con "*Camino largo a Tijuana*" (1988).

Por su parte, la Cooperativa José Revueltas servirá a Rafael Montero de base económica de la cual partir para filmar "*El costo de la vida*" (1988) y el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) arrancará en 1988 su exitoso programa de óperas primas con "*El secreto de Romelia*" de Busi Cortés, apoyándose para su producción en el recién creado Fondo de Fomento al Cine de Calidad y en el Gobierno de Tlaxcala.

El año de 1989, primer año del nuevo gobierno, no sólo significará la producción independiente de las segundas y en algunos casos terceras películas

de los cineastas de esta generación, sino también el debut de otra realizadora María Novaro, quien lograría conjuntar recursos de empresas privadas como Macondo Cine Video, del IMCINE, de la Cooperativa José Revueltas y de la Televisión Española, para realizar "*Lola*" su primer largometraje.

Paradójicamente, la producción independiente les permitió a estos directores-productores, a pesar de las limitaciones principalmente de índole económica que enfrentaron, el mayor grado posible de control creativo y administrativo en la realización de sus películas y en este sentido resultó como el mejor ejemplo de un cine de autor.

Nos podríamos preguntar qué tienen en común las trece primeras películas del grupo de cineastas que estudiamos en esta tesis y llegaríamos a la conclusión de que si bien temáticamente tiene poco que ver el político decadente de "*La víspera*" (Alejandro Pelayo, 1982) con el ex boxeador devenido en guarura de "*Nocaut*" (José Luis García Agraz, 1982) con el fantasma rocanrolero de "*Deveras me atrapaste*" (Gerardo Pardo, 1983) o la monja concupiscente de "*Redondo*" (Raúl Busteros, 1984) con Romelia ("*El secreto de Romelia*" de Busi Cortés, 1988) con Lola, la vendedora ambulante, ("*Lola*", María Novaro, 1989) con Ana, la cineasta en ciernes de "*Los pasos de Ana*" (Marisa Sistash, 1988) con la prostituta de "*Amor a la vuelta de la esquina*" (Alberto Cortés, 1985) con la niña bien de "*Crónica de familia*" (Diego López, 1985); lo que las une y asemeja es que cada una de estas cintas constituye un ejemplo depurado de cine de autoría personal, en el sentido de que su director-productor logró hacer la película personal que planeó y deseaba realizar, como claramente se desprende del análisis que hemos llevado a cabo de cada una de ellas a lo largo de los capítulos 2, 3 y 4 de esta tesis.

En cuanto a las estructuras de producción, todas estas obras filmicas son películas independientes, es decir, producidas por los propios cineastas, que parten casi en todas de ellas, de un esquema en cooperativa al que suman diversos apoyos del propio Estado o de índole privada, sin que su director-productor pierda en algún momento el control de su obra.

En tanto que a los resultados que lograron estos cineastas con sus películas, sus aciertos en términos de calidad cinematográfica han quedado claramente establecidos en el estudio particular de cada una de estas trece cintas llevado a cabo en este trabajo de investigación.

Como un dato que nos permite tomar en cuenta el impacto que tuvieron estos filmes durante su estreno en el medio cinematográfico nacional, sólo se anotaría que dentro de las diferentes categorías de los premios Ariel, que es la más importante presea que concede anualmente la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas a lo mejor del cine mexicano, y dentro de éstos, el Ariel correspondiente a la Mejor Opera Prima es la más reconocida distinción que puede hacerse a la primera película de un director. En relación

con este premio, desde el año 1983 hasta el año de 1990 en siete de esos ocho años, el director de alguna de las trece películas que analizamos en este trabajo recibió este Ariel, la única excepción habría sido el año de 1988 cuándo obtuvo el galardón "*Ulama, el juego de la vida y la muerte*" (1987), un documental independiente de Roberto Rochín, pero aún en ese año "*Los confines*" (1987) de Mill Valdés, director debutante estudiado en el capítulo 4, formó parte de la tema finalista para el premio.

Para concluir es importante resaltar que el cine de este grupo de cineastas serviría de puente y de antecedente, a la figura jurídica de la asociación en participación (el Estado asociado con una productora independiente) el cual será el modelo de producción prevaleciente entre 1990 y 1994 cuando se diseña desde el Instituto Mexicano de Cinematografía, un nuevo esquema de asociación con nuevas empresas formadas por los propios cineastas con el objeto de coproducir un cine de un mayor abanico temático y de más sólidos valores de producción, que al comercializarse, obtendrá buenos resultados en el mercado nacional y en el internacional, tema que tratamos brevemente en el epílogo.

* Premios Ariel a la Mejor Ópera Prima correspondientes a la producción de un año anterior a la fecha de la premiación: 1983, ("*La vispera*", Alejandro Pelayo); 1984, ("*Nocaut*", José Luis García Agraz); 1985 ("*Vidas errantes*", Juan Antonio de la Riva); 1986, ("*Redondo*", Raúl Busters); 1987 ("*Amor a la vuelta de la esquina*", Alberto Cortés); 1988, ("*Ulama, el juego de la vida y de la muerte*", Roberto Rochín); 1989, ("*El secreto de Romelia*", Busi Cortés); 1990, ("*Lola*", María Novaro).

APÉNDICE 1. Géneros favoritos de los productores privados.

1.1. El cine de ficheras.

Podemos encontrar la génesis del cine de ficheras en los albores del cine en México con la versión silente de *"Santa"* (Luis G. Peredo, 1918) pasando por la película homónima de Antonio Moreno de 1931 que iniciaría el cine sonoro, por la extraordinaria *"La mujer del puerto"* (Arcady Boytler, 1933), el taquillazo de los años treinta de Juan Orol *"Madre querida"* (1935) o seguirle la pista cuando las cabareteras-prostitutas se vuelven rumberas con la irrupción, entre otras, de la tromba cubana Ninón Sevilla, en películas de antología como *"Aventurera"* (Alberto Gout, 1949) o *"Sensualidad"* (Alberto Gout, 1950), para rematar con la cinta *"Tivoli"* de Alberto Isaac (1974), producida por las empresas CONACINE y Dasa Films. Esta última película, sin proponérselo, al incorporar Alberto Isaac en su elenco en plan estelar a Lynn May, quien años más tarde será coronada como la reina de las ficheras, no sólo consigue el único éxito de taquilla de la fórmula de coproducción Dasa-CONACINE, sino que descubre a los productores privados una veta de oro que se encargarán de explotar desde mediados de los años setenta hasta finales de los ochenta, sin la latosa supervisión de la censura que tuvieron que padecer sus antecesoras en los años cuarenta y sobre todo en los cincuenta y sesenta bajo la férrea mirada de la señorita Carmen Baéz, entonces directora de Cinematografía.

Las primeras películas de producción privada en esta actualización del género del melodrama cabareteril serían: *"Bellas de noche"* (1974) y *"Las ficheras"* (1976) ambas de Miguel M. Delgado, el exitoso director de cabecera de Mario Moreno "Cantinflas"; *"Las del talón"* (Alejandro Galindo, 1977); *"Noches de cabaret"* (Rafael Portillo, 1977); y *"Muñecas de medianoche"* (Rafael Portillo, 1978) por mencionar sólo algunas de las más exitosas.

A partir del éxito de estas películas se desata una fiebre entre los productores privados por este tipo de obras que continuaría vigente durante los últimos años de los setenta para transformarse en otros subgéneros a mediados de los ochenta.

El cine de ficheras es un retrato muy claro del bajo mundo urbano, así como del escalafón más bajo de la sociedad con todos sus personajes y vicios. En este género han desfilado por la pantalla los padrotes canallas, vividores y cínicos; prostitutas con un pasado noble, inocente y/o aburrido, para algunas intenso o criminal y lamentable para otras; los escapistas sexuales; mafiosos llevados al extremo y sobreactuados intencionalmente, para arrancarle cualquier esbozo de realismo a la historia, sin olvidar a policías corruptos, retratados como peores que cualquier criminal.

