

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES
PROGRAMA DE POSGRADO EN CIENCIAS POLÍTICAS Y
SOCIALES

EL CINE MEXICANO :
UNA INDUSTRIA CULTURAL DEL SIGLO XX

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

PRESENTA

Federico Dávalos Orozco

ASESOR

DR. FRANCISCO MARTÍN PEREDO CASTRO

México, D. F. 2008.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis 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.

A mi madre, Guillermina Orozco Torres

A mi padre, Federico Dávalos García (Q.E.P.D.)

Para Esperanza
y también para Sergio Arturo,
Luis Gerardo y
Laura Eugenia

AGRADECIMIENTOS

El presente trabajo es fruto del Seminario Interdisciplinario de Investigación en Ciencias Sociales. Debo al Seminario la orientación y decisión final para presentar esta investigación como prueba escrita para la obtención del grado. Agradezco a las profesoras Blanca Aguilar Plata, Guadalupe Cortés Altamirano, Martha Laura Tapia Campos y Olga Velázquez Rivera sus comentarios y observaciones, tan valiosos como su apoyo incondicional, su amistad, solidaridad y confianza.

El presente trabajo de tesis tiene antecedentes añejos. Antes que nada, la invitación, que nos hiciera a varios colegas la coordinadora de Ciencias de la Comunicación, la ahora doctora Florence Toussaint, en 1983, para iniciar en la División de Estudios de Posgrado de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, la maestría ajustándonos a cierto programa de estudios adecuado a las necesidades de la especialidad. En un segundo momento, en el contexto de la reforma académica del Posgrado, la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales promueve la recepción de todos aquellos rezagados. Ahí, en un seminario, bajo la tutela inicial de la paciente y dedicada doctora Elvira Hernández Carballido, presenté a su consideración un proyecto ahora relegado.

Finalmente, bajo la dirección y asesoría del doctor Francisco Martín Peredo Castro, concluyo el proceso. Le agradezco la lectura y revisión concienzuda de mi trabajo, prueba de su interés y de su amistad solidaria. De la misma manera extendo mi reconocimiento a los distinguidos miembros del jurado examinador por sus comentarios, observaciones y correcciones: María de Lourdes Gómez Castelazo, Isis Saavedra Luna, Alma Delia Zamorano Rojas y Rafael Loyola Díaz.

A Perla Ciuk le agradezco la confianza que me obliga a realizar una primera aproximación al tema.

A mi Facultad, a mis colegas, a mis amigos, a mi familia... Gracias.

ÍNDICE

ÍNDICE	- 9 -
0. INTRODUCCIÓN	- 13 -
01. PLANTEAMIENTO	- 13 -
02. SOBRE EL CONCEPTO DE INDUSTRIA CULTURAL.	- 16 -
03 EL ESTUDIO DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA EN MÉXICO.	- 20 -
I. PERIODO MUDO: 1896-1931.	25
11. PRIMERA ETAPA: 1896 1916.	25
111. Los orígenes.	25
112. Los primeros documentales.	28
113. La Revolución Mexicana.	32
12. SEGUNDA ETAPA: 1916 1931.	36
121. Primeros largometrajes de argumento.	38
122. El automóvil gris.	40
123. El carrancismo y el cine.	41
124. El cine de los años veinte.	42
125. El "mexicanismo" cinematográfico.	44
126. Cine con moraleja .	45
127. Documentales y noticiarios.	47
II. INDUSTRIALIZACIÓN (1931-1940).	49
21. TRANSICIÓN DEL CINE MUDO AL CINE SONORO 1929-1931.	50
22. SANTA, PELÍCULA INAUGURAL DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA SONORA MEXICANA.	51
23. CONDICIONES DE PRODUCCIÓN DE 1931 A 1940.	53
24. LAS PRIMERAS OBRAS DE VALOR.	54
25. LOS ÉXITOS DE TAQUILLA.	56
26. EL CINE DE ESTADO Y DE "CONTENIDO SOCIAL"	58
27. ALLÁ EN EL RANCHO GRANDE Y LA APERTURA DE LOS MERCADOS PARA EL CINE NACIONAL.	60
III. ÉPOCA DE ORO (1940-1952).	63
31. LA "ÉPOCA DE ORO" Y LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL. (1940-1946)	64
311. LA PRODUCCIÓN DURANTE LA GUERRA.	67
312. CONTRIBUCIONES A LA CAUSA ALIADA.	68
313. LA EVOCACIÓN DEL PASADO PRERREVOLUCIONARIO.	70
32. LA POSGUERRA Y EL FANTASMA DE LA CRISIS (1946-1952).	71
33. EL MELODRAMA Y LA COMEDIA RANCHEROS.	73
34. EL CINE DE AMBIENTE URBANO.	75
35. LA COMEDIA	77
36. OTROS TEMAS.	79
37. LOS DIRECTORES.	80
38. LAS ESTRELLAS	83
IV. CRISIS RECURRENTES: 1952-1970.	87
41. LOS ELEMENTOS DE LA CRISIS CINEMATOGRAFICA	88
42. LA PRODUCCIÓN: TEMAS Y TENDENCIAS.	94
421. EL CINE DE CALIDAD	94
422. EL CINE "INDEPENDIENTE"	95
423. LOS CONCURSOS DE CINE EXPERIMENTAL	97
424. LAS SERIES:	98
425. EL EROTISMO Y LOS DESNUDOS	99
426. EL CINE INFANTIL.	99
427. LA REBELIÓN JUVENIL	100

428. LA COMEDIA	102
429. EL CINE POPULAR Y DE BAJO PRESUPUESTO.	104
429.1. LOS LUCHADORES	104
429.2. EL HORROR.	105
429.3. EL WESTERN	105
429.4. LA CANCIÓN POPULAR	106
429.5. TELEVISIÓN, TELENOVELAS E HISTORIETAS.	107
43. LOS DIRECTORES Y LAS ESTRELLAS.	107
431. LOS DIRECTORES	107
432. FATIGA Y COLAPSO DEL SISTEMA DE ESTRELLAS	110
V. LA APERTURA CINEMATOGRAFICA Y EL NUEVO CINE MEXICANO (1970-1976).	113
51. EL ESTADO COMO PRODUCTOR DE PELÍCULAS Y EL SISTEMA BANCO NACIONAL CINEMATOGRAFICO.	113
52. RENOVACIÓN FORMAL Y TEMÁTICA DEL CINE MEXICANO.	117
53. PRINCIPALES EXPONENTES DEL NUEVO CINE MEXICANO.	118
54. EL CINE INDEPENDIENTE.	122
55. LA VIEJA GENERACIÓN DE REALIZADORES.	123
56. EL NACIMIENTO DEL CINE DE FICHERAS Y OTRAS PRODUCCIONES POPULARES.	125
VI. DESMANTELAMIENTO, AGONÍA Y MUERTE DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA MEXICANA (1976-1994).	127
61. DESMANTELAMIENTO DEL APARATO CINEMATOGRAFICO ESTATAL.	129
611. LA DESASTROSA ADMINISTRACIÓN DE MARGARITA LÓPEZ PORTILLO AL FRENTE DE RTC	129
612. PELÍCULAS BARATAS PARA LOS PÚBLICOS POPULARES	131
613. LAS PRODUCCIONES PIRATAS	131
614. TELEVICINE	132
615. AUGE DE LA PRODUCCIÓN DE CINE INDEPENDIENTE	133
62. LA CRISIS NEOLIBERAL Y LAS NUEVAS FORMAS DE CONSUMO DEL CINE MEXICANO.	134
63. EL FIN DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA MEXICANA.	136
64. LOS REALIZADORES Y LAS CARACTERÍSTICAS DE LA PRODUCCIÓN.	140
65. LAS GENERACIONES DE LOS SESENTA Y DE LOS SETENTA.	144
66. LA GENERACIÓN DE LOS OCHENTA.	150
67. LA GENERACIÓN DE LOS NOVENTA.	152
VII. EL RETORNO A LOS ORÍGENES: ENTRE LA VOLUNTAD DE CREACIÓN Y LA ELUSIVA TAQUILLA (1994-2006).	155
71. FIN Y NUEVO PRINCIPIO PARA LA CINEMATOGRAFÍA MEXICANA.	156
711 POLÍTICA OFICIAL Y LEGISLACIÓN.	157
712. MECANISMOS DE FINANCIAMIENTO Y DE PRODUCCIÓN.	160
713 LA EXHIBICIÓN.	161
72. LA PRODUCCIÓN FÍLMICA.	163
721. LA PRODUCCIÓN TRADICIONAL.	165
722. UN CINE LIGERO Y ENTRETENIDO.	165
723. LA COYUNTURA ELECTORAL DEL AÑO 2000.	168
724. LA VOLUNTAD DE CREACIÓN.	169
725. EL CORTOMETRAJE.	173
CONCLUSIONES: ¿HACIA UNA CULTURA VISUAL UNIFICADA?	175
FUENTES CONSULTADAS	189

(...) Pensaba en los misterios de la letra escrita, en esas hebras negras que se enlazan y desenlazan sobre anchas hojas afiligranadas de balanzas, enlazando y desenlazando compromisos, juramentos, alianzas, testimonios, declaraciones, apellidos, títulos, fechas, tierras, árboles y piedras; maraña de hilos, sacada del tintero, en que se enredaban las piernas del hombre, vedándole caminos destinados por la Ley; cordón al cuello, que apretaban su sordina al percibir el sonido temible de las palabras en libertad. Su firma lo había traicionado, yendo a complicarse en nudo y enredos de legajos. Atado por ella, el hombre de carne se hacía hombre de papel.

Alejo Carpentier, Viaje a la semilla.

0. INTRODUCCIÓN

En las páginas iniciales de este trabajo fundamentamos la necesidad de realizar una aproximación general al estudio de la cinematografía mexicana como una industria cultural; desarrollamos algunas ideas sobre el concepto de industrias culturales y del lugar de la cinematografía en el sistema de las industrias culturales y sobre la forma en que ese concepto nos permite comprender el devenir de la industria cinematográfica mexicana desde sus orígenes en 1896 hasta el año de 2006 y, por lo tanto, plantear las posibilidades de su futuro.

01. Planteamiento

Los Estados Unidos Mexicanos, el nombre oficial de la República Mexicana, ocupa las porciones sur de América del Norte y norte de América Central, en los hemisferios norte y occidental. Con una extensión territorial de 1,964,375 km², sus límites son los siguientes: al norte, con los Estados Unidos de América; al este con el Océano Atlántico que forma el Golfo de México y el mar Caribe; al sureste con la República de Guatemala, Belice y mar Caribe; al sur y al oeste con el Océano Pacífico. Morfológicamente, el territorio mexicano se divide en cuatro zonas: La Altiplanicie Mexicana (tres cuartas partes del territorio); montañas y depresiones relacionadas con el sistema de las Rocallosas, con el nombre genérico de Sierras Madres (Occidental, Oriental y del Sur), que bordean la zona anterior; la llanura costera del Golfo de México, a la que se articula la península de Yucatán; y la llanura costera del noroeste, que con la península de Baja California cierra como mar interior el Golfo de California o Mar de Cortés. El clima y la vegetación son variables de acuerdo con la latitud y la altitud: tropical, húmedo en el S., seco o desértico en el N. De hecho, el 23.4% del territorio nacional presenta clima templado, 12.2% tropical húmedo, 16.1% tropical seco, 28.4 es árido y, semiárido, el 19.9% restante¹. De acuerdo con la Constitución Política del 5 de febrero de 1917 y sus reformas posteriores el país es una república federal presidencialista integrada por 31 Estados y un Distrito Federal, donde se asienta la ciudad de México, su capital.

Es en este marco geográfico, político y social que en agosto de 1896 se presenta en nuestro país el *cinematógrafo*, invento de los hermanos Louis y Auguste Lumière que se presentaba con buen éxito de público desde fines del año anterior en su país de origen, Francia,

¹ Datos obtenidos de INEGI 2004.

así como en el resto de Europa. Desde entonces, durante más de cien años el cinematógrafo ha sido parte integral de la vida cotidiana de los mexicanos. De manera coloquial, cariñosa y entrañable, el cinematógrafo se transforma en nuestro medio en *cine*, vocablo que se desdobra para significar al producto, a la sala de exhibición donde se consume la película, al aparato industrial que lo hace posible y a la actividad social y ritual que desde fines del siglo XIX se apropia de una parte significativa del ocio y del entretenimiento de las familias mexicanas.²

El cine es testigo de las profundas transformaciones de la sociedad nacional desde las postrimerías del porfiriato, pasando por la épica de la Revolución de 1910, de los diversos gobiernos emanados de ese movimiento político y social, hasta la accidentada actualidad que transita en un lento y destructivo traslado del poder real del aparato burocrático priísta hacia la burguesía oligarquico-financiera; un proceso envuelto en una frágil democracia formal electoral que, con el conservador Partido Acción Nacional en el gobierno, amenaza en nombre de la “modernidad” y de la “globalización” regresarnos de nuevo al pasado porfiriano y, en un descuido, hasta la penumbrosa Colonia.

En ese mismo periplo histórico, con ese artilugio para el registro mecánico y fotoquímico del movimiento, los mexicanos pudieron construir una poderosa industria del entretenimiento que satisfizo las urgencias evasivas y de ensoñación de varias generaciones hispanohablantes en el país, América Latina, los Estados Unidos y España, y que, lastimosamente impasibles, permitieron que fuera desarticulada y despedazada al culminar el siglo XX. De alguna manera hemos vuelto a los orígenes.

Es un siglo en el que el cine acompaña y es acompañado de todo un conjunto de industrias que florecen alrededor de la producción masiva de bienes simbólicos: las industrias culturales. En el campo de los medios de comunicación y de las telecomunicaciones aparecen la mecanización e industrialización de la gran prensa, la industria de la música grabada, la fotografía, la radiodifusión, la televisión, los satélites de telecomunicaciones, los videojuegos, la comunicación mediada por computadora, el ciberespacio y la realidad virtual con la difusión de toda clase de contenidos por Internet. De la producción analógica a la digital; de la filmación en película fotográfica al entorno de la producción virtual sin cinta. En ese sistema de industrias culturales, dinámico y cambiante, la cinematografía jugó un papel central en algunos momentos privilegiados. Entre la multiplicada oferta multimedia de hoy el cine es sólo una de las opciones

² Cfr. Cardero 1989 : 43-44.

de entretenimiento para el consumidor. También ha cedido su papel hegemónico como aparato ideológico de Estado a otros medios como la radio y la televisión.

El conglomerado humano de la sociedad mexicana que consume y produce películas cinematográficas también se ha transformado notablemente. De un país eminentemente rural a uno con más del 75% de población urbana; con más del 90% de analfabetismo a uno altamente alfabetizado y medianamente escolarizado. Hacia 1895, al momento de la invención del cinematógrafo el país cuenta con 12.7 millones de habitantes; al inicio de la Revolución de 1910 ya suma 15.2 millones, que disminuyen en 1921 a 14.3 millones, poco antes del fin del auge de producción fílmica iniciado durante el carrancismo, que es paralelo al inicio de la hegemonía del cine norteamericano en todo el mundo desde entonces. Un año antes del rodaje de *Santa* (Antonio Moreno, 1931), el censo cuenta 16.6 millones de mexicanos; diez años más tarde, en plena consolidación industrial de nuestra cinematografía ya sumamos 19.7 millones. 35 millones de habitantes en 1960 duplica la cifra de 1930, que a su vez es duplicada apenas veinte años después, en 1980, con 66.8 millones. La alta tasa de crecimiento poblacional del decenio 1960-1970 se modera después del auge del nuevo cine mexicano del echeverriato (1970-1976) con las políticas de planificación familiar.³ Después de las medidas que marcan el fin de la industria cinematográfica mexicana en los años noventa, el XII Censo General de Población y Vivienda 2000 arroja una población de 97,483,412 habitantes;⁴ y alrededor de 103.1 millones de habitantes en 2005.⁵ Aunque la población se ha multiplicado ocho veces desde finales del siglo XIX, la asistencia a las salas de cine ha disminuido considerablemente y no se compara con la frecuencia y el índice de asistencia alcanzado a mediados del siglo que nos antecede.

Como resultado de la Revolución de 1910, el país inicia un vigoroso proceso de desarrollo nacionalista en el marco del capitalismo, con un amplio espectro de garantías sociales consagradas en la Constitución de 1917, un sistema político autoritario que con mecanismos corporativos y a través de un partido hegemónico controla férreamente a los diversos estamentos sociales que conforman a la nación. Casi ochenta años después, agotadas las potencialidades del desarrollo nacional, entra en vigor el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN, 1º de enero de 1994) del que formamos parte con los Estados Unidos y Canadá. Prácticamente todo nuestro comercio exterior se concentra en los Estados Unidos y nuestra economía interna

³ Los datos demográficos fueron tomados de INEGI 2000, INEGI 2002.

⁴ INEGI 2001a.

⁵ INEGI 2006.

depende excesivamente del sector exportador, de las remesas de los trabajadores que legal o ilegalmente han emigrado a ese país y del desempeño económico de nuestro principal cliente y acreedor.

Es sobre este amplio espacio geográfico, temporal y temático que deseo reflexionar para proponer una perspectiva de análisis que nos permita comprender cabalmente el devenir de la cinematografía mexicana y, de igual manera, nos permita plantear, con rigor, sus posibilidades de desarrollo y de inserción en el sistema contemporáneo de las industrias culturales de la sociedad mexicana en el contexto de un país dependiente, subdesarrollado y subordinado en un proceso de integración regional y global bajo la hegemonía regional que detentan los Estados Unidos de América.

02. Sobre el concepto de industria cultural.

Aunque el concepto de "*industria cultural*" no es nuevo se ha empleado de manera muy escasa para el estudio de los medios de comunicación en nuestro país. Menos aun se ha utilizado para reflexionar y analizar diversos fenómenos relacionados con la industria cinematográfica. En la actualidad es frecuente emplearlo de manera muy liberal y poco rigurosa en diversos ámbitos de la política cultural para justificar la conveniencia de excluir de los apoyos económicos y de eficaces esquemas de protección legal, como industrias de interés público y de importancia nacional, tanto al cine como a otras actividades artísticas.⁶

El concepto *industria cultural* lo desarrollan a mediados de los años cuarenta Max Horkheimer y Theodor Adorno en el capítulo "La producción industrial de bienes culturales" de *La dialéctica de la razón*. Para esos autores, la industrialización cultural significa la quiebra de la cultura, su mercantilización; su transformación en objeto con valor de cambio "suprime su potencia crítica y disuelve en él los rastros de una experiencia auténtica". A Horkheimer y a Adorno no les interesa, al menos inicialmente la organización y funcionamiento de la industria cultural, sino los resultados de su funcionamiento; es decir, el producto de esa "conjunción entre la tecnología, la cultura, el poder y la economía (...)": la cultura de masas, "(...)hecha de una serie

⁶ El autor ha aplicado el concepto de *industria cultural* en trabajos anteriores (cfr. Dávalos 1989, 1995, 1996a, entre otros). También Octavio Getino parte del mismo concepto para el estudio de las industrias audiovisuales en América Latina (cfr. Getino 1998). Presentan un panorama reciente de las industrias culturales en México las obras de Ernesto Piedras Feria (2004) y de Néstor García Canclini y Ernesto Piedras Feria (2006).

de objetos que llevan muy claramente la huella de la industria cultural: serialización, uniformidad, división del trabajo”.⁷ Es por lo anterior que hablan en singular de la industria cultural. En la actualidad se ha avanzado en el desarrollo del concepto y se ha comprendido la conveniencia de referirnos en plural a las *industrias culturales*.⁸

¿Cómo funcionan y cómo se organizan las industrias culturales? ¿Cuáles son los diversos modos de producción de los bienes culturales? Albert Breton distingue la inversión inicial en bienes de capital (radioreceptores, televisores, reproductores y grabadoras de audio, videograbadoras, etc.), que permite a los consumidores la posibilidad de consumir el flujo de servicios y bienes que se ofrecen en el mercado cultural: programas de radio y de televisión, grabaciones de música y de películas, artículos de diarios y revistas, asistencia a diversos espectáculos en vivo, etc. Observa que en prácticamente ningún producto cultural se puede repetir el consumo muchas veces, por lo que la variedad, la diversificación, la desemejanza, la variación y la multiplicidad son atributos esenciales de los productos culturales. Señala que, desde un punto de vista económico, la demanda de los bienes y servicios propios de las industrias culturales son sumamente sensibles a las fluctuaciones de los ciclos económicos, como si se tratara de mercancías de “superlujo”. En consecuencia, con el paso del tiempo tales industrias han desarrollado una serie de estrategias de adaptación para prever la evolución y estabilizar la demanda, o sea, “formas de adaptación al riesgo” de inestabilidad en la demanda, entre las que se encuentran las siguientes⁹: a) la estructura material de un periódico (la diversificación de la oferta como ocurre en los supermercados); b) los acuerdos vinculatorios (la distribución en bloque o la imposición o condicionamiento de la adquisición forzosa de un producto para comprar otro); c) el *star system* (que vincula al consumidor de manera indirecta mediante el establecimiento de lazos afectivos o emotivos con una o más estrellas o figuras de las industrias del espectáculo: radio, cine, televisión y música); d) prototipos (“planes” o “recetas”, “matrices” o fórmulas dramáticas que resultan de producciones exitosas y que sirven de modelo para toda una serie de productos similares, aunque después de cierto punto, su

⁷ Mattelart y Piemme 1982: 62-64.

⁸ Mabel Piccini hace notar como hace más de ciento cincuenta años Marx y Engels en *El manifiesto comunista* “(...) describían, con inocultable confianza en la idea de progreso, las condiciones históricas que permitirían el surgimiento de un proceso generalizado de producción, circulación y consumo de objetos culturales y su rápida universalización sobre las fronteras nacionales”. Cfr. Piccini 1984.

⁹ Breton 1982: 46-61.

rentabilidad descende); y e) la integración vertical de los consorcios para compensar las pérdidas en una rama o subsector de la industria.

Entre la masa de trabajadores al servicio de las industrias culturales, Angelina Gutiérrez distingue dos grupos, uno es aquél que “obedece a las necesidades propias de la producción y continuidad del medio de difusión”, que hace posible, a nivel técnico, el funcionamiento cotidiano del medio, formado por el personal operativo de técnicos y el personal administrativo en general, ajeno al diseño de contenidos y a la orientación política e ideológica de la empresa. El otro grupo lo forman los diversos mandos y el conjunto de periodistas, guionistas, editorialistas, productores, realizadores que “usualmente manejan y proporcionan elementos forjadores de opinión pública”; influyen en “la reproducción de concepciones ideológico-políticas y sociales, así como de posiciones partidarias y organizativas, ubicadas dentro de la línea general del medio de comunicación de que se trate”.¹⁰

Será a este grupo de personas que, en caso de la industria cinematográfica, por controlar artísticamente y narrativamente la producción de películas podrán definirse como intelectuales orgánicos de un grupo, fracción o clase social específicos.¹¹

Por lo anterior, referirnos al cine como un *proceso de producción cultural*, nos permite entenderlo y abordarlo de manera más general, sin menospreciar una cinta por su mala calidad o nulos valores plásticos o artísticos; sino al contrario, aceptándolo; como un producto cultural, elaborado en un momento y circunstancias específicos, por un grupo de personas cuyos valores e intereses de clase particulares quedan plasmados en dicho film. De manera extraordinariamente

¹⁰ Gutiérrez 1988: 9.

¹¹ Al respecto, Marx y Engels (1973: 79) apuntan como al interior de las clases sociales se presenta la división entre el trabajo intelectual y material: “Encontramos de nuevo aquí la división del trabajo que hemos examinado más arriba como una de las fuerzas capitales de la historia. Esta división del trabajo se manifiesta también entre la clase dominante en forma de división entre el trabajo intelectual y el trabajo material llevándonos a tener dos categorías de individuos dentro de esta misma clase: los pensadores, los ideólogos activos, los elaboradores de conceptos dedicados a desarrollar y perfeccionar las ilusiones que la clase se hace sobre ella misma y por otra parte los miembros activos de esta clase que disponen de menos tiempo para dedicarlo a forjar ilusiones sobre ellos mismos y que mantienen una actitud más bien pasiva y receptiva delante de estas ideas e ilusiones”. Este segundo grupo es lo que Antonio Gramsci denomina *intelectuales orgánicos*: “Cada grupo social naciendo sobre el terreno originario de una función esencial en el mundo de la producción económica, se crea consigo, orgánicamente, uno o más núcleos de intelectuales que le dan homogeneidad y conciencia de su propia función no sólo en el campo económico, sino también en el social y político: el empresario capitalista crea consigo al técnico de la industria, al conocedor de la economía política, al organizador de una nueva cultura, de un nuevo derecho, etc.” (Gramsci, citado por Ruy Sánchez 1978: 77).

sintética y clara Armand Mattelart y Jean Marie Piemme explican la organización y funcionamiento de las industrias culturales en toda formación social de la siguiente manera:¹²

Las industrias culturales forman parte de un sistema, son un sistema y en el interior de él algunas ocupan el centro y otras la periferia, y su sino está determinado en gran parte por las mutaciones de dicho centro. Ahora bien, la percepción no política de las industrias culturales incita a considerarlas como una sucesión no jerarquizada de vectores, encubriendo el hecho de que en el interior de esa secuencia (televisión, prensa, radio, cine, etc.), algunos de ellos contienen las matrices que determinan en gran medida la evolución de las demás, y que, desde este punto de vista, ciertos vectores y ciertas industrias culturales son hegemónicas, e imponen a los demás su legalidad propia. Todos esos vectores forman parte de un sistema que tiene sus locomotoras.

Cuando hablamos de industrias culturales nos estamos refiriendo a “la producción en masa de mensajes y símbolos”;¹³ a “la industrialización de los sistemas de producción y de difusión de los mensajes culturales, en forma de productos y servicios”;¹⁴ a “los mensajes y los bienes culturales producidos, difundidos y conservados industrialmente, en particular en el campo audiovisual”¹⁵; en fin,

(...) existe una industria cultural cuando los bienes y servicios culturales se producen, reproducen, conservan y difunden según criterios industriales y comerciales, es decir, en serie y aplicando una estrategia de tipo económico, en vez de perseguir una finalidad de desarrollo cultural.¹⁶

Desde una perspectiva sociológica es, pues, inadecuado y limitativo referirnos al cine exclusivamente como un proceso estético o artístico. Esta limitación resalta en las indiscutibles relaciones del cine con los demás medios de comunicación colectiva (radio, televisión, prensa, historieta, fonogramas, etc.). Con estos el cine comparte el carácter industrial de la producción estandarizada de mensajes, y no siempre, o mejor, casi nunca estos productos sobresalen por sus valores artísticos. Así pues, cuando extendemos al cine la noción de industria cultural es posible

¹² Mattelart y Piemme 1982: 74.

¹³ *Industrias Culturales* 1982: 7. En la reunión de expertos sobre el lugar y el papel de las industrias culturales en el desarrollo cultural de las sociedades, celebrado en Montreal, del 9 al 13 de junio de 1980, MakMakaminan Makagiansar, subdirector general para la cultura [de la UNESCO], recuerda la profunda y vertiginosa transformación cultural que ocurre a lo largo del siglo veinte -y que continúa en nuestros días-, subrayando "que en la base de esa transformación se encontraba la producción en masa de mensajes y símbolos, lo que se llama la nueva mutación industrial en el campo de la cultura".

¹⁴ *Industrias culturales* 1982: 9.

¹⁵ *Industrias culturales* 1982: 14.

¹⁶ *Industrias culturales* 1982: 21.

compararlo con los demás medios de comunicación, entender tanto sus semejanzas como sus diferencias.¹⁷

El carácter industrial de la cinematografía, su natural tendencia a la producción seriada, a la estandarización formal y narrativa se pierde de vista; o cuando se toma en consideración este aspecto básico, suele apreciarse como un obstáculo a la libre expresión del cineasta. Xavier Villaurrutia¹⁸ lo expresa con meridiana claridad en un texto de los años treinta:

Uno de los hechos que denuncian que el cinematógrafo es, ante todo, una actividad industrial, es el de la repetición. Si el arte procede por excepciones, la industria -así sea una industria artística como es la del cinematógrafo- procede por repeticiones y copias. El industrial encuentra una forma y la repite indefinidamente. Por el contrario, el artista, aun trabajando dentro de viejos moldes y formas, les imprime, cuando es verdadero, un sello y un sentido que ambicionan ser cada vez diferentes.

Los orígenes, evolución y eventual desaparición del cine como industria cultural nos permiten una aproximación a un tema que me interesa y que, en mi opinión, no se ha estudiado lo suficiente: la evidencia de la estrecha relación que se establece entre las diversas industrias culturales, de como a lo largo de su desarrollo algunas se transforman en fuerzas dinámicas y hegemónicas, alrededor de las cuáles se reordenan o subordinan las otras.

Así, en este sentido, es muy clara la estrecha relación que se da en México entre la cinematografía, la radio y la industria del disco en los años treinta y cuarenta del siglo XX; del carácter hegemónico de la televisión desde los cincuenta a nuestros días que condiciona severamente el desarrollo del cine; y la hegemonía, en proceso de consolidación, de las telecomunicaciones y de la informática orientadas a integrar en un sólo sistema la computadora personal, el teléfono y la televisión.

03 El estudio de la industria cinematográfica en México.

Es bien sabido que la naturaleza eminentemente mercantil que tiene la cinematografía desde sus orígenes, la somete al régimen esencialmente anárquico y fugaz de los sistemas de exhibición. Este antecedente, su carácter de diversión popular menospreciado por las élites ilustradas, la fragilidad y extrema peligrosidad del soporte filmico, desalentaron cualquier esfuerzo orientado a su preservación, tal y como ocurre con los productos de otras formas de expresión como la

¹⁷ Para una discusión más amplia sobre el uso de los conceptos de *cultura* y *arte* para abordar el estudio del cine, ver Dávalos 1989: 4-38.

¹⁸ Villaurrutia 1970: 91.

literatura, la música o la pintura. En consecuencia, el investigador casi siempre se acerca al fenómeno fílmico con dificultades y de manera fragmentaria.¹⁹ Entre las principales dificultades que enfrenta el investigador del cine mexicano, se pueden señalar las siguientes:

1. En primera instancia, la radical inaccesibilidad de muchos de los materiales y de las películas. Padecemos la desaparición física de alrededor del 90% de nuestro legado cinematográfico anterior a 1931²⁰. Por otra parte, la producción sonora, desde los años treinta y hasta la actualidad, es de muy difícil acceso y sujeta a toda clase de distorsiones y mutilaciones derivados del paso del tiempo y de los intereses de los detentadores de los derechos de explotación. A la escandalosa inconciencia e imprevisión de nuestros pioneros fílmicos y la de sus contemporáneos debemos agregar las catástrofes que han aniquilado colecciones, archivos y filmotecas.

2. Las fuentes documentales: textos, crónicas, memorias, historias; ya sean escritas o en soportes filmados, videograbados, o digitales; que debieran permitirnos salvar las lagunas existentes por la carencia de la visión directa de las películas están sujetos "a distorsiones y subjetividades indudables que inducen a error" o a una comprensión equívoca del fenómeno, agravada por la ausencia de documentos, informes, catálogos o archivos de acceso público.²¹

Debemos agregar también la ausencia de catálogos de producción que nos orienten y guíen acerca de los títulos filmados, sus realizadores, productores, intérpretes, su extensión, géneros y asuntos abordados.

3. La carencia de proyectos que de manera sistemática y permanente rescaten e investiguen fuentes potenciales como los testimonios orales, la información de prensa, los archivos familiares y personales de cineastas, etc.²²

Es pues, muchas veces, de manera indirecta, que podemos reconstruir nuestro pasado cinematográfico extrapolando, a partir de las cintas supervivientes, de la visión en televisión o de videograbaciones de cintas sujetas a la distorsión de los anunciantes y de la censura, de la recuperación de fotogramas aislados y de fotografías de prensa, de testimonios, de crónicas, de

¹⁹ Feldman 1991: 17.

²⁰ Dávalos 1989.

²¹ Feldman 1991: 17.

²² Desde fines de la década de 1970 se inicia en la Filmoteca de la UNAM la recopilación sistemática de recortes de prensa, misma labor que se realiza en la Cineteca Nacional desde su fundación en 1974. Las referencias acopiadas por el primero de los acervos son actualmente accesibles en línea (<http://www.filmoteca.unam.mx>). El segundo, se pierde parcialmente con el incendio que sufre la institución en 1982.

fuentes hemerográficas, de documentos dispersos en archivos públicos y privados o del azar que nos pone en contacto con documentos y cintas.

De esta manera, muy tardíamente, apenas en los años sesenta se inicia el estudio sistemático y académico de nuestra historia fílmica²³ y el proceso de rescate y preservación del patrimonio fílmico²⁴. La ausencia de registros ha obligado, tanto a las viejas generaciones de investigadores como a las nuevas, a la elaboración de repertorios filmográficos que han sustentado sus ensayos, trabajos históricos o críticos. Así, se ha logrado una historiografía sobre el cine mexicano que puede considerarse escasa, irregular y de muy diverso valor, pero indispensable. Sin duda, la más relevante ha sido la producida por Aurelio de los Reyes, Juan Felipe Leal (con diversos colaboradores) y Federico Dávalos Orozco y Esperanza Vázquez Bernal, sobre el periodo mudo y las de María Isabel de la Fuente, Emilio García Riera y Moisés Viñas sobre el periodo sonoro.²⁵ Indiscutiblemente, el pionero en esta tarea es el periodista José María Sánchez García, quien durante los cuarenta y cincuenta recupera de manera sistemática datos y testimonios invaluable sobre el cine mexicano mudo y sonoro.²⁶

²³ Existen numerosos trabajos parciales y periodísticos de diverso valor. Ángel Miquel (2000) señala como primer libro sobre cine editado en México a *El mundo de las sombras*, recopilación de crónicas periodísticas escritas por Carlos Noriega Hope en 1921. Helena Almoína (1999) señala que la primera obra con un tema sobre cine mexicano es la de Rafael Martínez Guardia, *Dolores del Río, la triunfadora*, 1930, editada en Madrid, aunque, en rigor, esa actriz trabajaba entonces para el cine norteamericano. Tal vez, el primer esfuerzo comprensivo para abordar en su totalidad las condiciones y circunstancias de nuestra cinematografía es el publicado hacia 1939 por Alfonso Segura con el título de *El cine en México*. Sin duda, el abordaje sistemático, académico, desde perspectivas históricas, sociológicas y críticas del cine mexicano la inician diversos grupos de jóvenes con formación universitaria que se aproximan al disfrute del cine como una experiencia artística. Así, según informa Eduardo de la Vega (1994), en 1959 la revista *Artes de México* dedica un número monográfico al cine nacional que firma Emilio García Riera con el título “Medio siglo de cine mexicano”. Según el mismo García Riera (1982) recuerda, tal monografía se publica en 1960. Tres años después, también García Riera publica en 1963 *El cine mexicano*, primer número de la colección Cine Club Era de la editorial Era, a su vez antecedente de la primera edición de la *Historia documental del cine mexicano*, cuyos 9 volúmenes aparecen entre 1969 y 1978. En 1968 la editorial Era publica por primera vez el notable trabajo crítico de Jorge Ayala Blanco *La aventura del cine mexicano*. En 1971 Aurelio de los Reyes obtiene su licenciatura en historia con *Los orígenes del cine en México*, editada como libro en 1973 por la UNAM, primera aproximación rigurosamente histórica a los antecedentes del cine mudo mexicano. El mismo tema es abordado en 1968 por Luis Reyes de la Maza en *Salón Rojo*, recopilación de notas y crónicas de prensa del periodo 1896-1920. El mismo autor explora las consecuencias de la sonorización fílmica en *El cine sonoro en México*, publicado por la UNAM en 1973.

²⁴ La Filmoteca de la UNAM se funda en 1960. Un antecedente de interés es la Filmoteca de la Secretaría de Educación Pública fundada en 1942, a cargo de la actriz del cine mudo mexicano y periodista Elena Sánchez Valenzuela (cfr. De Cáceres 1948 y De la Vega 1994).

²⁵ Sobre el trabajo de estos autores consultar la bibliografía al final del presente estudio. Una reflexión crítica sobre las filmografías del cine mexicano pueden revisarse en Dávalos 2004a y 2004b.