La atmósfera de las ficheras es como un universo bukowskiano con su crueldad y pesimismo para los que han sido apartados del sendero convencional de la sociedad. Las ficheras, en su tratamiento cinematográfico, son seres que encarnan en sí mismos las contradicciones de la sociedad que las ha marginado. Por un lado, son seres nocturnos con la fortaleza suficiente para sobrevivir en el ambiente más enrarecido de cualquier urbe y por el otro, son seres débiles que están a merced de cualquier "chulo" que les converse y les haga el amor tan bien como les pegue.

La acción de estas películas generalmente ocurre en lupanares decadentes iluminados tan sólo para apreciar la oscuridad reinante. Escenarios toscos y sobrecargados de luces que únicamente tienen utilidad al reflejarse en las desgastadas epidermis de las nudistas cuando repiten la misma rutina cada dos horas, casi siempre para el mismo público. Las tramas de este tipo de películas, en extremo predecibles y frívolas, a veces hasta inconclusas, sólo tenían la finalidad de encontrar pretextos para poner a las protagonistas en situaciones favorables para una danza, un desnudo o un encuentro erótico.

En otras historias, la acción se traslada a otros escenarios, pero siempre incorporando escenas de cabaret, de cantina, de burdel o en casos extremos de prostitutas callejeras. Al evolucionar la narrativa ficheril, se dieron nuevas vertientes argumentales, pero conservando siempre los temas centrales: el sexo, el crimen, la problemática de la profesión y la violencia.

Las reinas de este cine fueron Isela Vega, quien años más tarde y debido a su éxito comercial y económico fundó una productora y se dedicó a producir cintas del mismo género; Sasha Montenegro, quien al terminar el sexenio se casó con el finado ex presidente José López Portillo; Lynn May, quien cayó en el olvido hasta que la rescató un grupo musical regiomontano y apareció en un videoclip en una especie de homenaje tardío en el año de 1997, y la inolvidable Princesa Lea, que después de sus años de éxito, se dedicó a hacer shows nocturnos por todo el país.

La crítica cinematográfica de aquellos años encontraba en el cine de ficheras una catarsis ideal para desahogar su furia contra la situación del cine mexicano y la política cinematográfica o más bien la falta de política cinematográfica del régimen que encabezaba José López Portillo y su hermana Margarita en la Dirección de Radio, Televisión y Cinematografía. Esgrimían sus plumas siempre que podían contra este tipo de películas, pero nadie ni nada, ni siquiera la peor de las críticas evitaban el éxito taquillero de estas películas, gracias a un público ávido de sexo, albur y violencia.

El cine de ficheras tuvo otra función importante, mostró la decadencia del cine mexicano, ya que al igual que las protagonistas de estas historias, prostitutas perseguidas, escondidas, maltratadas o desaparecidas que ya no pueden caer más bajo, el cine mexicano tuvo que tocar fondo en medio de un

período de confusión para impulsarse o hundirse para siempre. Gran culpa de esta decadencia la tienen los productores privados, que repetían la misma fórmula genérica hasta el cansancio pensando que su público seguiría cautivo para siempre. Años después las salas vacías les demostrarían su terrible equivocación.

1.2. El cine del albur.

En el libro Crónica antisolemne del cine mexicano, Francisco Sánchez inicia su reseña del cine de albures con una mención que vale la pena citar:

"Están de pie el uno junto al otro. La cara del enano (René Ruiz "Tun Tun") llega apenas a la altura de la bragueta de su compañero (Luis de Alba).

Ambos comparecen ante su jefe (Alfredo "Pelón" Solares), después de haber cometido un error. De Alba señala al enano:

- La culpa la tiene el chaparro.
- ¿Por qué?
- Porque siempre me habla al chile".²²³

En la sala estalla la carcajada. Se está proyectando en la pantalla "*Los verduleros, (1a. parte)*" de Adolfo Martínez Solares (1985) exitosa película por demás representativa del sexenio de Miguel de la Madrid, una película que sirve para reflejar el tipo de humor que imperaba en el cine de albures. Diálogos rápidos, apoyados en el físico de los actores o en sus características personales, situaciones simples sustentadas en el complejo juego del lenguaje con doble sentido.

En estos filmes actores como Rafael Inclán, Roberto "Flaco" Guzmán, Alberto Zayas, Alberto Rojas "El Caballo", Luis de Alba, Charly Valentino, Sergio Ramos "El comanche", "Lalo el Mimo", Raúl "Chato" Padilla y Pedro Weber "El Chatanuga", entre otros, hacían de las suyas disfrutando y explotando al máximo su lenguaje extraído de los estratos sociales menos favorecidos. Por su parte, las reinas del cine de albur eran Carmen Salinas, Maribel Fernández "La Pelangocha", Lupita Sandoval y Sonia Piña, entre otras.

Es posible rastrear el origen de esta corriente en dos obras cinematográficas, "*Mecánica Nacional*" (1971) de Luis Alcoriza y "*Los albañiles*" (1976) de Jorge Fons, películas en las que se retrata el carácter y la idiosincracia del mexicano mediante un agudo e inteligente uso del lenguaje.

Nueva paradoja, pues estamos ante un caso similar al de "*Tívoli*" (1974) la película de Alberto Isaac que abrió el camino al cine de ficheras. Ahora, dos extraordinarias películas producto del cine del echeverrismo y que se exhiben

²²³ SÁNCHEZ, Francisco, Crónica antisolemne del cine mexicano, Universidad Veracruzana, Xalapa, Veracruz, 1a.Ed., 1989, pág. 175.

sin alteraciones (cortes) gracias al cambio de política que se da a principios de los años setenta en la Dirección de Cinematografía (de quien depende la oficina de supervisión, léase, la censura), allanan los obstáculos a un sinnúmero de películas que por los espacios abiertos por el buen cine, abusan de las nuevas reglas del juego inundando las pantallas, sobre todo, de los cines populares con este subgénero que, junto con el de ficheras, se vuelve de los más representativos de la producción privada de fines de los años setenta y de la década de los ochenta.

En 1977, Abel Salazar retomando un best-seller de Armando Jiménez, lleva a la pantalla la película "*Picardía mexicana*" con gran éxito y desde ahí da inicio formal a esta serie de películas. En "*Picardía mexicana*" la combinación es explosiva: Vicente Fernández, Adalberto Martínez "Resortes" y Héctor Suárez hacen de las suyas entre pulque, mujeres y albur con gran sentido del humor, si uno es capaz de descifrar la información velada de cada albur.

A partir de "*Picardía mexicana*" y aprovechando los surcos abiertos por el cine de ficheras, el cine de albur adquiere gran importancia para un público hartado de las promesas gubernamentales, las crisis y la inflación que azotarían a nuestro país en la década de los ochenta. En esas condiciones la risa se antoja como uno de los pocos vehículos de escape.

En este tipo de cintas el mexicano es retratado con ingenio y suerte y si está "jodido" es porque en mayor o menor medida, así lo ha querido el destino.

A diferencia del cine de ficheras, el cine de albur imprime algo más de esperanza a la mediocridad con la que se retrata al mexicano. Al final los compadres salen ganando, o a pesar de que lo pierden todo, se dan cuenta de que por lo menos están igual que al principio y eso vale la pena celebrarlo con unos pulques.

"El cine de ficheras entroncó fácilmente con el propuesto por Gustavo Alatríste en "*México, México, ra ra, ra*" (1975) y la obscenidad se concilió con la complacencia en una supuesta índole corrupta del mexicano. El título de una película resultó, en ese sentido, toda una declaración autodenigratoria de principios: "*Ni modo, así somos*" (Arturo Martínez, 1980)".²²⁴

Otras cintas representativas del año de 1980 son: "*La pulquería 1*" y "*La pulquería 2*", ambas de Víctor Manuel "Guero" Castro, "*Picardía mexicana 2*" de Rafael Villaseñor Kuri, "*Las golfas del talón*" (Jaime Fernández), "*Las cabareteras*" (Ícaro Cisneros) y "*Sexo contra sexo*" (Víctor Manuel "Guero" Castro).