²⁶ Sobre algunos títulos de la obra de José María Sánchez García, eminentemente periodística, consultar Dávalos (1989 : 115-117). Una aproximación biográfica a la obra de José María Sánchez García la realiza Yolanda Minerva Campos en 2000 en su tesis de licenciatura *La trayectoria periodística de José María Sánchez García*. También el periodista Rafael Bermúdez Zatarain nos lega, publicadas entre 1927 y 1928 en *Magazine Fílmico*, suplemento

Abordaremos en siete capítulos el estudio de la cinematografía nacional como una industria cultural a lo largo del siglo XX. En el primer capítulo hablaremos del periodo mudo, de 1896 a 1931, periodo preindustrial en el cual los productores y cineastas ensayan infructuosamente fórmulas que permitan a los mexicanos incidir en el gusto del público. En el segundo capítulo analizamos el decenio 1930-1940, cuando la sonorización de la industria fílmica norteamericana se convierte en la condición necesaria, pero no suficiente, para permitir el florecimiento de las industrias nacionales de cine. En el caso mexicano tal posibilidad fructifica gracias al invento del sistema sonoro de los hermanos Rodríguez, a la política nacionalista de los regímenes de la revolución y a la exploración de temas y asuntos que derivan en la llamada “comedia” ranchera, una fórmula dramática especialmente atractiva para los públicos populares de México y de América Latina. En el tercer capítulo, nos aproximaremos a la denominada “época de oro” de nuestra industria cinematográfica. En rigor, consideramos que el florecimiento industrial del cine mexicano se inicia con la apertura de los mercados de habla española que logra desde fines de 1936 el estreno de la comedia costumbrista *Allá en el Rancho Grande*, que dirige Fernando de Fuentes y que concluye con el mandato presidencial de Miguel Alemán en el año de 1952, después de la aprobación de la Ley de la Industria Cinematográfica y de establecerse los mecanismos institucionales para el funcionamiento de la industria: financiamiento, producción, distribución y exhibición. Con la aparición de la televisión, la pérdida de los públicos de clase media y la incapacidad de la industria en su conjunto para adaptarse a las nuevas circunstancias técnicas, formales y temáticas el cine mexicano se sumerge en un periodo (1950-1970) de persistentes crisis recurrentes que revisamos en el capítulo cuarto. En el siguiente capítulo, el quinto, nos centramos en el llamado “nuevo cine mexicano” que se institucionaliza durante el régimen presidencial de Luis Echeverría (1970-1976) con la estatización de la industria después de un largo proceso de búsqueda iniciado desde finales de los años cincuenta. En el sexto capítulo hacemos un repaso del desmantelamiento de la industria que se inicia bajo el régimen de José López Portillo, en 1976 y que culmina en 1994, durante el régimen de Carlos Salinas, clara expresión de la pérdida de hegemonía del cine como aparato ideológico de Estado. El capítulo séptimo, el último de nuestro trabajo que cerramos en el año de 2006, es una revisión de las formas marginales de supervivencia de la actividad fílmica mexicana

que, entre otros aspectos y cómo en otros ámbitos de la actividad económica, se ha visto afectada por la emigración forzada –principalmente hacia los Estados Unidos- de talento. Al capítulo anterior siguen algunas conclusiones y reflexiones finales.

I. PERIODO MUDO: 1896-1931.¹

El historiador Aurelio de los Reyes² divide la historia del cine mudo mexicano en dos etapas: la primera corre desde la llegada a México de los empleados de la casa Lumière, en agosto de 1896, hasta 1916, en la que predomina el documental corto; y la segunda, que nosotros extendemos hasta 1931, en la que se filman de preferencia argumentos de largometraje. Conviene incorporar un período de transición entre el período mudo y el sonoro, es decir, de los años 1929 a 1931, en el que se ensaya la sonorización de películas. A fines de 1931 se filma la segunda versión de *Santa* con sonido directo, inaugurando la etapa industrial de nuestro cine.

Calculamos que alrededor del 90% de la producción de este periodo se ha perdido. Así, por ejemplo, de 147 títulos de cintas de más de 40 minutos filmados entre 1906 y 1931, recogidos por Dávalos y Vázquez³, se conservan de manera total o fragmentaria alrededor de 11. No obstante que las crónicas de la época hacen, en lo general, caso omiso del cine documental anterior a 1916, es el material mas copioso que se conserva.

11. Primera etapa: 1896 1916.

111. Los orígenes.

Las "escenas de vida y movimiento" se conocen en México desde enero de 1895. En una casa de la céntrica y elegante Tercera Calle de San Francisco no. 6 (hoy avenida Francisco I. Madero), el

¹ Para la elaboración del presente capítulo hemos tenido en cuenta, entre otros, además de nuestras propias investigaciones, los trabajos generales de Campos Lara, *et al.* (1979), Dávalos Orozco (1989; 1996b), Dávalos Orozco y Vázquez Bernal (1985; 1999), Ramírez (1989), De los Reyes (1973, 1977, 1981, 1986, 1987, 1993, 1994, 2000), Reyes de la Maza (1968) y Sánchez García (1947, 1951, 1951-1954, 1957).

² Cfr. De los Reyes 1977 y 1987. El autor no es muy explícito al respecto. En su trabajo de 1977 divide el periodo en dos partes: 1896-1914 y 1916-1930; afirma que los años de 1915-1916 "son de ruptura" y poco después apunta que "el documental de la Revolución se dejó de exhibir paulatinamente, al grado que para 1916 desaparece de la cartelera" y de que en ese mismo año de 1916 "(...) se tenía la creencia de que no tardaría en surgir la industria cinematográfica mexicana" (...) "Ahora los individuos se preparaban concienzudamente para filmar películas de argumento" (p. 57). En el segundo trabajo se refiere "(...) a la nueva etapa [de producción argumental mexicana], a la que surge durante el gobierno de Venustiano Carranza (...)" (p. 58). En el primer volumen de *Cine y sociedad en México* (1981) puntualiza: "Confirmé que la producción de la etapa muda del cine mexicano se dividía en dos períodos, uno de 1896 a 1915, y otro de 1916 a 1930 (...)" (p. 5). La misma precisión la reitera en un trabajo posterior (1986 : 8).

³ Cfr. Dávalos y Vázquez 1985.

señor John R. Roslyn presenta el kinetoscopio⁴, desarrollo del prolífico inventor norteamericano Tomás Alva Edison, que no llama la atención del público mexicano⁵. El 6 de agosto de 1896, de manera privada, el presidente Porfirio Díaz acompañado de su familia, se regocija, en su residencia oficial del Castillo de Chapultepec, ante algunas vistas del Cinematógrafo Lumière, un invento francés. La novedad es traída al país por Claude Ferdinand Bon Bernard, concesionario exclusivo del Cinematógrafo Lumière para México, Venezuela, las Guayanas y las Antillas y por el joven de 25 años, Gabriel Veyre⁶, director técnico del cinematógrafo, uno de los cerca de doscientos camarógrafos preparados por los hermanos Lumière para difundir y comercializar la novedad científica por el mundo y, además, filmar y enviar a Lyon, Francia -sede de las empresas Lumière- aspectos pintorescos y actualidades del país. El viernes 14 de agosto se hace la primera presentación pública del cinematógrafo para la prensa y "grupos científicos", en los "altos" de la droguería Plateros (Segunda calle de Plateros número nueve, ahora Avenida Madero). En esa función se proyectan de ocho a once vistas, estando entre las más gustadas *Llegada del tren*, *Disgusto de niños*, *Carga de coraceros*, *Demolición de una pared*, etc. Al día siguiente, se generalizan las exhibiciones.

Después de su exitosa presentación, Veyre y Bon Bernard inician el registro de asuntos mexicanos. El 25 de agosto de 1896 se muestran al general Díaz y a su familia algunas de estas "vistas": *Grupo en movimiento del general Díaz y de algunas personas de su familia*, *Escenas en los Baños de Pane*, *Un paseo en el Canal de la Viga*, *Alumnos del Colegio Militar*. Desde el primer momento, Díaz aprecia las ventajas propagandísticas de que su efigie filmada se difunda a

⁴ Cfr. Leal, Flores y Barraza (2002-2004), v. 1, 2ª ed. (2006), pp. 67 y ss.

⁵ Juan Felipe Leal, en la segunda edición (2006) del volumen "1895: el cine antes del cine" de los *Anales del cine en México* (Leal, Flores y Barraza 2002-2004) precisa: "Con las anteriores bases, el periodo que corre de 1895 a 1900 nos pareció tratado parcialmente por muchos de quienes nos anteceden. Creemos que cedieron a la seducción de la cultura porfiriana, afrancesada y centralista. Según esa visión, el primer cine mexicano es determinado por las acciones de los emisarios de los hermanos Lumière y por las actividades cinematográficas efectuadas en la capital de la República. Nosotros, en cambio, volvimos la mirada al cine de Thomas Alva Edison y su contribución específica (...) El primer año del cine en México es para nosotros, en consecuencia, no 1896 sino 1895, cuando los enviados del inventor norteamericano trajeron al país el kinetoscopio, el primer aparato semejante al cinematógrafo producido por la Compañía Edison." (p. 15). En efecto, el cine nace antes del cinematógrafo Lumière, pero es la versatilidad y la ligereza del aparato francés y el sistema de proyección sobre una pantalla que permite ser apreciado colectivamente, como ocurre con los espectáculos teatrales, las características que facilitan su rápida difusión en todo el orbe. Es esto lo que, desde una perspectiva sociológica, le da especial relevancia y significado al cinematógrafo como futuro espectáculo de masas; de colectividades que participan en un ritual distinto al que brindan las máquinas tragamonedas de Edison. En realidad, el kinetoscopio poco tiene que ver con el espectáculo cinematográfico como tal.

⁶ Es de interés la copiosa correspondencia que Gabriel Veyre (1996) dirige a su madre, donde relata puntualmente sus experiencias en México, entre ellas, la forma en que superaron los problemas técnicos para proyectar las primeras vistas ante el dictador Díaz y la forma en que pudieron establecer contacto con él.

lo largo y ancho del país y del mundo, por lo que Veyre y Bon Bernard captan al general en toda clase de eventos oficiales y familiares: *El general Díaz, paseando a caballo en el bosque de Chapultepec*, *El general Díaz, acompañado de sus ministros, en desfile de coches*, *El general Díaz recorriendo el zócalo*, *El general Díaz despidiéndose de sus ministros*, *El general Díaz con los secretarios de Estado en el Castillo*, *El general Díaz en carruaje regresando a Chapultepec*.

La actividad de los agentes franceses confirma las expectativas sobre la función social y documental del cinematógrafo: paisajes o panoramas rústicos o urbanos, escenas costumbristas, acontecimientos cívicos, sociales y de nota roja: *Grupo de indios al pie del árbol de la noche triste*, siete vistas sobre las fiestas patrias de septiembre de 1896 (*La traslación de la campana de la Independencia*, *Desfile de rurales*, etc.), *Alumnas del Colegio de la Paz (Vizcaínas) en traje de gimnastas*, algunas vistas tomadas en Guadalajara (*Pelea de gallos*, *Elección de juntas*, *Baño de caballos*, etc.). Incluso filman la corte marcial de un soldado (*Proceso de ejecución de Antonio Navarro*). Una reconstrucción de un *Duelo a pistola en el bosque de Chapultepec*, entre dos diputados, primera ficción filmada en México escandaliza a la prensa por transgredir la misión testimonial atribuida al cine. En enero de 1897 dejan el país para continuar su labor en Cuba, Venezuela y Colombia. Llevan consigo treinta o cuarenta vistas mexicanas⁷. Dejan en manos de Ignacio Aguirre un aparato tomavistas y una dotación de cintas.

Según el espíritu de la época, el cinematógrafo es recibido en México por las clases dominantes como uno más de los "grandes inventos científicos". El país, que desea incorporarse al "concierto de las naciones civilizadas", intenta mostrarse como una sociedad amante del progreso, pero el gran público transforma al cine en un medio de esparcimiento, en la distracción necesaria para una ciudad carente de diversiones y urgida de ellas.

Luis G. Urbina(1868-1934), poeta, periodista, ensayista y crítico literario capitalino, es el primero que firma una crónica mexicana del cinematógrafo (*El Universal*, 23 de agosto de 1896) donde apunta las ventajas del cinematógrafo sobre el kinetoscopio de Edison, señalando que "*no es preciso ponerse en acecho, detrás de un lente, en postura incómoda, para sorprender lo que hay más allá del cristal vivamente iluminado*". También se ocupan tempranamente del nuevo invento José Juan Tablada y Amado Nervo.⁸

⁷ Una relación aproximada de las películas filmadas por Gabriel Veyre en nuestro país, alrededor de treinta y cinco títulos, aparecen en De los Reyes (1986: 17-18) y en Veyre (1996: 25-27).

⁸ La primera información periodística conocida sobre el arribo del cinematógrafo a la capital mexicana se publica en *El Siglo XIX* el primero de agosto de 1896 a través de una carta dirigida al director del diario por Claude Ferdinand

Inmediatamente surgen entusiastas empresarios que multiplican los lugares de exhibición cinematográfica. Muchos locales son carpas que se improvisan en cualquier plaza.

112. Los primeros documentales.

A mediados de 1897 se presentan las primeras producciones de mexicanos. A los temas propuestos por Veyre y Bon Bernard, se agrega el registro de espectáculos (corridos de toros, peleas de gallos, escenas de teatro de género chico) y de fiestas populares. Así, quedan en película, además del dictador Díaz y su mundo, los toreros Ponciano Díaz y Antonio Fuentes, bailables de Rosario Soler y de la danzarina flamenca Rosita Tejada, escenas de *Don Juan Tenorio* y de *Las tentaciones de San Antonio*, verbenas, carnavales y fiestas regionales o locales, salidas de fieles del templo, vistas de lugares como Veracruz, de la ciudad de México, Guanajuato, etc. Son los mismos exhibidores como Guillermo Becerril, el francés Carlos Mongrand o Salvador Toscano que obligados por la escasez de material novedoso se transforman en camarógrafos. Desde el año de 1898 se libera la venta de película virgen, facilitando su actividad.

Los primeros cinéfilos, acostumbrados a otros espectáculos "vivos" gritan, arrojan sombreros y aplauden como si estuvieran en las plazas de toros, o bien, silban y "patean" las malas películas como acostumbran hacerlo en el teatro de revista. Esta privilegiada relación con el espectáculo cinematográfico persiste hasta muy entrada la segunda década del siglo XX, cuando la experiencia cinematográfica se rutiniza y los públicos se vuelven más pasivos.

Hacia 1900, la cinematografía en México enfrenta su primera gran crisis. Por un lado, la popularidad del cinematógrafo se extiende mientras que entre las elites se desprestigia. Las carpas y locales de exhibición (alrededor de veinte en ese año) se van alejando de las zonas elegantes del centro hacia los barrios de la periferia. Los precios descienden de cincuenta a dos, tres o cinco centavos.

Por otro lado, se agudiza un problema no resuelto desde los orígenes: la ausencia de distribuidores, el "envejecimiento" de los materiales y las grandes dificultades para adquirir novedades. El público se cansa de la misma rutina: actos de vodevil, escenas circenses, vistas

Bon Bernard y Gabriel Veyre (Garrido 1997: 43), información de la que se hacen eco el 5 de agosto de 1896 *El Nacional* y *El Universal* (De los Reyes 1977: 9; Almoína 1980: tomo 1, p. 10; Garrido 1997: 44). La crónica completa de Urbina se reproduce en las recopilaciones de Sáenz (1963: 189-194), Reyes de la Maza (1968: 9-14), Miquel (1991: 57-62; 1992: 32-37), González Casanova (1995: 79-84) y Garrido (1997: 51-56), entre otras.

panorámicas, etc. Proliferan los accidentes por la falta de cuidado en el manejo de la película inflamable. Así, por razones de higiene y seguridad, en 1900 el municipio de la ciudad de México clausura las carpas o jacalones, quedando para octubre sólo dos. Un nuevo reglamento exige la construcción de una casetas que aíslen al proyccionista del público.

Entre 1900 y 1906 ocurre un auge de la exhibición trashumante o itinerante producto de la poca variedad de vistas existentes, y de los empresarios de carpa expulsados de la capital. Los empresarios-exhibidores-camarógrafos organizados en pequeñas compañías casi siempre familiares, filman aspectos y acontecimientos de los lugares donde ofrecen funciones, acopiando documentales que presentan en otras partes. No siempre fueron bien recibidos. En ocasiones los párrocos advierten a los feligreses sobre los peligros demoníacos de acudir al nuevo espectáculo. El material filmado es similar y proviene de todos los rincones del país: Carlos Mongrand filma desfiles de tropas en San Luis Potosí (1901), vistas panorámicas de Aguascalientes y de Zacatecas (1904). Enrique Rosas exhibe un carnaval de Mérida (1904), el cortejo fúnebre del embajador español Manuel Azpíroz y vistas de asuntos locales de Orizaba (1905) y, en Mérida, un fragmento de una representación: *Aventuras del Sexteto Uranga* (1903). A Salvador Toscano se atribuyen actualidades sobre *Guanajuato destruido* por las inundaciones e *Incendio del cajón de La Valenciana*, *Carreras de caballos* en el hipódromo de la Condesa, carreras de automóviles y aspectos de la ciudad de México (*La Villa de Guadalupe* y *Calzada Chapultepec*), todas de 1905. Otros camarógrafos son Guillermo Becerril, Federico Bouvi, Valente Cervantes, Jorge Stahl, Francisco Beas, Enrique Moulinié, etc.

Entre 1905 y 1907, se establecen agencias distribuidoras en nuestro país y Pathé –el primer gran monopolio mundial de la cinematografía- modifica en 1907 su política de venta por la de alquiler de películas. Se inicia un primer esfuerzo de formalización de la industria cinematográfica mexicana. Mejora el abasto de material europeo y norteamericano y algunas de las empresas exhibidoras abandonan el nomadismo para establecerse en diversas plazas; así, se generaliza la construcción o adaptación de locales específicos para la exhibición y comienzan a formarse sociedades "verticales" que agrupan a alquiladores, productores y exhibidores. Entre las salas de cine construidas en esos años puede mencionarse La Boite, Sala Pathé, Salón Rojo, Academia Metropolitana, Salón de Moda, Pabellón Morisco, el Cine Club, etc., hasta alcanzar más de treinta. El mismo fenómeno se aprecia en ciudades como Aguascalientes, Orizaba, San

Luis Potosí y Zacatecas. Es un periodo en el que el público mexicano se inclina por las cintas europeas, principalmente francesas.

Una de estas empresas es P. Avelline y A. Delalande, que regentea José Alva, quien también exhibe en la Academia Metropolitana. Sus hermanos (Salvador, Guillermo y Eduardo), michoacanos formados por Enrique Rosas, filman en 1906 los cortos *Kermesse en el Jardín del Carmen*, en honor de la esposa del presidente; y *Concurso de niños*. La Empresa Cinematográfica Mexicana (Enrique Echániz y Jorge Alcalde), produce en 1907 la vista de la inauguración del Ferrocarril de Tehuantepec, *Los bueyes pasando un río*, *Combate de flores*, *Ceremonia del 5 de mayo en la tribuna monumental de Chapultepec*, entre otras.

También en 1907 se funda la The American Amusement Co., Lillo, García y Compañía, la Compañía Explotadora de Cinematógrafos (propiedad del norteamericano Julio Kemenydy o Kennedy) y la efímera Unión Cinematográfica, S.A. (alentada por Moulinié y The American Amusement Co. a la que se afiliaron 203 sociedades de diversos lugares de la República). La Unión Cinematográfica es un fallido esfuerzo por establecer un monopolio a la manera de Edison en los Estados Unidos, para controlar la distribución en todo el país.

Estas últimas empresas producen en ese año actualidades y, The American Amusement, dos cintas de argumento en sus propios “talleres” o estudios: *Aventuras de Tip-Top en Chapultepec* y *El Grito de Dolores* (dirigida y protagonizada por Felipe de Jesús Haro). El jueves 14 de julio de 1910 se estrena en el Cine Club una producción de la Unión Cinematográfica: *El suplicio de Cuauhtémoc*.

Otras sociedades menores de la época son la Mexican National Phonograph Co., distribuidor de películas Edison; Fernando Kososky, agente de Eclipse de Francia; D. S. Robinson y alquiladores y vendedores en detalle como Ausencio E. Martínez o Navascués y Domínguez.

Los primeros testimonios de la filmación de corridas del diestro neoleonés Rodolfo Gaona son de 1908. También se capta la inauguración de la plaza de toros El Toreo en 1907 y a los toreros Vicente Segura, *Lagartijillo*, *Bombita*, *Cocherito de Bilbao*, *Blanquito*, etc. Hacia 1910, se agregan las carreras de automóviles en Peralvillo y los vuelos aerostáticos o en aeroplano a la lista de espectáculos filmados por los camarógrafos mexicanos.

El Dr. Aureliano Urrutia es autor de unas vistas educativas de medicina presentadas en sus clases hacia 1909. Nadie imaginaría que este eminente médico, precursor del cine de divulgación

de nuestro país, se convertirá, apenas poco más de tres años después, en el sanguinario y represivo secretario de Gobernación del *Chacal* Victoriano Huerta.

Hacia 1906, se aprecia un salto cualitativo en la concepción mexicana de la realización cinematográfica: se pasa de la "vista", simple panorámica o toma corta y espontánea a la película bien estructurada, que trata de describir objetiva y cronológicamente los diferentes aspectos de algún hecho. Se evoluciona de la "actualidad" o nota informativa al reportaje filmado. La "objetividad periodística" del cine mexicano implica, como en el periodismo escrito, la aplicación de criterios subjetivos para la selección de los datos de la realidad que son objeto de tratamiento noticioso. Salvador Toscano, con *Viaje a Yucatán* y Enrique Rosas, con *Fiestas presidenciales en Mérida* concretan este logro con la filmación -cada uno por su lado- del viaje de Porfirio Díaz a Yucatán.

Otro ejemplo es la ambiciosa *La entrevista de los presidentes Díaz-Taft en El Paso Texas el 16 de octubre de 1909*, que reseña las pláticas de los mandatarios mexicano y norteamericano en la frontera entre ambos países. El documental, filmado por los hermanos Alva, consta de tres rollos (3200 metros) y está dividido en 37 partes o secuencias.

La de julio de 1910 es la última reelección de Porfirio Díaz, quien es obligado a renunciar en mayo de 1911 ante la avalancha revolucionaria maderista. Entre ambos acontecimientos –la reelección porfiriana y el estallido de la revolución-, los rivales políticos se otorgan una conveniente tregua para celebrar el primer centenario del inicio de la guerra de Independencia nacional. Los festejos del centenario son concebidos como un monumento a la obra de la dictadura y un homenaje a la egregia persona del general Porfirio Díaz. Como apoyo a ese esfuerzo de propaganda, los empresarios mexicanos de cinematógrafo se aprestan a registrar todos los asuntos del mes de septiembre, mes de la patria, mes del centenario. Entre las cintas filmadas están *Fiestas del Centenario de la Independencia*. (S. Toscano y A. F. Ocañas, 1910), registro sistemático y diario de los extraordinarios festejos septembrinos, que se presentan en el salón La Metrópoli; *Las fiestas del centenario* (Hermanos Alva, 1910), que siguiendo el mismo sistema, culminan la relación de las fiestas con la presentación de los retratos de Hidalgo, Juárez y Díaz; y *Las fiestas del centenario* (G. Becerril hijo), presentadas en el Salón Rojo. Es probable que los mismos sucesos fueran filmados o exhibidos también por Julio Lamadrid y por Enrique Rosas.⁹

⁹ Sobre la producción fílmica en el contexto del primer centenario de la Independencia ver Dávalos 2007.

113. La Revolución Mexicana.

Al resquebrajarse el régimen de Porfirio Díaz y extenderse por todo el país la rebelión encabezada por Francisco I. Madero bajo el lema “Sufragio efectivo, no reelección”, es cuando los acontecimientos bélicos y políticos alrededor de la Revolución pasan a ser la noticia del momento y el centro de atracción del cine mexicano. Las exhibiciones de las primeras películas que muestran los combates revolucionarios tienen un gran éxito entre el público ávido de noticias. Esa notable acogida abre las puertas de un buen negocio, que anima a varios camarógrafos a arriesgar la vida filmando batallas. En mayo de 1911, aún fresca la renuncia del general Porfirio Díaz, se inicia en la capital la proyección de los primeros documentos gráficos del alzamiento: *Insurrección en México*, *El viaje del señor don Francisco Madero de Ciudad Juárez a esta capital* (ambas de los Alva), *Asalto y toma de Ciudad Juárez*, entre otras.

Otros títulos importantes son *Los sucesos sangrientos de Puebla y la llegada de Madero a esa ciudad* (G. Becerril hijo, 1911), *Viaje de Madero al sur del país* (Hermanos Alva, 1911) y *Revolución en Veracruz* (E. Rosas, 1912). En *Revolución orozquista* (Hermanos Alva, 1912) se presentan alternativamente escenas de los campamentos federal y rebelde, culminando con la batalla que da el triunfo al general Victoriano Huerta.

De este periodo Salvador Toscano recopila un importante material, con parte del cual su hija Carmen hace *Memorias de un mexicano* (1950) y, más tarde, en 1976, *Ronda revolucionaria* (película inédita).

También un inventor hispanomexicano, Indalecio Noriega Colombres, con un aparato capaz de sincronizar fonógrafo y cine al momento de la filmación y de la proyección, realiza *La entrada de Madero a la capital* y *Escenas de las tropas zapatistas*, entre otros 39 rollos de películas.

Desde 1913 y hasta que asume el poder en 1920, Jesús H. Abitia sigue con su cámara la trayectoria del general Álvaro Obregón, su compañero de estudios en su época juvenil. Maderista y después constitucionalista, filma todas las hazañas militares del caudillo. Algunas de estas vistas integran *Epopeyas de la Revolución Mexicana*, editada por Epifanio Soto en 1963.

Mención aparte merece el caso de Francisco Villa quien contrata con empresas norteamericanas la filmación de algunas de sus hazañas, como los reportajes sobre la *Toma de*

Ojinaga y la Toma de Gómez Palacio y Torreón (6 partes y un epílogo con biografía del caudillo).¹⁰

Los hermanos Alva, Guillermo Becerril hijo, Enrique Rosas y Antonio F. Ocañas, toman aspectos de la llamada Decena Trágica (febrero de 1913) que desemboca en el cuartelazo reaccionario del general Victoriano Huerta y que cuesta la vida al presidente Francisco I. Madero y al vicepresidente José María Pino Suárez.

Por su parte, Carlos Martínez de Arredondo y Manuel Cirerol Sansores filman numerosos aspectos relacionados con la revolución en la península yucateca: *Escenas del campamento del general Lino Muñoz* (1914), el hundimiento del cañonero carrancista "Progreso" a manos de las tropas del coronel Ortiz Argumedo (28 de febrero de 1915), *Entrada de las fuerzas constitucionalistas a Mérida al mando del general Carrera Torres*, etc.¹¹

Al lado de las importantes cintas sobre la guerra civil, continua la puntual presentación de los temas tradicionales: las corridas de Gaona y demás toreros, carreras de autos, peleas de gallos, jaripeos, verbenas populares, inauguraciones, aeroplanos, etc. como relleno de los programas. Queda constancia filmica de *Los solemnes funerales del gran pensador mexicano don Justo Sierra*.

Un intenso período de la vida mexicana transcurre de febrero de 1913 hasta finales de 1915. El país -especialmente la capital- vive bajo el régimen de terror de Huerta: leva, represión, persecución y asesinatos políticos (febrero de 1913 a julio de 1914). La producción nacional de documentales sufre una importante transformación en su concepción y sentido. Se pasa de la narración cronológica y "objetiva", periodística de los acontecimientos políticos, a lo que podemos llamar *ensayo* documental o de *opinión*. En *La invasión norteamericana o Los sucesos de Veracruz*, sobre la ocupación de los Estados Unidos del puerto de Veracruz en abril de 1914, antes de narrar el "inicuo atentado cometido por el invasor yanqui", el cinematografista predispone a su público presentando escenas de monumentos y lugares referentes a la invasión norteamericana de 1847 (Convento de Churubusco, Alcázar de Chapultepec, Monumento a los

¹⁰ Sobre el papel de los camarógrafos norteamericanos e ingleses en la División del Norte pueden consultarse De los Reyes (1985), Orellana (1991), Pick (2000) y Miquel (2005) y sobre el cine mexicano durante la revolución, además de los textos generales mencionados al inicio de este capítulo, también pueden revisarse "El cine y la revolución mexicana" (1979), número monográfico de la revista *Filmoteca*, De Luna (1984), Jablonska y Leal (1991) y González Casanova (1992).

¹¹ Sobre el desarrollo del cine mudo en Yucatán puede consultarse el trabajo de Gabriel Ramírez (1980).

Niños Héroe, etc.) con intertítulos alusivos.¹² Por otro lado, en mayo de 1913 se censuran asuntos que puedan "provocar desórdenes y escándalos"; es decir, Huerta desalienta documentales que puedan invitar a la discusión política. El dictador también intenta revivir algunas tradiciones porfiristas, como la ocasional asistencia del general Díaz a los salones cinematográficos. Con base en un proyecto maderista, se decreta un *Reglamento de cinematógrafos*, publicado en el *Diario Oficial* el 23 de junio de 1913. Señala las condiciones para permitir la apertura y funcionamiento de cinematógrafos e instaura las primeras medidas de censura previa.

El presidente norteamericano Woodrow Wilson desahucia al huertismo y apoya al movimiento constitucionalista de don Venustiano Carranza. La lucha de facciones que sigue a la derrota del usurpador Huerta, en la que por momentos las huestes campesinas parecen apropiarse de la conducción del proceso revolucionario, acentúa los enconos. Eso también se refleja en el cine. Los personajes políticos que aparecen en las pantallas son aplaudidos o abucheados según la opinión de los asistentes, y las alternativas del momento político. Así, por "alterar el orden público", empiezan las trabas a la exhibición de esa clase de material que, en consecuencia, fue dejando paulatinamente de producirse. Además, a fines de 1914 llegan los primeros documentales sobre la Primera Guerra Mundial a nuestro país. Se advierte al público tanto "germanófilo" como "aliadófilo" que evitara escándalos (aplausos o abucheos) para no suspender las funciones.

Si bien, en este agitado periodo el público mexicano muestra profundo interés en las "vistas" documentales de la contienda, también es un entusiasta de las películas francesas e italianas. El Gran Salón Mexicano, la Academia Metropolitana, la Sala Pathé y el Salón Rojo son algunas de las salas de exhibición de entonces.

Tras la caída de Huerta y el fracaso de la Soberana Convención Revolucionaria de Aguascalientes (octubre de 1914), se inicia la lucha de facciones entre los grupos revolucionarios. A partir de la derrota de Francisco Villa en las batallas de Celaya (abril de 1915) se inicia la hegemonía del constitucionalismo carrancista. La capital, como numerosas plazas del país, cambia de manos varias veces y se inicia un grave periodo de desorganización social: hay hambre y motines. Esta situación no afecta, sino que, en términos generales, beneficia al negocio de la exhibición cinematográfica. El cine es una válvula de escape y evasión.

¹² Cfr. De los Reyes 1986: 96-101.

Producción Cinematográfica Mexicana (1896-1916)		
(Cifras aproximadas de títulos identificados)		
AÑO	NÚMERO DE TÍTULOS	OBSERVACIONES
1896	32	1 vista de ficción. Películas filmadas por Gabriel Veyre para los hermanos Lumière
1897	7	
1898	9	
1899	26	2 vistas de ficción
1900	25	1 vista de ficción
1901	8	
1902	1	
1903	12	2 películas de ficción
1904	5	2 películas de ficción
1905	48	
1906	27	2 largometrajes documentales
1907	40	3 cortos de ficción
1908	17	
1909	27	2 cortos de ficción 2 medimetrajes documentales
1910	37	2 cortos de ficción 3 largometrajes documentales
1911	70	1 corto de ficción 4 largometrajes documentales
1912	32	2 cortos de ficción 1 largometraje documental 1 revista noticiosa
1913	14	1 corto de ficción 1 medimetraje documental
1914	15	6 cortos de ficción 1 medimetraje documental 1 largometraje documental
1915	5	1 largometraje documental
1916	6	2 películas de ficción 3 largometrajes documentales

Fuente: Tabla elaborada por el autor a partir de A. de los Reyes. *Filmografía del cine mudo mexicano*, 1986.

Son escasos los ejemplos de cine de argumento filmados antes de 1916. Salvador Toscano hace en 1899 un brevísimo *Don Juan Tenorio* con las escenas más sobresalientes tomadas directamente de una representación teatral. *El san lunes del velador*, es una comedia con la compañía teatral Aguilar y Bretón, dirigida y actuada por Manolo Noriega que se produce en 1907, sobre un borrachín que con el enorme disgusto de una verdulera, pretende enamorar a su bella hija. También conocemos un corto histórico patriótico realizado en 1907 por Felipe de Jesús Haro, con fotografía de los hermanos Alva, titulado *El Grito de Dolores* (en *Memorias de un mexicano* aparece un fragmento de esta cinta). Otro ejemplo es la comedia *El aniversario de*

la muerte de la suegra de Enhart, medimetro realizado en 1912 por los hermanos Alva, que a la fecha se conserva, filmado casi totalmente en exteriores de la ciudad de México, sobre las peripecias del conocido *clown* Vicente Enhart al ir a depositar flores a la tumba de su suegra. Antecedentes importantes son las producciones yucatecas de la compañía Cirmar Films (Manuel Cirerol Sansores y Carlos Martínez de Arredondo): los cortometrajes de contenido social e indigenista *La voz de su raza* y *Tiempos mayas*, filmados entre 1914 y 1916.

Para 1916, el primer cine mexicano, el documental, queda atrás para dar paso al cine de argumento.

12. Segunda Etapa: 1916 1931.

La nueva constitución política promulgada el 5 de febrero de 1917, al proponer un proyecto de desarrollo capitalista dirigido por el Estado, así como la inminente derrota de los ejércitos campesinos de Francisco Villa (quien se rinde en 1920 y es asesinado en 1923) y de Emiliano Zapata (asesinado en 1919), llena de optimismo a la pequeña burguesía y a otros sectores urbanos, lo que se refleja en los múltiples esfuerzos que se inician desde 1916 para fundar una industria cinematográfica.

Es bajo el signo del largometraje que se desarrollan tales actividades, como ya era habitual en los Estados Unidos y Europa. Entre 1916 y 1930 se producen, de manera bastante irregular, más de ciento treinta largometrajes. Un somero repaso de la producción revela, sobre todo, el entusiasmo de numerosos aficionados que no hacen más de una o dos películas. Hay intentos con mayor formalidad y compañías que incluso llegan a contar con sus propios laboratorios y estudios de filmación, aunque pocas veces producen más de cinco películas. Se pretende imitar el floreciente negocio del cine norteamericano o de la industria italiana, pero nunca se establece tal industria por la fuerte competencia del cine extranjero y por los precarios recursos económicos disponibles. Tal carencia de recursos se aprecia en un cine generalmente de baja calidad y poco desarrollo técnico; lo que, aunado a su incapacidad para forjar una expresión propia que lo distinga de la producción foránea, genera la frecuente indiferencia del público.

A pesar de los discursos sobre la naturaleza artística o testimonial de la cinematografía, en realidad, durante esta etapa los cineastas conciben al cine como un espectáculo que con un poco de suerte puede dar beneficios económicos. Ahora bien, con todo, se le reconoce al cine un potencial educativo y moralizador capaz de fomentar una adhesión básica a los valores

establecidos. En efecto, los realizadores de la época no se creen obligados a apoyar el nuevo orden de las cosas, pero, en el fondo, agradecen al constitucionalismo que finalmente haya exorcizado al demonio de la insurrección campesina. Así se explican las veladas referencias a las milicias zapatistas como "facciones sediciosas" o bien como "los elementos que asolaron al país y durante varios años cometieron toda clase de atropellos" en películas como *Alas abiertas* (L. Lezama, 1920) y *El caporal* (M. Contreras Torres, J. Canals de Homs, R. Bermúdez Zatarain, 1921).¹³

Los primeros largometrajes argumentales mexicanos, por cálculo económico, emulan al cine italiano de las grandes divas: Menichelli, Bertini, Borelli, etc., con sus tormentosos melodramas que se desarrollan en los altos círculos de la burguesía y con sus espectaculares escenificaciones de ambiente histórico romano, unos y otros muy populares entre los años de 1913 a 1920. Esas francas imitaciones, se proponen mostrar a México como un país "culto y civilizado" para responder a las campañas difamatorias desatadas por la cinematografía de los Estados Unidos en contra de nuestro país, donde el mexicano suele aparecer como el villano, un *greaser*.

La distribución cinematográfica corre a cargo de las casas alquiladoras y distribuidoras que tienen contratos con empresas extranjeras y con productores mexicanos; algunas de ellas, además poseen cadenas de exhibición, como Álvarez Arrondo y Cía., Germán Camus, la Compañía Mexicana Manufacturera de Películas, Gonzalo Varela, S. en C., entre otras. Las empresas exhibidoras agrupan salas de cine en circuitos o cadenas, como el muy poderoso Circuito Granat, de los hermanos Jacobo y Bernardo Granat, que constaba de ocho salones, entre ellos el Salón Rojo y el Olimpia. Este último, de los más lujosos de la capital, se reconstruye en 1921 bajo la dirección de Carlos Crombé, con una capacidad para cuatro mil personas, un órgano monumental, extractores "para renovar e higienizar el aire" y un sistema de iluminación indirecta con luces de colores que "irradiaban" "suaves tonalidades de luz bastante para tener el salón inundado de un tenue resplandor".¹⁴ Siguiendo el modelo del cine Olimpia, a lo largo de la década se construyen o remodelan otras salas en las principales capitales del país.