²²⁴ GARCIA RIERA, Emillo, Breve Historia del Cine Mexicano, Ediciones Mapa S.A. de C.V., 1998, pág. 307.

"Si algo rescatable hubo en el cine populachero y prostibulario se debió a los actores cómicos, Alberto Rojas "El Caballo", Manuel "Flaco" Ibáñez (Acatlán, Oaxaca), Rafael Inclán (Mérida, 1941) a veces graciosos. Sus antecedentes eran "Resortes", actor también en varias cintas de la época y Héctor Suárez, intérprete de "México, México ra, ra, ra" y de una secuela de esa cinta, "La grilla", hecha por Alatríste en 1979".²²⁵

1.3. El cine de la frontera (1979-1989).

Una veta temática que explotarán a saciedad los productores privados durante el periodo estudiado (1979-1989), es el cine de la frontera. Es difícil entender este género sin tomar en cuenta la importancia que tuvieron las crisis económicas recurrentes de los años setenta y ochenta en México. El efecto que provocó en las grandes urbes la caída en el número de empleos, la inflación y el drástico descenso en la calidad de vida para la mayoría de los mexicanos, obligó a un gran número de ellos a buscar opciones viables de supervivencia para sus familias. En el campo la actividad también descendió notablemente y la frecuencia y cantidad de los subsidios se volvió mínima, por lo que miles de campesinos se encontraron sin recursos ni apoyos para explotar sus tierras. Tanto en el campo como en la ciudad la situación se volvió cada vez peor para un gran número de mexicanos que se convirtieron en las primeras víctimas de la falta de planeación a largo plazo del Estado.

La solución a esta problemática para muchos sería su inserción en el subempleo, es decir, en trabajos dentro de la economía informal a cambio de sueldos o ganancias raquíscas que les permitían sobrevivir -que no vivir- día con día; para otros la solución tuvo que ser más drástica: la emigración hacia el vecino país del norte en busca de mejores condiciones de vida.

La oleada migratoria desde fines de los años setenta se ha vuelto ya una constante en la realidad y en la política de ambas naciones por su frecuencia, su crecimiento y los conflictos que se han generado a partir de este fenómeno. Sin embargo, es innegable la importancia en la cadena de producción que tienen los inmigrantes mexicanos en estados como California, Texas o Illinois. Una buena crítica sobre este hecho es la que hace Sergio Arau en su película "Un día sin mexicanos" (2004) en la que utilizando un tono sarcástico al estilo de los noticieros norteamericanos, intenta ponderar la importancia de los trabajadores mexicanos en la economía norteamericana.

Otra cinta de otro Arau, ahora de Alfonso, padre de Sergio, sirve para describir la situación de los indocumentados al tratar de amalgamarse a la sociedad norteamericana: se trata de "Mojado power" (México, 1979) que con guión de Emilio Carballido cosechó no sólo buenas críticas, sino que se hizo acreedora al Gran Premio del Festival de Biarritz en 1981.

²²⁵ GARCÍA RIERA, op. cit., pág. 307.

Está calculado que a principios de los años ochenta la cantidad de mexicanos que poblaban la ciudad de Los Ángeles y sus alrededores era de aproximadamente seis millones, convirtiéndola en la segunda población con mayor número de mexicanos, tan sólo detrás de la ciudad de México, que en ese entonces tenía alrededor de 18 millones. Con esa densidad de población mexicana, Los Ángeles se convertía para los productores privados en el mercado más importante por conquistar.

El perfil del indocumentado era de clase baja, de procedencia principalmente rural pero también urbana y en su gran mayoría del sexo masculino. El nivel educativo de este grupo difícilmente rebasaba los estudios de secundaria y teniendo por media los estudios del nivel primario. Este perfil hizo de este sector de la población un mercado cautivo que se inundó con películas que se dedicaron a atender la problemática chicana e indocumentada, distribuidas a través de Azteca Films, la distribuidora tradicional de cine mexicano para los Estados Unidos.

La temática que mostraban estas cintas de exportación era principalmente sobre migración y narcotráfico. Se filmaban en su mayoría en locaciones fronterizas de México, con algunas escenas del "otro lado" y sobre todo, hacían un uso indiscriminado de escenas de sexo y violencia.

En este contexto, vale la pena citar el análisis comparativo que aparece en el libro de Norma Iglesias titulado Entre yerba, polvo y plomo: Lo fronterizo visto por el cine mexicano para describir la evolución temática de este cine en tres períodos:

PRINCIPALES TEMAS DEL CINE FRONTERIZO POR PERIODO

Tema	1938-69	1970-78	1979-89	TOTAL
Chicanos	2	11	6	19
Hampa	7	2	2	11
Migración	12	9	36	57
Vaqueros e histórico	25	8	1	34
Folclore y nacionalismo	5	0	1	6
Narcotráfico	0	6	41	47
Vida nocturna y albur	4	0	5	9
Otros	83	45	147	275

228

²²⁸ IGLESIAS, Norma, Entre yerba, polvo y plomo: Lo fronterizo visto por el cine mexicano. Volumen I, El Colegio de la Frontera Norte, Tijuana, B.C., México, 1991.

En este comparativo hay datos muy interesantes. En primer lugar, el aumento en la cantidad de películas producidas para este mercado, pasando de 2.7 películas por año entre los años treinta y los sesenta, a 4.5 películas por año en los años setenta hasta 15 películas por año entre 1979 y 1989 como resultado de la demanda existente por estas cintas. Otros datos importantes se refieren a la temática, en la que el tema migratorio se eleva drásticamente como una consecuencia directa del reflejo en el cine de la problemática del indocumentado en la vida real. También el tema del narcotráfico se dispara por encima de cualquier otro por su fuerte carga erótica y violenta.

En las películas de migración los guiones son más bien simples y sin complicación. La trama es generalmente sobre el jefe de familia o el joven que deja atrás a una familia para internarse en el "american dream" y rescatar a sus parientes de la pobreza enviándoles dinero o mandando por ellos, pero para esto tendrá que sortear diversos obstáculos como la migra, de la que siempre se muestra su lado negro, su violencia y su prepotencia. Otro obstáculo son los "polleros" que siempre están dispuestos a vender o a traicionar a sus propios paisanos por unas monedas. También se narran los obstáculos naturales, como el Río Bravo, la inclemencia del desierto, el frío y las lluvias.

Una vez del "otro lado", el protagonista tendrá que encontrar trabajo y vivienda, generalmente ayudado por paisanos que se muestran más solidarios que los propios mexicanos en México. Cintas clásicas de este género son: "*Las bracerías*" (1981) de Fernando Durán, "*La tumba del mojado*" (1985) y "*Contrabando humano*" (1981) ambas de José Luis Urquieta y "*La mafia del Río Bravo*" (1979) de Jaime Fernández, entre otras.

En el cine fronterizo es muy común encontrar sexicomedias migratorias, con actuaciones de Rafael Inclán, Lalo "El Mimo", Luis de Alba, Carmen Salinas, etc. Dentro de este subgénero vale la pena citar películas como "*Tijuana Caliente*" (1981) de José Luis Urquieta.

En los filmes sobre narcotráfico los argumentos son generalmente sobre la tentación de cualquier persona a inmiscuirse en esta actividad, es decir, sobre la cercanía de este acto delictivo con el ciudadano común que puede ver en ello una oportunidad para salir de la pobreza. Este subgénero en el que Mario Almada era el personaje clásico, tuvo una gran acogida en el mercado mexicano dentro de Estados Unidos. Su éxito se debía principalmente a la simpleza de sus argumentos que aderezados con buenas dosis de acción y nudismo los hacía ideales para el mercado de videos.

Entre las películas que destacan dentro de este subgénero se encuentran "*Frontera brava*" (1980) de Roberto Rodríguez con las actuaciones de Jorge Rivero, Patricia Rivero y Juan Miranda. Otras cintas clásicas son las del director Rafael Pérez Grovas con títulos como "*Terror en la frontera*" (1979). Pero, la cinta clásica del cine fronterizo de narcotráfico es "*Emilio Varela vs. Camelia La*

Texana" (1979) en la que a partir del famoso corrido y siguiendo la línea de la película "*Contrabando y traición: Camelia La Texana*" (1976) de Arturo Martínez, se lleva a cabo una cinta en donde se entremezcla la problemática de la droga con la de los braceros.

Estos son ejemplos de un cine de producción privada, en términos generales de baja calidad, cuyo objetivo principal era el de explotar el creciente mercado de las ciudades fronterizas y obtener la mayor utilidad posible.

APÉNDICE 2. Breve retrato de una generación.

Los cineastas que integran esta generación, para efectos de este estudio, son en orden alfabético: Raúl Busteros, Busi Cortés, Alberto Cortés, Juan Antonio de la Riva, Luis Estrada, José Luis García Agraz, Diego López, Rafael Montero, María Novaro, Gerardo Pardo, Alejandro Pelayo, Marisa Sistash y Mitl Valdés. Todos ellos realizan su primera película, un largometraje de ficción, de producción independiente, entre 1982 y 1989.

Como rasgos comunes podemos encontrar que todos ellos son originarios de la ciudad de México, con la única excepción de Juan Antonio de la Riva que es nativo de la ciudad de Durango, pero que radicaba en la ciudad de México al momento de realizar su primera película.

La mayoría de ellos nacieron durante el primer lustro de los años cincuenta (con las excepciones de Alejandro Pelayo quién nace en 1945 y de Mitl Valdés en 1949), pero todos ellos realizan su primera película cuando contaban entre los treinta y los cuarenta años de edad, con la única salvedad de Luis Estrada, quien nace en 1962, y realiza su primer película a los 26 años de edad y quién por su edad, sus afinidades y sus intereses cinematográficos, se asimilará con facilidad, a partir de su siguiente película, a la generación de los años noventa.

Todos estos cineastas, salvo Alejandro Pelayo, antes de hacer su primera película realizan estudios en alguna de las dos escuelas de cine de nuestro país: Busi Cortés, Juan Antonio de la Riva, Gerardo Pardo y Marisa Sistash, en el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC); Raúl Busteros, Alberto Cortés, Luis Estrada, José Luis García Agraz, Diego López, Rafael Montero, María Novaro y Mitl Valdés en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, (CUEC). Alejandro Pelayo realiza sus estudios en el Departamento de Cine y Televisión de The London College of Printing, en la Gran Bretaña. Sin embargo, en la época en la cual hace su primera película estaba impartiendo cursos de Historia del Cine en el CCC.

Varios de ellos, antes de iniciar formalmente sus estudios cinematográficos, se formaron previamente en diversas disciplinas de las ciencias sociales: Diego López y María Novaro en Sociología; Marisa Sistash y Alberto Cortés en Antropología y en Etnología respectivamente; Raúl Busteros en Economía; Alejandro Pelayo en Derecho y en Administración; Gerardo Pardo y Busi Cortés en Ciencias de la Comunicación. Sin embargo, tres de ellos: Juan Antonio de la Riva, Rafael Montero y José Luis García Agraz, entraron después de sus estudios de preparatoria directamente a las escuelas de cine y Mitl Valdés se incorpora al CUEC después de estudiar Arquitectura durante dos semestres.

Es interesante al repasar algunos datos biográficos de este grupo de cineastas, encontrar algunas afinidades y coincidencias relativas tanto a los motivos que los inducen a dedicarse al cine como su trabajo principal, como a las actividades y trabajos que llevan a cabo en este campo o en el del video, antes de realizar su primera película.

En cuanto a las influencias recibidas de sus directores favoritos, para esta generación que se forma en su cinefilia, básicamente en los años sesenta, el cine de autor, principalmente europeo, es el que tuvo un peso importante en el desarrollo de su interés y gusto por el cine y probablemente en su decisión de convertirse en directores.

Las películas de Federico Fellini y Luis Buñuel para Raúl Busters y Alejandro Pelayo, quien a su vez agrega a su selección el cine de Ingmar Bergman, éste último director también sería una influencia muy importante para Busi Cortés quien así mismo admira el cine de Alfred Hitchcock y de Woody Allen. Mitl Valdés también nos refiere lo importante que resultó para él asistir a la proyección de *"El desierto rojo"* de Michelangelo Antonioni, quien además compartía con el propio Mitl una formación inicial como arquitecto. María Novaro también reconoce la influencia en su obra de otro director europeo, pero más contemporáneo Theo Angelópoulos y de un director norteamericano independiente John Cassavettes. Luis Estrada reconoce plenamente la influencia en su formación del cine de géneros norteamericano, particularmente el "western" y el "film noir" (cine negro).

José Luis García Agraz también comparte con Estrada su especial admiración por este último género, especialmente por la obra del director norteamericano Sam Fuller y Juan Antonio de la Riva reconoce plenamente la influencia que recibe en su formación de cineastas mexicanos de la "época de oro" como Emilio "Indio" Fernández, Roberto Gavaldón, Alejandro Galindo e Ismael Rodríguez, a quienes conoce y admira a través de la proyección de sus películas en el cine que administraba su familia en San Miguel de Cruces, Durango.

En cuanto a sus trabajos previos en el campo del cine o del video antes de realizar su primera película, todos ellos realizan cortos o medimétrajes en el ámbito de las escuelas de cine o en forma independiente y casi todos realizan entre 1983 y 1985 videos culturales para la Unidad de Televisión Educativa y Cultural (UTEC) dependencia de la Secretaría de Educación Pública, dirigida en aquella época por Ignacio Durán: Busi Cortés y Marisa Sistash, en una serie denominada *"De la vida de las mujeres"*; Alberto Cortés y Juan Antonio de la Riva, hacen programas sobre las étnias indígenas dentro de la serie *"México plural"*; y Diego López dentro de otra denominada *"Grandes Maestros del Arte Popular"*, sobre maestros artesanos. Rafael Montero realiza un conjunto de videos culturales sobre la frontera norte; Alejandro Pelayo una serie de programas sobre la historia del cine mexicano *"Los que hicieron nuestro cine"*; y

Raúl Busteros otro conjunto de programas sobre la historia de la ciudad de México. La UTEC se volvió un espacio importante de realización personal y profesional para el grupo de cineastas de la generación que estudiamos porque les permite además de ganar su sustento económico, practicar su oficio haciendo programas en video, pero con un enfoque cinematográfico.

Otra forma de entrenamiento para algunos de los directores de este grupo previo a la realización de su primer película, habría sido la de fungir como asistentes de dirección de realizadores de la generación de los años setenta, quienes realizan básicamente un cine de calidad producido por el Estado: José Luis García Agraz asiste a José Estrada, a Julián Pastor, y a Arturo Ripstein, entre otros; Luis Estrada asiste en primer término a su padre José Estrada, y después a Felipe Cazals, y a Arturo Ripstein; Diego López apoya a Alberto Isaac como asistente de dirección en *"Cuartelazo"* (1976). Marisa Sistash asiste a Jorge Fons y a Felipe Cazals en diversas películas.

Dentro del cine independiente, Juan Antonio de la Riva y Alejandro Pelayo colaboran con Jaime Humberto Hermosillo en la producción de dos de sus películas en cooperativa rodadas en formato de 16 milímetros, *"Las apariencias engañan"* (1977-78) y *"María de mi corazón"* (1980); y Alberto Cortés asiste a Ariel Zúñiga en *"Uno entre muchos: Una anécdota subterránea"* (1981). María Novaro asiste al propio Alberto cuando realiza en 1985, *"El amor a la vuelta de la esquina"*; y por último, Mitl Valdés es asistente de Marcela Fernández Violante y de José Rovirosa en producciones del Departamento de Actividades Cinematográficas de la UNAM.

Este trabajo de colaboración y acercamiento con los directores más sobresalientes de la generación de los años setenta, permite que se establezcan lazos comunicantes entre estas dos generaciones en lo concerniente a los aspectos creativos de la realización de películas, pero no así en lo que se refiere al acceso a la producción, porque no se daría durante la década de los ochenta, la continuidad que hubiera permitido el ingreso expedito de esta nueva generación al cine industrial, por las razones que se han explicado en los capítulos 2, 3 y 4 de este trabajo de investigación.