¹³ Cfr. Dávalos Orozco y Vázquez Bernal (1985).

¹⁴ "La ciudad de México cuenta desde hoy con otro hermoso y elegante coliseo." *Excelsior*. 10-12-1921. Cfr. Dávalos Orozco 1996: 28-29; 58-59.

121. Primeros largometrajes de argumento.

La yucateca Cirmar Films es la productora, en 1916, del primer largometraje de argumento hecho en México: *1810 o Los libertadores* (Manuel Cirerol Sansores), una alegoría cívico patriótica, que después de su estreno en Mérida, se presenta en México el 15 de septiembre de 1916 en el Teatro Hidalgo. En 1917, la misma empresa filma *El amor que triunfa* (M. Cirerol Sansores). Desafortunadamente, los esfuerzos del cine yucateco decaen demasiado pronto. Su última producción importante es la serie *Venganza de bestia o Xandaroff* (C. Martínez de Arredondo, 1918). Después, Cirerol y Martínez prefieren producir documentales en estrecha relación con los gobiernos revolucionarios, con la excepción del corto argumental *Nidelvia* (M. Cirerol Sansores, 1920).¹⁵

1810 o Los libertadores pasa desapercibida para los comentaristas de espectáculos capitalinos, quienes consideran que *La luz : tríptico de la vida moderna*, filmada y estrenada el siguiente año, bajo la dirección artística de un misterioso J. Jamet, como la película inaugural del cine largo y de argumento en México. Se trata de una trama amorosa que vive las tres fases luminosas del día: amanecer, cenit y ocaso; un plagio de la película *Il fuoco/El fuego* (P. Fosco, 1915), con Pina Menichelli, estrenada aquí en 1916 con gran éxito. De Emma Padilla, la protagonista, egresada de la Escuela de Arte Cinematográfico recién fundada por el actor y director Manuel de la Bandera, se dice que posee un sorprendente parecido con la diva italiana y que incluso imita sus ademanes. Es importante señalar el debut en *La luz* del camarógrafo Ezequiel Carrasco cuya carrera se prolonga hasta los años sesenta.

En el período 1917-1921 se producen alrededor de 75 largometrajes, un promedio de 15 títulos anuales. Sin duda, el más prolífico de todo el periodo mudo. El primer esfuerzo con claro sentido industrial lo realiza en 1917 la Azteca Film, compañía organizada por la cantante de zarzuela y escritora Mimí Derba asociada con el fotógrafo Enrique Rosas. La empresa, que cuenta con sus propios estudios, produce en ese año cinco melodramas y un documental (*En defensa propia, La tigresa, Alma de sacrificio, La soñadora y En la sombra*), sus constantes temáticas son los tormentosos triángulos amorosos y las pasiones que llevan a la locura. En *La soñadora* (E. Arozamena) debuta Sara García quien, más tarde, a fines de los treinta se convierte en la popular y entrañable “abuelita del cine mexicano”. El actor teatral Joaquín Coss, funge en la mayor parte de las películas como director escénico y Mimí Derba, aparte de colaborar en los

¹⁵ Cfr. Ramírez 1981 y 1989.

guiones aparece como estelar o coestelar y dirige *La tigresa*, con lo que se convierte en la primera mexicana en dirigir cine.¹⁶ La empresa resulta poco productiva y es disuelta en 1918.

Otras mujeres cineastas en el cine mudo mexicano son las veracruzanas Adriana y Dolores Elhers (documentalistas), la cantante italiana María Cantoni, que filma en Guadalajara tres cintas en 1921¹⁷, y la yucateca Cándida Beltrán Rendón (*El secreto de la abuela*, 1928).¹⁸

El distribuidor fílmico Germán Camus se anima a producir las películas *Santa y Caridad*, dirigidas por Luis G. Peredo en 1918. La primera adapta la popular novela, al estilo del naturalismo francés, de Federico Gamboa. Peredo selecciona a Elena Sánchez Valenzuela, alumna de la cátedra de Preparación y Práctica de Cinematógrafo que Manuel de la Bandera imparte en el Conservatorio Nacional, para interpretar *Santa*, papel que le da gran popularidad. La cinta se concibe como un "tríptico cinematográfico", cuyas partes corresponden a las tres etapas de la vida de la protagonista: pureza, vicio y martirio y son precedidas de actitudes simbólicas de la bailarina Norka Rouskaya.

Las excelentes utilidades obtenidas llevan a Camus a construir sus propios estudios en 1920, en los que se filman otras adaptaciones de la literatura mexicana, como *Alas abiertas* (L. Lezama, 1921) y otras dirigidas por el cineasta de origen argentino Ernesto Vollrath: los melodramas burgueses *Hasta después de la muerte* (1920), *Amnesia* y *Carmen* (1921); las cintas costumbristas de tema rural *La parcela* (1921), basada en una novela de José López Portillo y Rojas, sobre un conflicto de tierras entre dos hacendados, y *En la hacienda* (1921). La última, por su origen y por el tema es un claro antecedente del melodrama ranchero sonoro. La poderosa competencia de los monopolios de Hollywood acaba forzando el retiro de Camus de la producción en 1921.

Algunas otras empresas cuya producción carece de continuidad, realizan películas de cierto interés, como el protomaestro Manuel de la Bandera quien prueba suerte como director artístico en *Obsesión* (1917), sobre un artista (él mismo) que encuentra la inspiración para su obra magistral a costa de la muerte de su amada (María Luisa Ross). *Partida ganada* (Enrique Castilla, 1920) es "un intenso drama netamente mexicano", producido por La Cinema Martínez y

¹⁶ Es en Campos Lara, *et al.* (1979) donde se menciona por primera vez la probable responsabilidad de Mimí Derba en la dirección artística de *La Tigresa*. Más información al respecto se proporciona en Dávalos Orozco y Vázquez Bernal (1985) y en Dávalos (1989 y 1996). Las posteriores monografías de García Rodríguez (1999) y de Miquel (2000b) sobre Mimí Derba, desafortunadamente no aportan mayores elementos que permitan ratificar o verificar fehacientemente ese dato.

¹⁷ Cfr. Vaidovits (1989).

¹⁸ Cfr. Dávalos Orozco y Vázquez Bernal (1985).

Cía., con José Torres Ovando y Rutila Urriola. Por su parte, el alquilador Gonzalo Arrondo, produce *Barranca trágica* (Santiago J. Sierra, 1917), un truculento drama rural de "color netamente nacional", donde "figuran tipos nacionales". *El rompecabeza de Juanillo* (1919) es una comedia protagonizada por el caricaturista y dibujante Juan Arthenack, que imita a los populares mimos Chaplin y al francés Max Linder. En cambio, la comedia *Maciste turista* (Santiago J. Sierra, 1917) es un "entretenimiento cinematográfico de índole comercial" que retoma al personaje homónimo que populariza la película italiana *Cabiria* (Piero Fosco, 1914). El triunfo en un concurso de guión permite debutar al director Luis Lezama filmando *Tabaré*, el poema dramático del uruguayo Juan Zorrilla de San Martín.¹⁹ Otra producción sobre la conquista es *Cuauhtémoc* (Manuel de la Bandera, 1919), que enaltece el "heroísmo de dos razas: la conquistadora y la conquistada". Dos periodistas de espectáculos, enamorados del cine, incursionan fallidamente en la realización cinematográfica: Rafael Bermúdez Zatarain en *María* (1918) y Carlos Noriega Hope en *La gran noticia* (1921). En la vena del nacionalismo hispano-católico, José Manuel Ramos y Carlos E. González dirigen *Tepeyac* (1917) y *Confesión trágica* (1919), la primera sobre la tradición de las apariciones de la Virgen de Guadalupe y, la segunda, expresa cinematográficamente las ideas del poema de José Velarde, con cuyos versos se elaboran los intertítulos de la película.

Otros títulos de este período son *La muerte civil* (Domingo Mezzi, 1917), *La virgen de Guadalupe* (Geo D. Wright, 1918), *Dos corazones* (Francisco de Lavillete, 1919), *Una novia caprichosa* (1919), *Don Juan Manuel* (Enrique Castilla, 1919) y *El escándalo* (Alfredo B. Cuéllar, 1920).

122. El automóvil gris.²⁰

El automóvil gris (1919), la película más ambiciosa y tal vez la más importante del cine mudo mexicano, es una serie de doce episodios con pretensiones documentales. Narra los atracos cometidos desde 1915 en residencias de familias adineradas por unos asaltantes con uniformes militares de las fuerzas carrancistas que ocupan la capital de la República. La impunidad inicial

¹⁹ Notas más amplias sobre *Tabaré* se pueden encontrar en una edición facsimilar de un folleto publicitario con la sinopsis argumental (*Argumento de Tabaré* 1998). El mismo Lezama dirigiría la segunda versión de la cinta en 1946, con Rafael Baledón y Josette Simó.

²⁰ Sobre *El automóvil gris* y su contexto pueden consultarse los capítulos "Gángsters contra charros" y "El automóvil gris" en De los Reyes (1981) y el número monográfico de los *Cuadernos de la Cineteca Nacional* sobre "El automóvil gris" (1981), con el argumento original de Enrique Rosas y textos de Federico Serrano, Fernando del Moral y Antonio Noyola. El caso ha merecido novelizaciones como la de Isla (1983).

de la banda se atribuye a sus nexos y complicidad con algunos jefes venales de los cuerpos policíacos y de seguridad de los diversos grupos revolucionarios. Para calmar a la indignada opinión pública se detiene y se fusila a algunos de los asaltantes en diciembre de ese año. Las escenas documentales del ajusticiamiento, incluidas al final de la cinta, son filmadas por Enrique Rosas y funcionan como punto de partida del proyecto.

El prurito realista y documental de Rosas se explica por la necesidad de armonizar las partes filmadas con base en el guión, con el material documental del fusilamiento. Esto lo lleva a filmar la cinta por largos meses en los lugares reales de los acontecimientos.

El señor Juan Manuel Cabrera, jefe policiaco responsable de la aprehensión de los criminales, proporciona documentación y participa también en la película representándose a sí mismo. Tal parece que algunos episodios de la serie no llegan a exhibirse en su momento por sus implicaciones políticas.

Se afirma que, tras bambalinas, la cinta es patrocinada por el entonces presidenciable general Pablo González, gobernador militar de la capital. Esto explica que en la cinta Rosas acalle los rumores que atribuyen al militar la autoría intelectual de las fechorías de la banda.

El éxito de *El automóvil gris* dirigido por Enrique Rosas, Joaquín Coss y Juan Canals de Homs, se debe no sólo a la resonancia de los acontecimientos referidos (que también asegura el éxito a *La banda del automóvil*, dirigida en 1919 por Ernesto Vollrath e inspirada por el mismo suceso policiaco), sino también a sus notables virtudes cinematográficas. En los años treinta se le incorpora una desafortunada banda sonora y se reduce su duración a la de un largometraje convencional. Esta última es la versión que se conserva en la actualidad.²¹

123. El carrancismo y el cine.

Durante sus períodos presidenciales de facto (1915-1917) y constitucional (1917-1920), don Venustiano Carranza se interesa por los usos propagandísticos y educativos de la cinematografía. En 1916 beca los estudios de cine en los Estados Unidos de las hermanas Dolores y Adriana Elhers, avala la creación de la cátedra de Preparación y Práctica de Cinematógrafo que

²¹ En Dávalos Orozco (1989: 204-207), se informa lo siguiente: “Enrique Rosas fue asesorado en la dirección por Coss y Canals de Homs. Ya desde su estreno, la cinta no pudo apreciarse cabalmente, pues la censura impidió la exhibición de algunos episodios. En 1933, al hacerse una sonorización de la cinta, se redujo la serie a un largometraje convencional de 111 minutos. Con tal reducción, *El automóvil gris* sufrió mutilaciones irreparables, perdió su sentido original y varias escenas quedaron inconclusas o incomprensibles. (...) Parece que *El automóvil gris* ha tenido dos sonorizaciones: la ya mencionada, en 1933, y la que se conoce hoy, que data de 1937.”

se inaugura el 24 de abril de 1917 en el Conservatorio Nacional de Música y Arte Dramático, a cargo de don Manuel de la Bandera y que es venero de varios intérpretes cinematográficos. Durante su gobierno, la Secretaría de Guerra y Marina produce varias cintas como *Patria nueva* (1917), mezcla de documental y ficción alrededor de la protesta de Carranza como presidente constitucional el primero de mayo de 1917 y que incluye simulacros y maniobras militares, deportivas, de bomberos y de la Cruz Roja. También, para desarrollar la disciplina militar y despertar el fervor cívico y de servicio del nuevo Ejército Nacional surgido de las fuerzas irregulares de la revolución se filma *Juan Soldado* (E. Castilla, 1919), sobre un cuento de Francisco L. Urquiza, *El precio de la gloria* (1919), *El block house de alta luz* (1919) y *Honor militar* (1920), cuyas direcciones se atribuyen a Fernando Orozco y Berra. Estas películas, se presentan sólo en los cuarteles.

124. El cine de los años veinte.

La exhibición por episodios de *El automóvil gris* y *La banda del automóvil*, a la manera de las series norteamericanas, marca el inicio de la fuerte influencia de Hollywood en nuestro cine, hecho muy ligado al surgimiento, posterior a la Primera Guerra Mundial, de los Estados Unidos como potencia imperialista y hegemónica en América Latina. A pesar de todo, en la siguiente década se insiste -sin éxito- en la filmación de melodramas burgueses al estilo italiano. Las aventuras policíacas no tendrían mejor suerte.

El decenio de los veinte es trascendental, pues en ella se consolida el nuevo Estado emanado de la Revolución. Después del asesinato de Carranza en 1920, se suceden los generales Álvaro Obregón (1920-1924) y Plutarco Elías Calles (1924-1928) en la presidencia de la República. En estos años se logran acuerdos mínimos con los Estados Unidos en materia agraria y petrolera; se minan las bases de la oligarquía terrateniente; el Estado gana el apoyo de sectores campesinos y obreros con una limitada aplicación de los principios constitucionales; se mediatiza y corrompe a los sindicatos y, finalmente, el gobierno sortea exitosamente crisis internas muy graves como la rebelión de Adolfo de la Huerta (1923) y el conflicto religioso (1926-1929). Con el asesinato de Obregón en julio de 1928 se inicia una nueva etapa conocida con el nombre de Maximato (1928-1934) por la preponderancia personal de Calles ("Jefe Máximo de la Revolución"). En este periodo, la "familia revolucionaria", gravemente diezmada, se aglutina en

el Partido Nacional Revolucionario (1929) para evitar rencillas internas, dividirse el botín político, apoyarse mutuamente y sucederse pacíficamente en el poder.

El auge de la producción silente mexicana que se inicia en 1917 no se sostiene en los veinte. A partir de 1922 comienza el descenso de la producción. Más de veinte largometrajes filmados en 1921, se reducen a sólo cuatro en 1924. Una breve recuperación en 1925 no logra mantenerse en los siguientes años. En 1926 se inicia la producción sonora en Estados Unidos y en 1929 los mexicanos comienzan la producción experimental de cintas sonorizadas y sincronizadas con discos.

Si en los primeros tiempos del cine mexicano solía resumirse en una sola persona el trinomio exhibidor-distribuidor-productor, en los veinte es cada vez más clara la división entre esas funciones, especialmente la tarea de los productores que deben enfrentar los intereses conjugados de exhibidores y distribuidores. Hollywood desata una agresiva política de expansión cinematográfica, que implica el establecimiento de sucursales de sus casas distribuidoras en el mundo entero a cargo de gerentes estadounidenses, el apoyo a exhibidores nacionales para que promovieran las cintas norteamericanas y la fundación de órganos de prensa que exaltan las virtudes de la cinematografía hollywoodense. Los exhibidores, por su parte, se resisten a aceptar un cine tan precario como el mexicano.

Al cerrarse los Estudios Camus, otros intentos de mantener una producción sistemática y continua de cintas están a cargo de los hermanos Carlos y Jorge Stahl, Manuel R. Ojeda, Eduardo Urriola y Miguel Contreras Torres. El camarógrafo Jesús H. Abitia construye los Estudios México-Cines donde posteriormente, al quedar en manos de la Nacional Productora de Películas, se ruedan algunas de las primeras cintas sonoras. Ojeda y Urriola, asociados con el actor Manuel Arvide, fundan a mediados de los años veinte una academia cinematográfica (Artistas Unidos de México) donde reclutan actores para sus producciones. Durante el periodo se hace un pequeño pero significativo número de filmaciones en los Estados de Yucatán, Jalisco, San Luis Potosí, Sonora, Oaxaca, Puebla, Michoacán y Veracruz. Así, en 1924 son películas provincianas dos de las cuatro filmadas; en 1925, lo son cuatro de nueve películas. Con la llegada del cine sonoro, las iniciativas de filmación en el interior de la república, prácticamente, no vuelven a repetirse.²²

²² Más sobre la cinematografía mexicana en la década de los años veinte en Dávalos Orozco y Vázquez Bernal (1985) y en Ramírez (1989).

125. El "mexicanismo" cinematográfico.

A propósito de los temas abordados por el cine nacional en los veinte, se advierte una creciente tendencia aproximadamente en la mitad de la producción a inspirarse en tramas de origen nacional. Esto fue seguramente un reflejo pobre y descolorido de la cruzada nacionalista poderosamente impulsada desde la Secretaría de Educación Pública por el filósofo José Vasconcelos durante el régimen obregonista, que se prolonga a lo largo de la década con el empleo del cine para apoyar campañas de higiene y de capacitación agropecuaria en las zonas rurales del país. Sin embargo, el Estado jamás elabora una política para producir por su cuenta o alentar la producción nacional de cine.

Dentro de ese ambiente mexicanista algunos periodistas, desde las páginas de espectáculos, abogan por un cine que muestre nuestras tradiciones, historia y paisajes en la pantalla, pues afirman que sólo la originalidad de nuestro ser nacional puede distinguirnos e imponer nuestro cine en el extranjero. Lamentablemente, ese nacionalismo cinematográfico se detiene en rasgos superficiales sin permitirse el más leve asomo a las diferencias regionales del país o a nuestro pasado histórico. Se cae en la exaltación abstracta de los símbolos patrióticos, indígenas y folclóricos. Más que en la realidad nacional, ese cine parece inspirarse en el "género mexicano" del teatro de revista muy en boga. Tal influencia es evidente en *Viaje redondo* (1919) y *Partida ganada* (1920), dirigidas por José Manuel Ramos. La primera, que trata de los apuros de un provinciano en la capital, marca con ello una pauta temática que será muy frecuente en los posteriores melodramas y comedias "rancheras". La película es interpretada por el cómico Leopoldo Cuatezón Beristáin y por otras figuras del teatro de revista.