APÉNDICE 3. Fichas biográficas.

3.1. Alejandro Pelayo.

(Ciudad de México, 17/09/1945).

Alejandro Pelayo estudia Derecho en la UNAM y una Maestría en Administración en el ITESM. Entre 1972 y 1975 asiste a las clases de actuación impartidas por el director de teatro Dimitrio Sarrás. Es nombrado en 1974 gerente general de la empresa de producción filmica Dasa Films S.A. Se desempeña como director de la carrera de Administración en el ITAM hasta que parte a Londres en 1975 para estudiar una especialidad en medios audiovisuales en la Universidad de Londres, historia y teoría del cine en la Slade Film School y un diplomado en realización de cine y television en The London College of Printing. Al regresar a México en 1977 trabaja como asistente de Jaime Humberto Hermosillo y Sergio Olhovich en *"Las apariencias engañan"* (1977-78) y en *"El infierno de todos tan temido"* (1979), respectivamente. Es cofundador de la cooperativa de producción filmica Río Mixcoac.

Escribe, produce y dirige en 1982 su primer largometraje en 16 mm *"La víspera"*, película por la que recibe cuatro Premios Ariel incluyendo el de Mejor Ópera Prima y el de Mejor Argumento. En 1987, produce y dirige *"Días Difíciles"* coescrita con Victor Hugo Rascón Banda y recibe el Ariel al Mejor Argumento y Blanca Guerra, el de Mejor Actriz. Dos años después produce y dirige *"Morir en el Golfo"* basada en la novela homónima de Héctor Aguilar Camín, película que recibe cinco Diosas de Plata, incluyendo la de Mejor Película y la de Mejor Director y el Premio Tercer Coral en el Festival de La Habana. En 1992, dirige *"Miroslava"* por la cual recibe 6 premios Ariel, y el premio ACE a la Mejor Película y al Mejor Director que le concede una asociación de críticos y comentaristas de habla hispana de la ciudad de Nueva York.

Es el creador de las series *"Los que hicieron nuestro cine"*, para la UTEC entre 1983-1985, que consta de 62 programas y *"Los que hacen nuestro cine"*, la primera relata la historia del cine mexicano desde sus inicios hasta 1976; y la segunda de 1980 hasta 1994 en 64 programas realizada para el Canal 22, en el año 2000 la serie se actualiza con trece programas más. Para este mismo canal lleva a cabo la serie de 27 programas, *"De cine y literatura"*. Elabora para IMCINE el especial *"Memoria del Cine Mexicano"* para el cual hace un centenar de entrevistas a personajes del cine mexicano.

De 1997 a 1999 se desempeña como director de la Cineteca Nacional, puesto que deja al ser nombrado director del Instituto Mexicano de Cinematografía durante el año 2000. En marzo de 2001 es nombrado Agregado Cultural del Consulado General de México en Los Ángeles y continua hasta la fecha desempeñando esta función.

3. 2. José Luis García Agraz.

(Ciudad de México, 16/11/1952).

José Luis García Agraz ingresó al Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) en 1974, en 1975 participó como asistente de producción en *"Maten al león"* de José Estrada y como asistente de dirección en *"El esperado amor desesperado"* de Julián Pastor. Imparte clases en el CCC en 1976 y en 1977 abandona los estudios del CUEC y entre este año y 1978, trabaja junto a Estrada en *"Los indolentes"*, con Martínez Ortega en *"Del otro lado del puente"* y con Ripstein en *"Cadena perpetua"* y *"La viuda negra"*.

Escribe un cuento Háblame de Rita en 1979 que filma como cortometraje en 16 mm y en donde hace su debut como director. Durante los siguientes dos años escribe guiones para la SEP y dirige programas de la serie documental *"Como jugando"*. En 1981 realiza el cortometraje *"Patricio"*, un divertido cuento sobre la historia de un pato aniquilado por la contaminación de la zona metropolitana y un año después filma su ópera prima, *"Nocaut"* (1982-83) filmada primero en 16 mm y transferida después a 35 mm.

Recibe un Ariel en 1983 por su cortometraje *"Patricio"*. En 1984, obtiene el Ariel a Mejor Ópera Prima por su largometraje *"Nocaut"*, también recibe El Heraldo de México por Mejor Película y Dirección.

En 1985, regresa al documental haciendo una parte para la serie *"Biografía del Poder"* de Enrique Krauze titulada *"Zapata, el amor a la tierra"* y posteriormente filma *"Noches de Califas"* una cinta basada en la novela homónima de Armando Ramírez.

En 1986 dirige en video *"Yo te amo Catalina"* y tres años después produce el corto *"La paloma azul"* para Luis Carlos Carrera y Takashi Sugiyama. Durante los próximos años se dedica a dirigir para televisión hasta que en 1992 filma una cinta autobiográfica titulada *"Desiertos mares"* y a los dos años Televisine le encomienda a dirigir una segunda versión de *"Salón México"* (Emilio "Indio" Fernández, 1948).

Escribe y dirige en 2002, el largometraje titulado *"El misterio del Trinidad"*.

3.3. Gerardo Pardo.

(Ciudad de México, 01/10/1955).

En 1974, estudia en el Conservatorio Nacional de Música y en forma simultánea desde 1976 estudia Ciencias de la Comunicación en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM y Realización en el CCC. En 1980, obtiene el Ariel a Mejor Ópera Prima por el mediodmetraje *"Max Dómino"*.

Coescribe con José Agustín y José Buil, el guión "Ahí viene la plaga" recreación de hechos que enmarcan el nacimiento del rock en 1955 y la muerte de John Lennon en 1980, cuya médula es el movimiento estudiantil de 1968, el elevado costo del proyecto evita su producción. En 1983, filma "*Deveras me atrapaste*" que es una fábula urbana sobre una chica que escapa de casa y conoce el fantasma de un músico de rock. Basándose en un relato de Pedro F. Miret dirige "*Noche de Paz*", quinta parte del largometraje "*Historias violentas*" (V. Saca, C. García Agraz, D. González Dueñas, D. López y G. Pardo, 1984).

Se integra en 1989 al equipo de directores de la serie de televisión "*La hora marcada*" y en 1991 funda con Carmen Armendáriz y Fernando Sáenz la empresa Séptimo Sello y dirige para ella "*Millonario a la fuga*" para la televisión. Ese mismo año codirige junto con Raúl Araiza el programa "*Los mayas*" que se presenta en ExpoSevilla '92. Para Televisión realiza en 1992 el largometraje en video "*Doble venganza*", posteriormente dirige los programas "*Show Box*" y "*Cuentos para solitarios*" y las telenovelas para TV Azteca "*Señora*" en 1998 y "*Marea brava*" en 1999. Los años siguientes se dedica a preparar más trabajos para la televisión.

3.4. Raúl Busters.

(Ciudad de México, 03/02/1953).

Raúl Busters asiste a la UNAM y al CUEC, en donde estudia paralelamente Economía y Dirección de Cine, realiza los cortometrajes "*Casa de la Cultura*" en 1975, "*Semana Santa en Santa Ana*", en 1979; y los medimetrajes "*José*" en 1976 y "*Tres Historias de amor*" en 1978. Filma "*Redondo*" su primer largometraje en 1984, cinta que un año después recibe el Ariel a Mejor Ópera Prima y se exhibe en el Festival de Amiens, Francia en 1986 y en el Centro Georges Pompidou, dentro de una retrospectiva de cine mexicano que organiza la Cinemateca Francesa ese mismo año.

Trabaja como guionista del programa de radio "*Alrededor del Cine*" para Radio UNAM. Para televisión dirige "*Artesanos mexicanos*" e "*Historia de la Ciudad de México*" serie de 13 programas. En 1994, obtiene una beca del FONCA para el desarrollo del proyecto de su siguiente largometraje "*Otaola o la república del exilio*", a su vez, recibe apoyo para la escritura de los guiones "*Fantasmas*", "*Arrieros*" y "*Tormenta*".

En el año 2000 filma el largometraje "*Otaola o la República del exilio*" que se estrena en el Foro Internacional de la Cineteca Nacional durante ese mismo año.

3.5. Juan Antonio de la Riva.

(San Miguel de Cruces, Durango, 21/12/1953).

Juan Antonio de la Riva participa en la creación del Grupo Cine Independiente en super 8 mm, en el estado de Durango. En 1975, se traslada a la Ciudad de México e ingresa al CCC, donde estudia Realización, en el año de 1979 presenta como tesis el cortometraje *"Polvo vencedor del sol"* el cual obtiene el Gran Premio del Jurado por Cortometraje de Ficción en el Festival de Cine de Lille, Francia y el Ariel en la misma categoría. Dirige en 1984, los documentales *"Xochitlalis"* y *"Huastecos de Veracruz"* para la UTEC, y también hace su ópera prima *"Vidas errantes"* galardonada por la Televisión Española y con el premio FIPRESCI en el Festival de San Sebastián, España.

Su cinta *"Obdulia"* filmada en 1985, participa en el Tercer Concurso de Cine Experimental. Desarrolla siete capítulos de la serie *"Hora Marcada"*. Su filme *"Pueblo de madera"* recibe el Premio Especial del Jurado y de la Radio Española en el Festival de Cine de Huelva, España y el Coral a Mejor Guión en el Festival de La Habana, Cuba. Destacan las producciones que hizo para Televisión *"Soy libre"*, *"Elisa... antes del fin del mundo"* de 1996, y *"El último profeta"* de 1998. En video realiza los largometrajes *"Pueblo maldito"*, *"El triste juego del amor"*, *"Tres son peor que una"* y *"Hay para todas"*. A partir de 1999 se desempeña como secretario general de la Sección de Directores del STPC.

En el año 2000 escribe, realiza y produce el largometraje titulado *"El gavilán de la sierra"*, película que filma en la sierra de Durango y en 2004 es nombrado secretario académico del CUEC.

3.6. Alberto Cortés.

(Ciudad de México, 27/05/1952).

Alberto Cortés ingresa en 1973 al CUEC para especializarse en Dirección y Edición, en este mismo año dirige el cortometraje *"Una película para Judith"* al que le sigue el mediometraje *"Vacío"* en 1974. Con Jorge Acevedo codirige *"La institución del silencio"* testimonio antipsiquiátrico, y después en 1976 dirige el cortometraje *"20 de marzo"* y el largometraje *"El servicio"* en 1977, esta cinta la presenta como su tesis profesional. También realiza documentales para el Departamento de Actividades Cinematográficas de la UNAM.

Ariel Zúñiga lo invita a participar en el rodaje de *"Uno entre muchos/Una anécdota subterránea"* (1981) como coguionista y asistente de dirección. El haber estudiado Etnología le permite integrarse al Archivo Etnográfico Audiovisual del Instituto Nacional Indigenista (INI), para quien dirige el mediometraje documental *"La tierra de los tepehuas"* que obtiene el Ariel. También realiza varios programas en video para la UTEC.

En 1985, dirige su ópera prima "*Amor a la vuelta de la esquina*" cinta que participa en el Tercer Concurso de Cine Experimental y gana los premios de este concurso correspondientes a Mejor Película, Director, Actriz y Fotografía, y posteriormente en 1987 el Ariel a Mejor Actriz y Ópera Prima, a su vez obtiene la Diosa de Plata en esta última categoría.

En 1990, dirige "*Ciudad de ciegos*" cinta del IMCINE de la que también es coproductor, coargumentista y coguionista, también dirige varios trabajos para series culturales. En 1996 realiza "*Violeta*" una coproducción entre México y Cuba.

3.7. Diego López.

(Ciudad de México, 21/10/1952).

Diego López estudia Arte Dramático y Sociología en la UNAM. Filma en 1972, el cortometraje "*Libe*" con el que gana el Primer Concurso de Cine de Super 8mm promovido por la ANDA. Es nominado en la tema de Mejor Ópera Prima por la película "*Niebla*" filmada en 1973 y concluida hasta 1979. En el año de 1974 ingresa al CUEC y dirige los documentales "*Un domingo en la Ciudad de México*" y "*Pabellón de México en Montreal*".

Asiste en la dirección a Alberto Isaac en "*Cuartelazo*", a Sergio Giral en "*El Rancheador*" y a Eduardo Carrasco Zanini en "IMPI '75". Funge como asistente del jefe de producción en "*Cananea*" de Marcela Fernández Violante. De 1977 a 1979 es responsable del acervo cinematográfico del CUEC y de 1980 a 1981 colabora como guionista, productor y director para la productora Canario Rojo y al mismo tiempo dirige para el Canal 11 la serie de televisión "*Tiempo de acción*". Realiza cortometrajes y documentales hasta que en 1985 participa en el Tercer Concurso de Cine Experimental en el que obtiene el segundo lugar por su película "*Crónica de familia*". Filma su tercer largometraje "*Goitia, un Dios para sí mismo*" (1988) basado en la vida del pintor Francisco Goitia.

Durante 1991 es presidente de la Cooperativa José Revueltas; director general de los Estudios Churubusco Azteca en 1993; director general del IMCINE de 1996 a 1997 y de Televisión de 1998 a 1999, en este año funda y dirige la empresa productora Albatros.

3.8. Miti Valdés.

(Ciudad de México, 24/08/1949).

En 1968, al terminar el segundo semestre de la carrera de Arquitectura en la UNAM, Miti Valdés decide abandonarla e ingresa al CUEC para iniciar sus estudios de Realización Cinematográfica. Como estudiante dirige los cortometrajes "*La burla*" de 1970 y "*Al descubierto*" de 1971. Funge como

asistente de dirección en 1972 en los cortos "*Frida Kahlo*" de Marcela Fernández y "*Ser*" de José Rovirosa. Nuevamente asiste a Marcela Fernández en el largometraje "*De todos modos Juan te llamas*" (1974) y a Federico Weingartshofer en "*Caminando pasos, caminando...*" (1975). De 1982 a 1985 se desempeña como jefe del Departamento de Actividades Cinematográficas de la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM. En ese tiempo dirige el medimetraje de ficción "*Tras el horizonte*" que es la adaptación del cuento El hombre de Juan Rulfo.

Su primer largometraje "*Los confines*" lo realiza en 1987 en el que adapta con un estilo muy personal los cuentos de Rulfo: Diles que no me maten, Talpa y tres fragmentos de un capítulo de Pedro Páramo que emplea a manera de introducción, enlace y epílogo. Esta cinta representa a México en el XIV Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, España, 1988. Es nombrado secretario académico del CUEC cargo que desempeña de 1989 a 1996. La segunda cinta que filma "*Los vuelcos del corazón*" en 1993 es invitada a participar en la Sección Especial del Festival Fílmico de Berlín en 1995 y en el IX Encuentro de Cine Latinoamericano de Toulouse, Francia en 1997.

En 1997, es designado director del CUEC, en donde imparte la asignatura de Guión y funda la revista *Estudios Cinematográficos*. Durante su gestión impulsa nuevos e importantes programas para consolidar el sistema académico del Centro. Es el productor de la primera ópera prima del CUEC "*Rito terminal*" dirigida por Oscar Urrutia en 1998.

3.9. Marisa Sistash.

(Ciudad de México, 01/09/1952).

En La Sorbona de París y en la Universidad Iberoamericana, Marisa Sistash estudia Antropología Social. Ingresó al CCC debido al interés que muestra por filmar documentales como "*Zelda*" y "*Habitación 19*". El cortometraje "*¿Y si platicamos de agosto?*" (1980) lo presenta como su tesis por el cual recibe el Ariel a Mejor Cortometraje de Ficción. Tres años después dirige "*Conozco a las tres*". Para la televisión cultural hace algunos programas de la serie "*De la vida de las mujeres*" y un programa dedicado al poeta "*Gilberto Owen*". Realiza programas sobre el Día Internacional sobre el Medio Ambiente para IMEVISION.