El más prolífico entusiasta de esa línea "mexicanista" es Miguel Contreras Torres, ex oficial revolucionario que cumple una carrera cinematográfica excepcionalmente larga: de los años veinte a los años sesenta. Debuta como protagonista de *El Zarco*, dirigida por José Manuel Ramos en 1919. De ahí en adelante será casi siempre productor, realizador, argumentista y protagonista de sus películas, entre las que vale la pena mencionar *El hombre sin patria* (1922), que plantea en forma revanchista y patrioterica el problema de los braceros mexicanos en los Estados Unidos; *Oro, sangre y sol* (1923), basada en la vida del diestro neoleonés Rodolfo Gaona, filmar en el extranjero *Ejército cubano*, *El relicario* (rodada en México, España y Hollywood en 1926) y *El león de Sierra Morena* (filmada en España entre 1927 y 1928). Vuelve al país en 1929.

Otro interesante exponente del cine mexicano de inspiración nacionalista es Guillermo Calles, *El Indio*, de larga trayectoria en Hollywood donde se especializa en la caracterización de villano y de piel roja en numerosos *westerns*. En sus cintas, *De raza azteca* (codirigida con M. Conteras Torres, 1921), *El indio yaqui* (filmada en Sonora en 1926) y *Raza de bronce* (realizada en Mexicali en 1927) resalta el aliento indigenista. Es pionero del cine sonoro.

Manuel R. Ojeda dirige *El Cristo de oro* (1926) y *Conspiración* (1927), dos cintas de ambiente colonial y *El coloso de mármol* (1928), en la que se ponderan los logros del régimen presidencial del presidente saliente Plutarco Elías Calles y de los gobiernos surgidos de la Revolución.²³

Contrasta con las vehemencias revolucionarias de los veinte la obra del ingeniero Gustavo Sáenz de Sicilia, personaje aristocratizante de tendencias conservadoras y fascistas que plasma en sus cintas *Atavismo* (1923), *Un drama en la aristocracia* (1924) y *La boda de Rosario* (1929). La última, de ambiente campirano, con don Carlos Rincón Gallardo, Marqués de Guadalupe; exalta las jerarquías y las tradiciones propias de la vida en las haciendas del porfirismo. Como gerente de producción de la Compañía Nacional Productora de Películas, Sáenz de Sicilia es un importante promotor de la producción en 1931 de la versión sonora de *Santa* y argumentista de las películas producidas por esa sociedad.

126. Cine con moraleja.

Es curioso resaltar en los veinte la filmación de cintas "moralizadoras" como *Bolcheviquismo* (P. J. Vázquez, 1922), que según un anuncio pide a los ricos y opulentos dar "cultura al que sufre, a los humildes, todos los que necesitan... tratadlos con cariño, educadlos... y el bolcheviquismo se convertirá en amaos los unos a los otros".

²³ Sobre *El coloso de mármol* cfr. Dávalos Orozco y Vázquez Bernal (1999: 25-28, 96-109) y Vázquez Bernal y Dávalos Orozco (2005).

Producción cinematográfica mexicana (1916-1931) (Títulos identificados con una duración de más de 40 minutos)		
AÑO	PRODUCCIÓN	OBSERVACIONES
1916	3	
1917	16	2 documentales
1918	6	
1919	14	2 documentales
1920	8	
1921	22	7 documentales
1922	14	2 documentales
1923	6	
1924	4	1 documental
1925	13	5 documentales
1926	10	2 documentales
1927	9	1 documental
1928	4	
1929	5	1 documental 4 películas sonoras o sonorizadas
1930	5	4 películas sonoras o sonorizadas
1931	3	3 películas sonoras

Fuente: Elaborado por el autor a partir de F. Dávalos Orozco, E. Vázquez Bernal: *Filmografía general del cine mexicano (1906-1931)*, Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, Puebla, 1985; F. Dávalos Orozco: *Albores del cine mexicano*, Clío, México, D. F., 1996.

El puño de hierro (G. García Moreno, 1927), filmada en Orizaba, Veracruz, denuncia los perjuicios de la farmacodependencia con crudo y sorprendente realismo. García Moreno, realizador de *El buitre* (1925), del corto documental *Carnaval 1926* y de las cintas de aventuras *Misterio* y *El tren fantasma* (1926) muestra las mejores virtudes del cine norteamericano en *El puño de hierro*. Llama la atención la naturalidad lograda en el desempeño de los actores (especialmente Carlos Villatoro) y el impresionante realismo del antro de vicio.²⁴

²⁴ Sobre la labor del director Gabriel García Moreno y sobre Carlos Villatoro, actor principal de sus películas, revisar Dávalos Orozco y Vázquez Bernal (1999). Muestras de la importante obra fílmica de Gabriel García Moreno han logrado sobrevivir gracias a la familia orizabeña Mayer y a la Sra. Marcela Luna Villatoro, nieta del actor Carlos Villatoro. Ambas depositan –la primera, a través del investigador Aurelio de los Reyes– materiales filmados por el realizador en la Filmoteca de UNAM. Esperanza Vázquez Bernal realiza en 2001 y en 2003 la restauración editorial de *El puño de hierro* y de *El tren fantasma*, respectivamente.

Los hijos del destino (L. Lezama, 1929) trata de la utilidad de los exámenes médicos prenupciales, y *Vicio* (A. E. Álvarez, 1930) es una cinta que apoya la campaña de propaganda antialcohólica del presidente provisional Emilio Portes Gil. También en contra del alcoholismo se pronuncia *Abismos o Náufragos de la vida* (S. Pruneda, 1930)

127. Documentales y noticiarios.

Después de 1917, disminuida la violencia revolucionaria y con la idea de fijar una cotidianeidad estable, la producción de documentales pasa a segundo plano. Se continúa el registro de corridas, competencias de autos, eventos populares y cívicos y actualidades de nota roja o desastres naturales, como *Terremotos en el Estado de Veracruz* (1920), *El último día de un torero o La despedida de Rodolfo Gaona* (Rafael E. Trujillo, 1925). Entre la producción más destacable en este formato sobresalen los referidos a los asesinatos de Zapata, como *Emiliano Zapata* (1919); aspectos de la rendición y asesinato de Francisco Villa, como *Rendición de Francisco Villa* (1920), *Villa íntimo* (1920) y, después de su muerte, *Francisco Villa* (producción de E. Rosas, 1923) y *Francisco Villa, su vida como guerrillero y su trágica muerte* (producida por Salvador Toscano y Antonio F. Ocañas, 1923). Están también los largometrajes que recogen las conmemoraciones del centenario de la consumación de la independencia en 1921 producidos por Salvador Toscano, Ediciones Camus e International Pictures. En 1928, después del asesinato del general Álvaro Obregón se presenta *Solemnes funerales del Gral. Obregón*. Sobre el intrigante caso del curandero y milagrero Niño Fidencio, se exhiben en 1928 dos documentales: *Fidencio*, con foto de Jorge Stahl y *El campo del dolor* de Eduardo Martorell. También se conocen algunos documentales de promoción turística y de propaganda política. De estos últimos surgen varios al triunfar el constitucionalismo, como *Reconstrucción nacional* (1916), de Miguel Ruiz y *Patria nueva* (1917).

El predominio de las cintas de argumento, a partir de 1916, propicia la aparición de las revistas fílmicas nacionales al estilo de las Gaumont, Pathé o Fox. Así, de 1919 a 1920, la *Cine Revista Semanal México*, producida por la Compañía Mexicana Manufacturera de Películas, alcanza 40 números. En 1918, Geo D. Wright dirige *Escenas maravillosas de México* revista de promoción turística. De los años veinte se conocen varios títulos, ninguno de los cuáles alcanza una larga vida: la *Revista México*, que produce Gustavo Sáenz de Sicilia, la *Revista Nacional* de la Secretaría de Educación Pública, la *Revista Olimpia*, la *Revista Atlas*, las *Revistas Elhers* y

Novedades El Globo, patrocinada la última por el diario *El Globo*. Se sabe que Gabriel Soria filma con sonido varios noticieros para el diario *Excelsior*, además de algunos cortometrajes documentales y publicitarios desde 1928.

Este somero repaso por la historia del cine mudo mexicano, muestra como los esfuerzos por establecer una industria no fructifican debido a la enorme competencia del cine extranjero y a las circunstancias precarias de la producción nacional.²⁵ No estaban dadas las condiciones que con el arribo del sonido propician, en los treinta, la formación definitiva de la industria cinematográfica nacional.

²⁵ En la *Cartelera cinematográfica 1920-1929* de Amador y Ayala Blanco (1999) se registra el estreno de 5,044 largometrajes en la década de 1920, de los cuales el 78.9 por ciento son norteamericanos (3,981 títulos); 8.2 por ciento son italianos; 4.1 por ciento son franceses; 3.8 por ciento son alemanes y tan sólo 1.3 por ciento (64 cintas), son mexicanos.

II. INDUSTRIALIZACIÓN (1931-1940).

El cine mexicano sufre en el breve lapso que va del maximato (1928-1935) al cardenismo (1934-1940) una mutación trascendental: pasa de ser un fenómeno curioso en proceso de desaparición, al inicio de una promisoría industria cultural que adquiere –después de 1940- un lugar estratégico en las políticas de Estado y en la vida económica y cultural de la nación; es un periodo en que se transita de la experimentación artística a la estandarización industrial, debido a lo siguiente:

a) El papel preponderante que la aparición del cine sonoro juega en esta empresa. En el año de 1929 arriba el cine sonoro a nuestro país. Estrechamente vinculados con la novedad se presentan dos fenómenos de enorme relevancia para el proceso conformador de la cinematografía mexicana. Uno, ocurren los primeros intentos de sonorización y, por otro lado, Hollywood inicia la producción de cine en castellano que permite la formación de importantes cuadros técnicos y artísticos que después se incorporan a nuestra cinematografía.

El sonido también favorece el aglutinamiento de elementos dispersos, principalmente aquellos mexicanos o hispanoparlantes que laboran en Hollywood y que posteriormente emigran a nuestro país ante el fracaso del llamado cine “hispano” (el cine norteamericano filmado en español).

El sonido es una condición necesaria, pero no suficiente para la concreción de la industria cinematográfica mexicana. El sonido marca un antes y un después en el desenvolvimiento de la producción de películas y del lenguaje cinematográfico; su afianzamiento en nuestro país coadyuva, al igual que en otros lugares, al verdadero nacimiento de una industria nacional de cine, es decir, de un aparato productivo de películas más o menos sistemático y continuo, con características propias y distintivas que, por la ausencia de condiciones propicias, no se desarrolla en la época muda.

b) A la existencia de recursos humanos (cineastas, actores y técnicos) y materiales (estudios y equipo) que permite aprovechar la experiencia y la mínima infraestructura levantada por el cine mudo.

c) A la producción de la cinta *Allá en el Rancho Grande* (F. de Fuentes, 1936), que sienta las bases económicas del cine mexicano al abrirle las puertas del mercado fílmico de Latinoamérica y de España.¹

21. Transición del cine mudo al cine sonoro 1929-1931.

El irreversible proceso de sonorización de la industria norteamericana de cine que se inicia en 1926, afecta a todas las cinematografías del mundo.² La noche del 26 de abril de 1929 en el Teatro Imperial de la ciudad de México, la Columbia Pictures estrena *Submarine / Submarino* (F. Capra, 1928) la primera cinta sincronizada con ruidos incidentales que se conoce en el país. Casi un mes después, el 23 de mayo de 1929 la Warner da a conocer el vitáfono, estrenando en el cine Olimpia *The singing fool / La última canción* (L. Bacon, 1929) con Al Jolson, la primera película hablada y cantada exhibida en el país. Con la llegada del sonido, el Departamento del Distrito Federal, en junio de 1929, prohíbe en las películas intertítulos en un idioma diferente al español.³

Por otra parte, el arribo del sonido prácticamente paraliza la ya muy precaria producción fílmica nacional y reorienta el esfuerzo de veteranos y nuevos entusiastas hacia la experimentación con filmes sonoros con resultados más bien desalentadores: la inferioridad técnica y financiera de los países de habla castellana proporciona una ventaja inicial al cine hecho en español por los Estados Unidos.⁴ En estas difíciles condiciones, 1929 se producen cinco títulos en 1929 (cuatro sonoros) y en 1930 (cuatro sonoros), así como por lo menos tres filmes sonoros en 1931, además de un número indeterminado de rodajes de cortos musicales, documentales y noticieros cuya existencia no se encuentra bien documentada.⁵

Guillermo *Indio* Calles dirige en California, Estados Unidos *Dios y ley* (1929), probablemente el primer ensayo de largometraje sonoro de un mexicano. Miguel Contreras Torres realiza *El águila y el nopal* (1929) un cortometraje mudo sonorizado en Hollywood y transformado

¹ El melodrama y la comedia rancheros, tan importantes para afianzar y desarrollar la industria fílmica nacional, tienen sus equivalentes en otros “géneros nacionales” como el “tango film”, en la Argentina; la “españolada” en España; o la “chanchada”, en Brasil, fórmulas taquilleras que también contribuyeron a consolidar el cine de sus respectivos países. Cfr. Peredo Castro (2004: 114-129).

² Un repaso del proceso de sonorización de la industria cinematográfica norteamericana se presenta en Dávalos Orozco 2002.

³ Sobre el arribo y la recepción del cine sonoro en nuestro país ver Reyes de la Maza (1973).

⁴ Un texto ilustrativo de la producción en los Estados Unidos de películas habladas en español de 1929 a 1939 lo presentan Heinik y Dickson (1990).

⁵ Este periodo trascendental ha sido explorado por Reyes de la Maza (1973), López-Vallejo y García (1978) y resumido y expuesto con amplitud por García Riera (1992-1997: v. 1).

en largometraje; *Soñadores de la gloria* (1930), con locaciones en Marruecos y Sevilla, donde narra la "epopeya de España en Marruecos"; y el corto de tema prehispánico *Zitari*, (1931?) parcialmente sonorizado, con su esposa Medea de Novara y Matías Santoyo. Gustavo Sáenz de Sicilia intenta una fallida versión sonora de *La boda de Rosario* (1929). En la ciudad de Puebla Ángel E. Álvarez sonoriza *Alas de gloria* (1929), que cuenta con la participación de los infortunados aviadores Sidar y Rovirosa. *Abismos o Náufragos de la vida* (1930), es la única realización del caricaturista y dibujante Salvador Pruneda. En *Más fuerte que el deber* (1930), el director Raphael J. Sevilla, con cierta experiencia en Hollywood, realiza, con material que le regala la Warner, un melodrama sentimental cantado por Luis Ibarguén. *Terrible pesadilla* (ca. 1930), es otra cinta poblana con probable versión muda y sonora, dirigida y actuada por Carlos o Charles Amador, comediante jalisciense afincado en los Estados Unidos donde se especializa en imitar muy burdamente a Chaplin. Un documental sonoro del camarógrafo Roberto Turnbull (bajo la muy dudosa dirección de Miguel Contreras Torres), el 5 de febrero de 1930 registra la toma de posesión del presidente sustituto Pascual Ortiz Rubio (1930-1932). En agosto de 1931 Alberto Méndez Bernal, produce y dirige en el norte de la república (Tijuana, Ensenada y el Casino de Agua Caliente) el film sonoro *Contrabando*, con Ramón Pereda y Virginia Zurí.

El proceso de experimentación sonora culmina con el rodaje de la nueva versión de la exitosa *Santa* en noviembre de 1931.

22. *Santa, película inaugural de la industria cinematográfica sonora mexicana.*

La potencial ventaja del sonido es capitalizada por los empresarios mexicanos de la Compañía Nacional Productora de Películas que, con audacia arriesgan grandes sumas de dinero en la producción de *Santa*, en noviembre de 1931. Con esta película culminan todos los ensayos sonoros anteriores. Exclusivamente para el rodaje de la cinta, se reúne a elementos, tanto técnicos como artísticos, formados en Hollywood: el director y actor hispanoestadounidense Antonio Moreno, el camarógrafo canadiense Alex Phillips, los intérpretes mexicanos Lupita Tovar, quien hizo el papel de *Santa*, Carlos Orellana como *Hipólito* y Donald Reed (Ernesto Guillén era su verdadero nombre), como *Marcelino*; los cubanos Juan José Martínez Casado como *El Jarameño*, y René Cardona; y los inventores mexicanos Roberto y José Rodríguez, que con su sistema de grabación de sonido directo, superan las deficiencias técnicas de sus

predecesoras, registrando el lastimero tema musical compuesto ex profeso por el popular Agustín Lara y proporcionan al cine mexicano una ventaja técnica decisiva. Además, el asunto repite el éxito de su antecesora de 1918, que se reitera en las versiones posteriores de Norman Foster (1943) y de Emilio Gómez Muriel (1968) y establece uno de los modelos femeninos más explotados de la cinematografía mexicana a lo largo de los años: el de la prostituta de circunstancias, de corazón impoluto solo redimible por la muerte o por el amor.⁶

La realización es más bien deficiente y torpe el manejo de actores. Aunque Moreno introdujo en México la técnica estadounidense de producción fílmica, en *Santa* se resiente el ambiente "hispano" peculiar de las producciones en las que estaba habituado a participar y su formato tiene más que ver con el cine mudo. La *Santa* sonora fue trasladada del porfiriato a la época contemporánea y narra el tránsito de la protagonista de su paraíso bucólico (el pueblo, el campo) hacia el infierno, que es la ciudad y el prostíbulo. Santa, la prostituta, a pesar de perder su virtud, no pierde su pureza espiritual que la hace ver como una mártir. En todo el cine mexicano posterior persistirá esta convención sobre la prostituta; asimismo, el carácter misógino de *Santa* predominará en toda la historia del melodrama mexicano.

El trasfondo argumental, que estableció el estereotipo cinematográfico nacional de la prostituta, aseguró su éxito comercial: duró tres semanas en el Cine Palacio, donde se estrenó el 30 de marzo de 1932. Los resultados de taquilla, el despliegue económico y publicitario y la técnica de sonorización, fueron razones suficientes para que los cronistas y gacetilleros de las páginas de cine la consideraran la película inaugural de la cinematografía nacional.

La protagonista de *Santa*, la mexicana Lupita Tovar, fue estrella de casi una decena de películas "hispanas", entre ellas, la versión en castellano de *Drácula* (George Melford, 1931). Suspende temporalmente su carrera norteamericana para filmar en México *Santa*. Más tarde, en 1936 y 1938, acompañaría algunos de los desvaríos fílmicos de José Bohr (*Marihuana: el monstruo verde*, 1936) y *María* (1938) de Chano Urueta.