En San Antonio de los Baños, Cuba, participa en el Taller impartido por Gabriel García Márquez -¿Cómo contar un cuento?-. Dirige en 1988 su ópera prima, "*Los pasos de Ana*", en la que se utiliza el video como un diario íntimo y personal al que accedemos indiscretamente para conocer la vida de una joven madre profesionalista y en 1991 hace "*Anoche soñé contigo*".

Codirige en 1995, con su esposo José Buil "*La línea paterna*", la cual es la Selección Oficial del 52º Festival de Venecia y ganadora de los Arieles por

Guión, Argumento y Documental, así como de los premios del Jurado en los festivales de Trieste, Bogotá y Uruguay, y en 1998 dirigen *"El cometa"*.

En el 2000, dirige la cinta *"Perfume de Violetas"* basada en un argumento suyo que adapta, edita y produce José Buil.

3.10. Luis Estrada.

(Ciudad de México, 17/01/1962).

Luis Estrada ingresa al CUEC en 1980 en donde dirige el cortometraje *"La divina Lola"* en 1984 el cual es un ejercicio de recreación sobre el expresionismo alemán y el cual gana al año siguiente el Ariel por Mejor Cortometraje de Ficción. Al mismo tiempo estudia la especialidad de guionismo en el CCC. Es expulsado del CUEC por filmar un cortometraje en inglés *"Vengeance is mine"*. Se desempeña como guionista, editor, sonidista, productor, asistente de su padre, el director José Estrada, y de otros directores como Arturo Ripstein, José Luis García Agraz y Felipe Cazals. Debuta en 1988, con el filme *"Camino largo a Tijuana"*, el cual se estrena tres años después en la IV Muestra de Cine Mexicano de Guadalajara. Su cinta *"Bandidos"* la coescribe con Jaime Sampietro en 1990, y posteriormente la cinta *"Ambar"* (1993) se estrena en la XXVI Muestra Internacional de Cine.

La película que realiza en 1999 *"La Ley de Herodes"* y que ubica el tema en el sexenio del presidente Miguel Alemán Valdés, suscita una gran polémica debido al frustrado intento de censura del socio mayoritario, el IMCINE. La cinta, en el 2000, obtiene de las 12 nominaciones, 10 premios en la XLII entrega del Ariel.

3.11. Rafael Montero.

(Ciudad de México, 09/10/1953).

Rafael Montero, obtiene en 1973 por el cortometraje de ficción *"Esperanza"* (1972) el premio Luis Buñuel en el Tercer Concurso de Cine Independiente. Ingresa al CUEC en este mismo año y dirige el mediodmetraje *"El infierno tan temido"* de 1975 y realiza *"Adiós David"* en 16 milímetros, el cual presenta como tesis en 1978.

Produce para el Instituto Nacional Indigenista (INI) y el CPC varios documentales y colabora con la UTEC hasta 1986 en la elaboración de seis videos para la serie *"Frontera Norte"* y después graba los programas *"Saturnino Herrán"* y *"María Luisa Puga"* y los testimonios en video para la serie de televisión *"Galería Plástica"* del Canal 22. En 1988, dirige su primer largometraje *"El costo de la vida"*. Escribe el guión *"La sombra de la traición"* que gana el Concurso de Guión de Cortometraje de Ficción de la Sección de Autores del

STPC en 1995 y al año siguiente filma "*Cilantro y perejil*" que atrae la atención del público y la crítica.

Colabora con el historiador Enrique Krauze en la serie para televisión "*México Siglo XX*" donde realiza los programas sobre el sexenio de Miguel de la Madrid, las elecciones en la Ciudad de México de 1997 y el rock mexicano. Es miembro de las secciones de Directores y de Autores del STPC, de la SOGEM, y miembro honorario de la AMACC. Promueve el cine en video con el fin de explotarlo comercialmente, ha realizado más de 30 videos documentales y de ficción y ha escrito 22 guiones cinematográficos de los que se han filmado ocho. Ha participado como conferencista en la Universidad Autónoma de Santo Domingo, la UAM, el ITESM, la UNAM y la UIA.

En el año 2000 dirige y produce el largometraje titulado "*Corazones rotos*".

3.12. Busi Cortés.

(Ciudad de México, 28/06/1950).

Busi Cortés ingresa al CCC en 1977 después de terminar la carrera de Comunicación en la Universidad Iberoamericana (UIA). Dirige los cortometrajes "*Las Buenromero*" en 1977 y "*Un frágil retorno*" en 1979 y el medimetraje "*Hotel Villa Goerne*" en 1981. Asiste a los directores Alfredo Joskowicz y a Felipe Cazals. Recibe en 1983 mención honorífica en el Festival de Televisión Universitaria de Lima, Perú por el cortometraje "*El lugar del corazón*" producido por la UIA y el CCC. Participa en el proyecto televisivo de la UTEC "*De la vida de las mujeres*".

Realiza su primer largometraje "*El secreto de Romelia*" en 1988, es una adaptación propia del cuento de Rosario Castellanos El viudo Román, y lo premia en 1989 con el Ariel y la Diosa de Plata por Mejor Ópera Prima, el Premio Pitrre en el Festival de San Juan, Puerto Rico y el Premio ACE de Nueva York. Coescribe con Carmen Cortés y Alicia Molina su segunda cinta "*Serpientes y escaleras*" (1991). Para la serie documental "*18 lustros de la vida de México*" filma el medimetraje "*Déjalo ser*" producido por la Filmoteca de la UNAM y por el cual es nominada al Ariel en 1994.

Desde 1994 se dedica al documental e imparte clases en el CCC, en el CUT de la UNAM, en la UIA y en la Universidad de Colima. En 1998, coordina "*Pasando el siglo en el cine*" serie realizada por alumnos de diversas universidades. Y también a partir de este año forma parte del profesorado que imparte los diplomados de la Cineteca Nacional en el D.F. y en provincia.

3.13. María Novaro.

(Ciudad de México, 11/09/1951).

María Novaro estudia Sociología en la UNAM y al mismo tiempo participa con el Colectivo Cine Mujer, posteriormente en 1979 ingresa al CUEC donde filma durante ese año los cortometrajes "Los lavaderos", "Sobre las olas" y "De encaje y azúcar" en super 8 mm. Participa en el ejercicio colectivo "Conmigo la pasarás muy bien". Filma en 1983, "Querida Carmen..." cortometraje en blanco y negro. En los Premios Ariel de 1986 gana por Mejor Cortometraje de Ficción con "Una isla rodeada de agua", que es su primer ejercicio a color y el cual es adquirido por el Museo de Arte Moderno de Nueva York. En 1987, dirige el episodio "Azul celeste" para "Historias de ciudad" y recibe los Premios Danzante de Oro y Quinto Centenario del Festival de Huesca.

Su proyecto "Lola" le otorga una beca para los talleres de guión y dirección de actores del Instituto Sundance en Utah. El guión de este largometraje gana el primer lugar del concurso de la Televisión Española y con eso filma la película, la cual obtiene los Premios OCIC en el Festival de Berlín y el Ariel a Mejor Ópera Prima y Mejor Guión en 1990. En el mismo año obtiene a su vez el premio a Mejor Ópera Prima en el Festival de Cine Latino de Nueva York, E.U.A. y en el de Biarritz, Francia.

Dirige la película "Danzón" en 1991 y se estrena en La Quincena de los Realizadores del Festival de Cannes además de recibir más de 15 premios internacionales. En los años, 1993 y 1994, dirige el cortometraje "Otoño" y el largometraje "El jardín del edén", este último estrenado en el Festival de Venecia. Filma el segmento "Santa/Cuándo comenzamos a hablar" de la cinta "Enredando sombras" un proyecto coordinado por Julio García. En el 2000 realiza "Sin dejar huella".