⁶ La novela de Federico Gamboa ha sido llevada cinco veces a la pantalla: en 1918 por Luis G. Peredo con Elena Sánchez Valenzuela (*Santa*), Alfonso Busson (*Hipólito*) y Ricardo Beltri (*El Jarameño*); la de 1931 con Lupita Tovar (*Santa*), Carlos Orellana (*Hipólito*) y Juan José Martínez Casado (*El Jarameño*); en 1943 por Norman Foster con Esther Fernández (*Santa*), José Cibrián (*Hipólito*) y Ricardo Montalbán (*El Jarameño*); la de 1968 de Emilio Gómez Muriel, con Julissa (*Santa*), Enrique Rocha (*Hipólito*) y Julián Pastor (*El Jarameño*), y en 1991, en *Latino bar*, la adaptación lírica de Paul Leduc. En 1978 Luis Reyes de la Maza adapta para la televisión una versión de doce episodios, producida por Irene Sabido y dirigida por Luis Vega, con Tina Romero (*Santa*), Sergio Jiménez (*Hipólito*) y Luis Miranda (*El Jarameño*).

Agustín Lara, paladín de la inspiración romántica en la música industrial mexicana desde el éxito en 1927 de su bolero "Imposible", compone para *Santa* el tema principal, un fox, un danzón y una pieza que Lupita Tovar baila en ropa interior. Merecidamente, la dirección musical estuvo a cargo de Miguel Lerdo de Tejada. Así, se afirma la estrecha colaboración entre las industrias del cine, la radio y el disco.

El director de *Santa*, Antonio Moreno (1887-1967), es un actor madrileño emigrado desde muy joven a los Estados Unidos. Trabaja en el cine desde 1912 y adquiere una discreta notoriedad en los veinte como galán "latino". La llegada del sonido lo margina a papeles secundarios. Participa en el cine "hispano" como adaptador, guionista, dialoguista y actor, situación que le permite ser considerado para la dirección de *Santa* en 1931. Moreno regresa a los Estados Unidos después del fracaso de su segunda cinta, *Águilas frente al sol* (1932), inverosímil y elemental película de aventuras internacionales.

23. Condiciones de producción de 1931 a 1940.

Después del éxito de *Santa*, la producción mexicana crece aceleradamente: de un largometraje exitoso en 1931 (además de los ensayos sonoros sin repercusiones comerciales), pasa a seis en 1932 y a más de veinte producciones anuales entre 1933 y 1936 (21 en 1933, 24 en 1934, 23 en 1935 y 24 en 1936). El éxito de *Allá en el Rancho Grande* (F. de Fuentes, 1936) permite a la industria saltar hasta treinta y ocho largometrajes en 1937 y 58 en 1938, aunque la saturación del mercado y el agotamiento inicial de la "comedia ranchera" provocan un fuerte descenso en los dos años siguientes (39 en 1939 y 27 en 1940).⁷

PRODUCCIÓN CINEMATOGRAFICA MEXICANA (1931-1940)									
1931	1932	1933	1934	1935	1936	1937	1938	1939	1940
3	6	21	24	23	24	38	58	40	27
Fuente: García Riera (1998 y 1992-1997: v. 1 y 2).									

Muestra del creciente desarrollo de la industria (de doscientos a trescientos elementos en 1933), es la formación en 1934 de la Unión de Trabajadores de Estudios Cinematográficos de México (UTECEM), afiliada a la poderosa y oficialista Confederación de Trabajadores de México

⁷ Cfr. García Riera (1998 y 1992-1997: v. 1-2).

(CTM). Es indudable que los beneficios del cine mexicano se obtienen en las salas de reestreno o de segunda corrida donde los públicos de menor nivel educativo y bajos recursos económicos prefieren y requieren del cine hablado en español.

En la producción puede notarse una amplia gama de estilos, de temas y de objetivos. Dentro de la ausencia de modelos dramáticos o temáticos y en una industria titubeante por la informalidad y las dificultades financieras, de producción, de distribución y de exhibición, existe un ambiente de libertad que será inimaginable mas tarde y que propicia la búsqueda y la experimentación. Los ejemplos van desde el folletín sentimental hasta verdaderas búsquedas de expresión personal y artística, pero todas ellas, a final de cuentas pretenden descubrir la vía que conduzca al éxito económico. Cineastas como Juan Bustillo Oro, Fernando de Fuentes, Arcady Boytler, Gabriel Soria o, incluso, Chano Urueta, consideran al cine como un arte y como tal lo practican en sus primeras obras. Independientemente del valor de los resultados, su concepción del cine entra en flagrante contradicción con las necesidades de una industria del entretenimiento y de un público habituado a considerar al cine como tal. En esta sintonía, la mayoría de los directores, dóciles a las indicaciones de los productores, sin recato buscan el dispositivo que abra las puertas del "mercado natural" (México y Latinoamérica) para nuestra cinematografía.

24. *Las primeras obras de valor.*

Arcady Boytler, emigrado ruso, con experiencia fílmica en su patria, Alemania, Chile y los Estados Unidos, es uno de los realizadores que arriban a México con la fallida productora de películas sonoras Empire Productions. En 1932 debuta en México con *El espectador impertinente*, interesante corto experimental que combina el espectáculo vivo con la proyección fílmica. En 1933 realiza con exaltado lirismo *La mujer del puerto*, argumento de Guz Aguila sobre dos cuentos, uno de Tolstoi y otro de Guy de Maupassant, donde debuta Andrea Palma como una melancólica prostituta portuaria orillada a dramático suicidio después de cometer involuntario incesto. Por momentos, la atmósfera poética, la desolación y la prestancia logran infundir una fascinación de alturas irrepetibles.

El veracruzano Fernando de Fuentes es el realizador mexicano más importante de la década de los treinta. Gerente del Cine Olimpia, inicia su educación cinematográfica en *Santa* (A. Moreno, 1931), como ayudante de Ramón Peón, el asistente del director y después como director de diálogos de *Una vida por otra* (J. H. Auer, 1932). Como director debuta en *El anónimo* (1932), cinta ahora perdida. A partir de 1933 explora y explota las posibilidades creativas de un cine mexicano por sus

temas y estilo. Sus mejores obras se reúnen en lo que se ha dado en llamar la "trilogía sobre la Revolución Mexicana": *El prisionero trece* (1933), *El compadre Mendoza* (1933) y *Vámonos con Pancho Villa* (1935). En estas cintas, De Fuentes, un observador lejano y ajeno al movimiento revolucionario, se cuestiona sobre el sentido de la guerra e intenta revivir o comprender el ambiente y las situaciones extremas de ese período, que orillan a sus personajes a la corrupción, a la traición o a la muerte estúpida en busca inútil de la gloria o para satisfacer las ambiciones de un caudillo. Dueño de una técnica que asimilaba la eficiente narrativa del cine norteamericano, De Fuentes aprovecha cabalmente la ausencia de estereotipos y convenciones dramáticas en el naciente cine sonoro para desarrollar a su gusto sus historias, procurando siempre extraer una lección moral. Enfrenta la censura en *El prisionero trece* al sentirse lastimado el ejército por presentar a un oficial cuya venalidad propicia el fusilamiento de su propio hijo. En *Vámonos con Pancho Villa* se diseccionan las diversas facetas del culto a la personalidad del famoso cabecilla de la División del Norte. De las tres, *El compadre Mendoza* es una obra maestra innegable, basada en un cuento de Mauricio Magdaleno, con diálogos de Juan Bustillo Oro y de De Fuentes. En el contexto de una alegoría sobre el asesinato de Emiliano Zapata, asistimos, por un lado, a la destrucción moral de un hombre acomodaticio (Alfredo del Diestro como *Rosalío Mendoza*), que sacrifica la amistad en beneficio del interés inmediato; y, por otra parte, descubrimos el amor platónico, limpio y sincero entre *Dolores* (Carmen Guerrero) y el *general Felipe Nieto* (Antonio R. Frausto) narrado con una delicadeza y ternura infinita.

De Fuentes, siempre con matices mexicanos, toca otros temas, ambientes y estilos: el melodrama provinciano y costumbrista en *La calandria* (1933), la adaptación del *western* a la épica decimonónica en *El tigre de Yautepec* (1933), la aclimatación del cine de capa y espada al medio colonial novohispano en *Cruz Diablo* (1934), las aventuras de horror en un convento carmelita en *El fantasma del convento* (1934), el melodrama familiar sobre una muy cuestionable madre autoritaria en *La familia Dressel* (1935) y el de los peligros de la vida extramarital en *Las mujeres mandan* (1936). Sin embargo, el éxito taquillero de *Allá en el Rancho Grande*, transforma a De Fuentes de cineasta en empresario.

Otro cineasta interesante del periodo es el capitalino Juan Bustillo Oro, abogado, escritor, periodista y dramaturgo. Comparte por igual la pasión por el cine y por el teatro; las influencias del sainete, la zarzuela y el teatro de género chico se mezclan con su aprecio por el arte fílmico logrando algunos de sus trabajos más interesantes, pero sin duda, el peso de las convenciones

teatrales (cintas sobrecargadas de diálogos y asfixiantes escenografías en interiores) son responsables de sus peores desaciertos cinematográficos. Su primera dirección fue la cinta muda *Yo soy tu padre* (1927); colabora en los argumentos de *Tiburón* (R. Peón, 1933) y de *El compadre Mendoza* (F. de Fuentes, 1933). Finalmente, su primera cinta sonora es *Dos monjes*, en 1934, pretenciosa pero llamativa producción con clara influencia del expresionismo alemán, Bustillo Oro juega con la escenografía, el vestuario, la iluminación, la música y el formalismo esteticista de una cámara empleada a veces de manera abusiva. Sin embargo, tanto la morosidad como el tono melodramático de una historia demasiado pobre y simple (un cronista la calificó de "ñoñez romántica") conspira en contra de la película, que cuenta, desde dos perspectivas opuestas (la de los monjes del título: Víctor Urruchúa y Carlos Villatoro) la historia de un triángulo amoroso. El desconcierto del público fue notable. Al siguiente año, 1935, repite esa experiencia expresionista, con resultados nada halagüeños, pese a evocar a Leroux (*El fantasma de la Opera*), en el relato gótico *El misterio del rostro pálido* donde busca provocar angustia contrastando el clima de horror con la luminosidad y blancura tanto de los decorados *art deco* como de los vestuarios. El éxito del drama de tema novohispano, sobre la novela de Vicente Riva Palacio, *Monja i casada, virgen i mártir* (1935), le marca la conveniencia de perseverar por caminos más conocidos. Más tarde, su popularidad se consolida con la invención de prototipos dramáticos y genéricos como la "nostalgia porfiriana" (*En tiempos de don Porfirio*; 1939) y los melodramas familiares. Es también responsable, en 1940, de establecer el perfil cinematográfico que finalmente consagra al comediante Mario Moreno *Cantinflas* como figura estelar en la hilarante comedia *Ahí está el detalle*.

25. Los éxitos de taquilla.

El estreno mexicano más taquillero de la década es la superproducción *Juárez y Maximiliano* (M. Contreras Torres, 1933), que permanece seis semanas en su sala de estreno. Contreras Torres el único director que logra traspasar la "barrera del sonido" con éxito, cultor del cine épico-histórico, se regodea con la vida cortesana y el espectáculo de los emperadores (interpretados por Medea de Novara y Enrique Herrera), relegando a un lugar secundario al austero y republicano Juárez (Froilán B. Tenes). El mismo asunto se reitera en *La paloma* (1937), *La emperatriz loca* (película norteamericana de 1939) y *Caballería del imperio* (1942). Tanto las anteriores, como *Viva México!* (1934) y *Tribu* (1934), son una extraña mezcla de envidia revolucionaria y nacionalista, con espíritu conservador.

Madre querida (1935), dirigida y producida por el gallego Juan Orol, inaugura en nuestro medio los desbordantes melodramas lacrimógenos de exaltación enfermiza de los valores asociados a la maternidad. Se filma a toda velocidad en el mes de abril de 1935 para ser estrenada el siguiente 10 de mayo (Día de las Madres) con éxito desproporcionado. Inicia así la larga cadena de realizaciones didácticas, edificantes, aleccionadoras y morales, mal filmadas pero siempre taquilleras por su cercanía con el sentimentalismo popular; como *Los desheredados* (Guillermo Baqueriza, 1935), *Mater nostra* (Gabriel Soria, 1936), *Madres del mundo* (Rolando Aguilar, 1936) y *Honrarás a tus padres* (Juan Orol, 1936).

Otros adalides del cine rápido y barato son el cubano Ramón Peón (trece cintas entre 1933 y 1936) y el actor y director Ramón Pereda; el primero, debuta como realizador en nuestro país explorando la leyenda de *La Llorona* (1933) donde inicia una fructífera relación con el segundo, recién llegado de los Estados Unidos.

Llama la atención José Bohr, *crooner* y compositor alemán criado en Argentina y Chile, que después de trabajar desde 1926 en los Estados Unidos en cortos musicales y largometrajes en español se traslada a México. Es autor casi total de sus cintas: productor, director, argumentista y, por supuesto, casi siempre, actor principal, cantante y compositor de la música. A la improvisada realización característica de su cine, se suman argumentos habitualmente reñidos con la lógica y la coherencia, siempre al servicio del exhibicionismo y la megalomanía de su creador. Es un cine desconcertado, truculento, caótico, extravagante, barroco y confuso, pero filmado con gozo envidiable, siempre en un tono paródico autoconciente y divertido, con mucha imaginación y notables muestras de sentido cinematográfico. Su esposa, la pianista de origen chileno Eva Limiñana, participa habitualmente como productora y argumentista con el pseudónimo de *Duquesa Olga*. Su primera cinta mexicana es el divertido melodrama pseudosocialista, *La sangre manda* (1933); entre sus cintas más interesantes están *Luponini de Chicago* (1935) y *Marihuana (el monstruo verde)* (1936), que alternan el homenaje con la parodia al *thriller*, con buenos momentos de intuición cinematográfica. En *Marihuana*, acompañan a José Bohr, Lupita Tovar, Barry Norton y René Cardona, viejos compañeros del cine castellano filmado en Hollywood. También Norton y Cardona aparecen en *Así es la mujer* (1936), donde se aprecian las influencias del cine musical norteamericano. En sus siguientes cintas, sin dejar de tener aspectos llamativos, Bohr se ve constreñido a intentar un cine menos personal y muy convencional con resultados deplorables. En 1939 filma sus últimas películas mexicanas.

26. El cine de Estado y de "contenido social"

Plenamente establecido el cine sonoro en nuestro país, el Estado mexicano se interesa nuevamente, desde mediados de la década de los treinta, en emplear el poder de la cinematografía para elaborar, no sólo películas de propaganda y promocionales sino un cine de "contenido social" y de alcance masivo que respalde sus políticas nacionalistas de reforma agraria y la expropiación petrolera de 1938, para lo cual apoya la fundación de la productora CLASA en 1935, entre cuyos principales funcionarios se encuentra Alberto J. Pani, exministro de Hacienda. De manera complementaria, durante el maximato (1928-1934) se aprueban por primera vez medidas para proteger y alentar la producción nacional de películas, tales como el artículo 10 del Reglamento de Diversiones del Distrito Federal que apoya la exhibición de productos nacionales y un decreto del presidente Pascual Ortiz Rubio, de julio de 1931, que aumenta los aranceles aplicados a la importación de películas extranjeras.

La conciencia de la importancia del cine para difundir los valores de la mexicanidad y del nacionalismo resultan del impacto que produce entre los artistas e intelectuales nacionales la obra inconclusa *¡Que viva México!*, del genial cineasta ruso Serguéi Mijáilovich Eisenstein, rodada en nuestro país entre diciembre de 1930 y enero de 1932. La obra muestra la asimilación de los temas y de la plástica del nacionalismo mexicano (las culturas popular y prehispánica, el folclor, la revolución mexicana, el paisaje; el maguey y el indio como objetos fotográficos), fruto de su relación con artistas y escritores como Diego Rivera y Adolfo Best Maugard que lo asesoran. La difusión de montajes del material del artista ruso marca profundamente a los cineastas y a la cinematografía mexicana. Es por lo anterior que se llega a considerar a Eisenstein como el padre de una hipotética "escuela mexicana de cine", influjo que alcanza, incluso hasta la mancuerna formada por el director Emilio Fernández y el camarógrafo Gabriel Figueroa en los cuarenta.⁸ Figueroa toma conciencia de la importancia de su trabajo después de los reconocimientos que recibe la fotografía de *Allá en el Rancho Grande* (F. de Fuentes, 1936). Formado como fotógrafo de fijax con José Guadalupe Velasco, en el cine, con *La noche de los mayas* (Ch. Urueta, 1939) inicia la búsqueda de "su estilo" estudiando a los artistas plásticos del

⁸ Entre la abundante bibliografía sobre Eisenstein, pueden consultarse sobre su inconclusa obra mexicana las siguientes obras: Eisenstein (1971), Seton (1986), De los Reyes (1987: 96-114; 2006) y De la Vega (1996 y 1998).

nacionalismo artístico mexicano y atendiendo la influencia del expresionismo alemán y del trabajo mexicano de Eisenstein.⁹

Redes (F. Zinnemann y E. Gómez Muriel), proyecto auspiciado por la Secretaría de Educación Pública y *Janitzio* (C. Navarro), azaroso proyecto de iniciativa particular, ambos de 1934, se inspiran en la estética eisensteniana y revaloran la vida indígena. En el primer caso, con nativos de Alvarado, Veracruz, se narra el esfuerzo de organización de los pescadores para evitar la explotación del cacique acaparador. Destacan la partitura original de Silvestre revueltas y la fotografía de Paul Strand. Elementos de Eisenstein como las reminiscencias del "héroe colectivo", el montaje y el argumento del *Acorazado Potemkin*, son patentes. El segundo caso, sobre una leyenda purépecha, es protagonizado por Emilio Fernández, quien más tarde ya como director representativo de lo mexicano en el extranjero, haría dos versiones de la misma historia: *María Candelaria* (1943) y *Maclovía* (1948).

Rebelión (M. G. Gómez, 1934), basada en estudios de la Dirección de Antropología de la Secretaría de Agricultura y Fomento, es una producción muda a la que se añade sonido.