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR CAMÍN, Héctor, Después del Milagro, Ed. Cal y Arena, México D.F., 1ª Ed., 1989.
- AGUILAR CAMÍN, Héctor y MEYER, Lorenzo, A la sombra de la revolución mexicana, Ed. Cal y Arena, México, 1993.
- AGUSTÍN, José, Tragicomedia mexicana: La vida en México de 1982 a 1994, Ed. Planeta, México D.F., 1a. edición, 1998, Vol. 3.
- AYALA BLANCO, Jorge, La disolvencia del cine mexicano, Editorial Grijalbo, México, D.F., 1ª. Ed., 1991.
- CIUK, Perla, Diccionario de Directores del Cine Mexicano, Ed. Cineteca Nacional/CONACULTA, México D.F., 1ª Ed., 2000.
- COSTA, Paula, La apertura cinematográfica: México 1970-1976, Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 1ª Ed., 1988.
- GARCÍA, Gustavo y CORIA, José Felipe, Nuevo cine mexicano, Ed. Clío, 1ª Ed., 1997.
- GARCÍA RIERA, Emilio, Breve historia del cine mexicano: Primer Siglo 1897-1997, Ediciones Mapa S.A. de C.V., México, 1ª Ed., 1998, págs. 466.
- GARCIA RIERA, Emilio, Historia Documental del Cine Mexicano, Universidad de Guadalajara, 1994, Tomo 13.
- GARCIA TSAO, Leonardo, Felipe Cazals habla de su cine, Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográficas, Universidad de Guadalajara, 1ª. Edición, 1994.
- HILL, John y CHURCH GIBSON, Pamela, "Concepts of National Cinema", Ensayo publicado en CROFTS, Stephen, The Oxford Guide to Film Studies, Ed. Oxford University Press, Oxford, Great Britain, 1998.
- IGLESIAS, Norma, Entre yerba, polvo y plomo: Lo fronterizo visto por el cine mexicano Volumen I, El Colegio de la Frontera Norte, Tijuana, B.C., México, 1991.
- MEDINA PEÑA, Luis, Hacia el nuevo Estado México 1920-1994, FCE, México, 1994.
- MEDRANO PLATAS, Alejandro, Quince directores del cine mexicano, Plaza y Valdés Editores, México D.F., 1a.Ed.
- OSORIO, Fernando, Texto en la contraportada del guión de "La víspera", Editado por la Universidad Autónoma de Puebla, 1984.
- PEREZ ESTREMER, Manuel, "Correspondencia inacabada con Arturo Ripstein", Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, España, 1996.
- SÁNCHEZ, Francisco, Crónica antisolemne del Cine Mexicano, Universidad Veracruzana, Jalapa, Veracruz, 1ª Ed., 1989.
- SÁNCHEZ, Francisco, Océano de películas, Ed. Casa Pablos-Cineteca Nacional, México D.F., 1ª Ed., 1999.
- STAM, Robert, Film Theory: An introduction, Blackwell Publishers Inc., Malden, Mass., USA, 2000.
- VIÑAS, Moisés, Historia del Cine Mexicano, UNAM, México D.F., 1987.

PERIÓDICOS Y REVISTAS

- ARREDONDO, Arturo, La Jornada, 4 de diciembre de 1988.
AVIÑA, Rafael, Uno más uno, 10 de junio de 1995.
CALDERON, Guillermo, El Nacional, 11 de mayo de 1984.
CASTAÑEDA, Antonio, "Vidas errantes: Crónica de un cine trashumante", Artículo de la Sección Cultural, Excélsior, 29 de diciembre de 1985.
CODA, Martha, Uno más Uno, 6 de mayo de 1986.
CORIA, José Felipe, Butaca, Uno más uno, 11 de mayo de 1988.
CRISOL, Novedades, 3 de mayo de 1987.
DE LA VEGA, Eduardo, "Entrevista a Alejandro Pelayo", Uno más Uno, 1 de diciembre de 1982.
El Heraldo de México, 1985-1987.
El Nacional, 1984-1988.
ESTO, 1982-1986.
Excélsior, 1979-1986.
GARCIA, Gustavo, Sección Cultural, Uno más uno, 10 de enero de 1987.
Informes de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica, 1981-1986.
Informe del Instituto Mexicano de Cinematografía, 1987-1988.
La Jornada, 1986-1988.
MARÍN CONDE, Eduardo, "Crítica Cinematográfica", El Nacional, 13 de abril de 1985.
MARIN CONDE, Eduardo, El Nacional, 4 de diciembre de 1988.
MELÉNDEZ, Jorge, Excélsior, 15 de junio de 1986.
MORALES ORTIZ, Fernando, "Crítica Cinematográfica", ESTO, 2 de diciembre de 1982.
Novedades, 1984-1987.
PÉREZ TURRENT, Tomás, "Los que llegan", Revista DICINE.
PÉREZ TURRENT, Tomás, El Universal, 29 de abril de 1986.
PEREZ TURRENT, Tomás, El Universal, 27 de noviembre de 1988.
PEREZ TURRENT, Tomás, El Universal, 26 de mayo de 1992.
Plan Nacional de Desarrollo, Presidencia de la República, 1988.
Revista DICINE
Revista Proceso, 1986.
TAIBO I, Paco Ignacio, El Universal, 14 de marzo de 1989.
Uno más uno, 1982-1987.

ENTREVISTAS REALIZADAS POR ALEJANDRO PELAYO EN LA CIUDAD DE MÉXICO ENTRE 1983-1985:

- ALCORIZA, Luis. 11 de abril de 1984.
FONS, Jorge. 5 de septiembre de 1984.
GONZALEZ CASANOVA, Manuel. 14 de junio de 1983.
HERMOSILLO, Jaime Humberto. 13 de junio de 1984.
ISAAC, Alberto. 23 de mayo de 1984.
OLHOVICH, Sergio. 16 de mayo de 1984.

ORTEGA SAN VICENTE, Alejandro. 18 de febrero de 1984.
PÉREZ GAVILÁN, Fernando. 1º de marzo de 1984.
VEGA TATO, Maximiliano. 25 de febrero de 1984.

ENTREVISTAS REALIZADAS POR ALEJANDRO PELAYO EN LA CIUDAD DE MÉXICO ENTRE 1992-1998:

BALZARETTI, Fernando. 11 de noviembre de 1993.
BRACHO, Diana. 8 de septiembre de 1993.
BUSTEROS, Raúl. 8 de septiembre de 1993.
CORTÉS, Alberto. 15 de septiembre de 1993.
CORTÉS, Busi. 14 de septiembre de 1993.
DE LA PEÑA, Gerardo. 4 de octubre de 1993.
DE LA RIVA, Juan Antonio. 22 de septiembre de 1993.
DURÁN CHÁVEZ, Jorge. 12 de septiembre de 1998.
ESTRADA, Luis. 20 de octubre de 1993.
GARCÍA AGRAZ, José Luis. 18 de noviembre de 1993.
GODED, Angel. 18 de noviembre de 1993.
GÓMEZ CRUZ, Ernesto. 12 de noviembre de 1993.
GUADALUPE, Ignacio. 22 de septiembre de 1993.
GUERRA, Blanca. 19 de noviembre de 1993.
HUIJARA, Leticia. 31 de octubre de 1993.
LÓPEZ, Diego. 2 de diciembre de 1993.
MONTERO, Rafael. 21 de junio de 1994.
MORA CATLETT, Juan. 2 de diciembre de 1993.
NOVARO, María. 31 de octubre de 1993.
NOVARO, Beatriz. 31 de octubre de 1993.
PALACIOS, Oscar. 4 de octubre de 1993.
PARDO, Gerardo. 4 de octubre de 1993.
REYNA, Lucy. 4 de octubre de 1993.
RUIZ, Antonio. 13 de octubre de 1993.
SÁNCHEZ, Jorge. 31 de octubre de 1993.
SEVILLA, Alfredo. 8 de septiembre de 1993.
SISTACH, Marisa. 22 de octubre de 1993.
VALDÉS, Mil. 13 de octubre de 1993.
WEINGARTSHOFER, Federico. 11 de noviembre de 1993.