Tanto el corto *Humanidad* (A. Best Maugard, 1934), filmado a petición de la Beneficencia Pública, como el documental producido por la Comisión Nacional de Irrigación, *Irrigación en México* (I. Miranda, 1935) son considerados, uno por Diego Rivera y el otro por Luis Cardoza y Aragón, como ejemplo del cine mexicano ideal, el primero por su "verismo" frente a la artificialidad del cine convencional y el otro por su belleza plástica.¹⁰

La extraordinaria *Vámonos con Pancho Villa* (Fernando de Fuentes, 1935) se inspira en la Revolución. Es la primera producción de CLASA, que a pesar del apoyo oficial encubierto y su alto costo de la producción, obtiene una pobre respuesta del público y lleva a la quiebra a la empresa.

Otros ejemplos son *Judas* (Manuel R. Ojeda, 1936) fallida producción del oficial Partido Nacional Revolucionario, de intenciones agraristas. En 1937 Best Maugard inicia la producción de *La mancha de sangre*, con Stella Inda como una prostituta que reivindica su libertad de trabajo e independencia sentimental frente al hombre que la explota. Sometida a una fuerte censura por su tema y un espectáculo nudista, se estrena hasta 1943. Otros ejemplos realizados dentro de la industria son *El indio* (A. Vargas de la Maza, 1938), sobre la novela premiada de

⁹ Fernández 1996.

¹⁰ Ver el testimonio de Diego Rivera en Reyes, Guzmán y De Onís (1963: 73-75); ambos se reproducen en García Riera (1992-1997: v. 1, p. 159; pp. 203-204).

Gregorio López y Fuentes; *La noche de los mayas* (Ch. Urueta, 1939), con argumento y diálogos de Antonio Médez Bolio; y *Los de abajo* (Ch. Urueta, 1939), sobre la épica novela revolucionaria de Mariano Azuela. Las dos últimas cuentan con partituras originales de Silvestre Revueltas.

Independientemente de su valor estético o cinematográfico, el fracaso comercial de los filmes oficiales significa el fracaso del proyecto cinematográfico del cardenismo. El apoyo para nuevas películas de intención propagandística, sería azaroso y circunstancial o, bien, se limitaría a la realización de cortos documentales turísticos o promocionales.

27. Allá en el Rancho Grande y la apertura de los mercados para el cine nacional.

El vigor del nacionalismo revolucionario -con todo y sus contradicciones populistas y autoritarias- genera una respuesta de corte reaccionario, de carácter hispano-católico y antiyanqui, que idealiza al régimen porfirista y al patriarcado rural de las haciendas y que, hacia la década de los años treinta, se decanta como un nacionalismo de carácter conservador. El caso más significativo es el de *Allá en el Rancho Grande*, producción de 1936, donde el realizador Fernando de Fuentes logra una entretenida y amable comedia rural de costumbres, ubicada en el Estado de Michoacán, que alterna el melodrama con el humor y frecuentes números musicales. Es una adaptación al cine de las obras del popular teatro musical y de variedades de género “mexicano” en el que era tan avezado el coguionista de la cinta Guz Águila. Totalmente contrapuesta a la reforma agraria que realiza el gobierno, la película permite asegurar y consolidar un público hasta entonces esquivo y huidizo. Es la primera fórmula dramática que tiene el impacto suficiente para perdurar en el gusto nacional y latinoamericano y que lanza al estrellato continental a sus protagonistas, Tito Guízar y Esther Fernández. El éxito de la película es tal, que alienta a los productores a filmar más de veinte “ranchos grandes” en 1937.¹¹

Ocupan un lugar privilegiado en el mundo rural del cine mexicano los héroes rancheros de aventuras épicas como *El Charro Negro* (1940) y sus secuelas, protagonizadas y dirigidas por Raúl de Anda.

En los años siguientes, la industria cinematográfica se profesionaliza rápidamente. Es en este contexto y ante el agotamiento de la comedia ranchera, que se hace necesario el desarrollo de

¹¹ García Riera (1992-1997) titula su capítulo dedicado al año de 1936 como “El año de *Rancho Grande*” y al que dedica a 1937, “Más de veinte ranchos grandes”. En la monografía sobre Fernando de Fuentes (López Vallejo y García y García Riera, 1984) la parte dedicada a *Allá en el Rancho Grande* se titula “El rancho que fundó una industria”.

nuevas fórmulas dramáticas y genéricas que permitan explotar el recién ganado favor del público. En este contexto, Juan Bustillo Oro con *En tiempos de don Porfirio* (1939) establece el prototipo dramático que el crítico Jorge Ayala Blanco denomina "nostalgia porfiriana".¹² Bustillo Oro, a disgusto con el nuevo régimen, nos remite a una especie de *belle époque* mexicana situada en una tranquila e idealizada ciudad provinciana del porfiriato de principios del XX, poblada por amables y gozosos bohemios (el maduro calavera Fernando Soler, su ahijado Emilio Tuero y el gracioso petimetre raboverde Joaquín Pardavé) sin mayores preocupaciones sociales o políticas, que eludir los usos y costumbres de la moral victoriana e interpretar evocadoras piezas musicales.

También a Bustillo Oro se debe la final consagración cinematográfica de *Cantinflas* como figura estelar en la hilarante comedia *Ahí está el detalle*. El pomposo lenguaje de las clases acomodadas e ilustradas se rinde ante *Cantinflas*, cuyo personaje, un "peladito", un lumpen urbano pícaro, mañoso y lúbrico sin oficio ni beneficio, esgrime con desparpajo, como única arma para enfrentar al mundo, una incoherente e interminable locuacidad, plena de retruécanos, dobles sentidos y salidas en falso.

Antes de este éxito, Mario Moreno *Cantinflas*, es una figura muy arraigada en el gusto popular por sus triunfos en los teatros de carpa. Debuta en el cine al lado de Medel, su habitual pareja cómica, en la desafortunada *No te engañes corazón* (M. Contreras Torres, 1935) a la que le siguen, con el mismo Medel, las cintas de Arcady Boytler *Aguila o sol* y *Así es mi tierra* (ambas de 1937) y *El signo de la muerte*, de Chano Urueta (1939). Trazas de la madurez fílmica del cómico son cinco cortos publicitarios rodados entre 1939 y 1940.

El comediante más exitoso antes del arribo de *Cantinflas*, es el peruano Leopoldo Ortín, que encabeza el reparto de una decena de filmes con su caracterización de un tipo corpulento zafio y pícaro, destacadamente *Los enredos de papá* (1939) y sus tres secuelas del siguiente año (*Papá se desenreda*, *Papá se enreda otra vez* y *Las tres viudas de papá*), todas dirigidas por Miguel Zacarías.

La maduración industrial iniciada en 1936 aniquila las fuerzas de la experimentación fílmica y de la búsqueda expresiva. Con el paso del tiempo, después de crear la comedia ranchera y de la favorabilísima coyuntura que significa la Segunda Guerra Mundial, el cine mexicano ocupa un lugar preeminente en el mercado cinematográfico de habla castellana al lado y, en algunos momentos, por encima de las cinematografías argentina y española, para convertirse en

¹² Cfr. Ayala Blanco (1968: 40-47).

uno de los medios de comunicación de masas más influyentes en América Latina hasta la década de los cincuenta.

III. ÉPOCA DE ORO (1940-1952).

La llamada *época de oro* del cine mexicano corresponde, de manera general, a los momentos de auge y afirmación de la industria y cubre los periodos presidenciales del general Manuel Ávila Camacho (1940-1946) y de Miguel Alemán Valdés (1946-1952), el primer civil en el cargo después de la Revolución de 1910.

En el contexto de la Segunda Guerra Mundial, el régimen revolucionario edulcora muchas de sus posiciones nacionalistas a cambio de apoyos materiales y financieros para la implantación de la política de sustitución de importaciones que acelera el proceso de industrialización del país iniciado a mediados de los veinte y estimula el crecimiento explosivo de las ciudades y la migración del campo a la ciudad. Así, se mantiene el crecimiento de la economía, que se ve respaldado por la inmigración de capitales europeos. En nombre de la “unidad nacional” que demanda la contienda, se atemperan o reprimen las demandas sindicales y agrarias, con el respaldo de las organizaciones de izquierda. También, los grupos conservadores abandonan la nostalgia por un pasado irrecuperable y el odio antiyanqui se transforma en admiración y afinidad espiritual, que se concilia con un régimen revolucionario condescendiente y en franco proceso de involución.

Algunos datos elementales: La conflagración mundial se inicia el 1° de septiembre de 1939; los Estados Unidos ingresan formalmente a la contienda el 6 de diciembre de 1941; el 28 de mayo de 1942, México se declara formalmente en estado de guerra con las potencias del eje Berlín-Roma-Tokio, en la cual participa en el frente del Pacífico con un destacamento aéreo expedicionario, el Escuadrón 201. Más relevante fue la firma del llamado Plan Bracero que permite que miles de mexicanos se incorporen a las fábricas pero, fundamentalmente, apoyen la agricultura norteamericana. Como una concesión a la clase obrera y a la burocracia se fundan sistemas de seguridad social y de administración de pensiones. La muerte y la destrucción bélicas se prolongan por casi seis años, hasta el mes de agosto de 1945, cuando culmina con el lanzamiento de bombas atómicas sobre Hiroshima y Nagasaki. Como en todas las guerras modernas, la muerte se ensaña sobre la población civil: alrededor de 50 millones de víctimas fatales, o sea, dos veces la población mexicana de ese entonces.

Sucede al general Ávila Camacho el presidente Miguel Alemán, cuyo régimen continúa la política de industrialización sustitutiva de importaciones y alienta la exportación agropecuaria,

para lo cual la política de reforma agraria recibe un fuerte golpe con el decreto de inafectabilidad que propicia la concentración de la tierra. El acelerado crecimiento económico oculta los problemas estructurales de la desigualdad social y propicia el ensanchamiento de las clases medias. Entre otras grandes obras, se realizan importantes inversiones en infraestructura carretera, electrificación, presas, unidades habitacionales y hospitalarias; se inicia la construcción de la magnífica Ciudad Universitaria para alojar las instalaciones de la Universidad Nacional y se construye la sede de la Escuela Nacional de Maestros. La reforma del partido oficial, que pasa a denominarse Partido Revolucionario Institucional, deja fuera del sistema corporativo al sector militar, con lo que se afirma el poder de los civiles al interior de la élite política.

Durante los doce años del periodo se consolida el proceso iniciado en 1936, con la apertura de los mercados de habla española al cine mexicano y que continua con la creación de un sistema de financiamiento alrededor del cual se estructuran mecanismos de producción, distribución y exhibición que permiten que las ganancias se reinviertan en la industria. El proceso culmina con la promulgación de la Ley de la Industria Cinematográfica y su respectivo Reglamento (1949-1952). Son también los años en que se arraiga un sistema de estrellas que alcanzan popularidad internacional, principalmente en el mundo de habla hispana y, cuando, como resultado de la posguerra; se difunde y alcanza cierto prestigio en Europa nuestra cinematografía, especialmente la obra de Emilio *Indio* Fernández y del camarógrafo Gabriel Figueroa y de algunas estrellas como Pedro Armendáriz, Cantinflas y María Félix.

Desafortunadamente, las bases económicas, políticas y legales que respaldan a la industria no resisten los embates conjugados de la competencia extranjera, la corrupción sindical, las desastrosas políticas públicas y la falta de flexibilidad y adaptabilidad tanto de sindicatos como de empresarios ante las novedades técnicas, temáticas y formales que surgen en las cinematografías estadounidense y europeas de la posguerra.

31. LA "ÉPOCA DE ORO" Y LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL. (1940-1946)

En franco proceso de consolidación, la industria cinematográfica mexicana arriba en condiciones óptimas al inicio de la Segunda Guerra Mundial y se afilia a la causa aliada. Para los Estados Unidos, México cuenta con la única infraestructura de producción cinematográfica de habla española que puede considerarse confiable. De las otras dos potencias fílmicas hispanohablantes,

España vive bajo el gobierno fascista del caudillo Francisco Franco y Argentina, que se mantiene neutral, tiene profundas afinidades con la Alemania nazi.

PRODUCCIÓN DEL CINE MEXICANO DURANTE LA ÉPOCA DE LA GUERRA (Periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho, 1940-1946)					
1941	1942	1943	1944	1945	1946
37	47	71	74	82	70
Fuente: García Riera (1998 y 1992-1997: v. 2-4).					

Tomando como pretexto la situación de emergencia, el primero de abril de 1941 se funda el Departamento de Supervisión Cinematográfica, dependiente de la Secretaría de Gobernación, a cargo de Felipe Gregorio Castillo, asimilando la Oficina de Supervisión del Departamento Central del Distrito Federal. Como resultado, el 5 de agosto de 1941, un decreto presidencial reglamenta la supervisión y clasifica las películas en cuatro categorías: a) películas permitidas para niños, adolescentes y adultos; b) películas permitidas para adolescentes y adultos; c) películas permitidas únicamente para adultos; d) películas permitidas para adultos en exhibiciones especialmente autorizadas.

Formalmente en guerra, John Hay Whitney y Francis Alstock, representantes de la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos de los Estados Unidos, y el Comité Coordinador y de Fomento de la Industria Cinematográfica Mexicana (Felipe Gregorio Castillo, por el gobierno; Fernando de Fuentes, por los productores; y Enrique Solís, por los trabajadores) acuerdan el 15 de junio de 1942 apoyos para la industria cinematográfica en cuatro rubros: a) maquinaria e implementos, b) ayuda financiera para la producción de películas mexicanas, c) cooperación personal de expertos, y d) distribución mundial de películas mexicanas.¹

De esta manera México recibe de forma preferente materias primas, especialmente película virgen, para la producción cinematográfica y un financiamiento por parte de la RKO, de un 50% de los costos para la construcción de los Estudios Churubusco en los que participa el

¹ Cfr. “Convenio firmado por los representantes de la oficina del coordinador de Asuntos Interamericanos, del Departamento de Estado y los representantes del Comité Coordinador y de Fomento de la Industria Cinematográfica Mexicana el 15 de junio de 1942 en la ciudad de México, D. F.”, en Peredo Castro 2004: 487-490.

magnate de la radio Emilio Azcárraga, que se inauguran en 1945². También, el sistema de sonido “Rivatone” es acondicionado para registrar el timbre característico de la pronunciación española.³

Como consecuencia de la guerra, entre 1941 y 1945 disminuyen tajantemente los estrenos de películas extranjeras, espacio que es aprovechado por el cine mexicano. Los estrenos norteamericanos se reducen hasta un ciento por año durante el periodo (de 332 a 245); los europeos descienden drásticamente de 35 a 8, en 1944. Un proceso similar se aprecia en el caso de las cintas provenientes de Argentina, que pasan de 33 en 1941 a 8 en 1944. En cambio, México aumenta sus estrenos de 27 a 67 por año. Sin embargo, esta favorable situación comienza a revertirse a partir de 1945, el último año de la guerra, cuando Europa logra un repunte de 20 estrenos y Argentina de 31.⁴

Muy interesado en alentar el potencial cinematográfico del país, el gobierno lo apoya con medidas diversas: se ratifica en 1941 el acuerdo que hace obligatoria la exhibición de por lo menos una cinta nacional al mes en todas las salas del país. El 14 de abril de 1942 se funda el Banco Cinematográfico, S.A. por iniciativa del Banco de México que, en 1947, se hace nacional. Entre sus objetivos, la nueva institución intenta evitar que los productores cedan los territorios de explotación a distribuidoras extranjeras. Como consecuencia de la fundación del Banco, más productores reinvierten sus ganancias en la industria, con lo cual el cine se transforma en una de las cinco principales industrias del país. Imitando a los norteamericanos, se funda en 1944 la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas para otorgar, de manera anual, un premio que se denomina Ariel, a lo mejor de la producción nacional, que se entrega por primera vez en el año de 1946.

La situación bonancible de la industria cinematográfica se expresa en un aproximado de cuatro mil trabajadores: 2500 actores y extras, 1100 técnicos y manuales; 146 músicos y 60 directores. Circunstancias tan favorables hacen insoportable la profunda corrupción de los dirigentes sindicales y propicia que en 1945 ocurra una escisión al interior del Sindicato de

² Son muchos los intereses en juego durante el proceso de construcción de los Estudios Churubusco. El primer protagonista es Harry Wright y un grupo de inversionistas mexicanos, después se involucra la RKO y, finalmente, por instancias del gobierno mexicano, se incorpora Emilio Azcárraga. Cfr. Peredo Castro (2004: 304-321)

³ El papel que juega la cinematografía en la lucha por el dominio de las conciencias en el frente ideológico del teatro de operaciones de la América Latina, entre los aliados y las fuerzas progresistas de México, por un lado, y los nazifascistas europeos y criollos por el otro es estudiado amplia y puntualmente por Peredo Castro (2004).

⁴ El comportamiento de la exhibición, específicamente el de las cintas estrenadas durante esa década, puede revisarse en Amador y Ayala Blanco (1982).

Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC), para dar origen al Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), apoyado por las elites de la industria (actores, directores, fotógrafos, escritores, músicos). El presidente Ávila Camacho sanciona la ruptura mediante un laudo emitido el 3 de septiembre de 1945, que permite –en exclusiva- a la nueva organización laboral la producción de largometrajes de ficción y al STIC sólo la producción de cortometrajes y documentales, pero manteniendo el control sindical de la distribución y de la exhibición.

Como resultado de la inminente crisis de producción y de mercados de la posguerra, en mayo de 1945 los sindicatos cierran las puertas al ingreso de nuevos miembros, especialmente en la sección de directores. Esta decisión, que a la larga será catastrófica, impide la renovación de los cuadros creativos de la industria (realizadores, fotógrafos, escritores, músicos, etc.). En este contexto, el único realizador que ingresa a la Sección de Directores del STPC en 1946, es el español Luis Buñuel.⁵

En este periodo surge una nueva generación de directores. Entre los más representativos están Emilio Fernández, Julio Bracho, Roberto Gavaldón y el muy joven Ismael Rodríguez. Se consolidan otros como Gilberto Martínez Solares y Alejandro Galindo (activo el primero desde 1938 y el segundo desde 1937). Aparecen realizadores muy taquilleros como el ya veterano Juan Bustillo Oro, Chano Urueta, los hermanos Joselito y Roberto Rodríguez, y Miguel M. Delgado dirigiendo las cintas de *Cantinflas*.

Durante estos años se afirma un importante cuadro de estrellas: *Cantinflas*, Jorge Negrete, María Félix, Arturo de Córdova, Pedro Armendáriz y Dolores del Río, entre otros. El *star system* y el espíritu de bonanza hizo que los sueldos de las estrellas se elevaran a niveles insospechados y, en consecuencia, el costo de las películas que pasan de 156 mil pesos en 1941, a 648 mil en 1945. Sin embargo, la industria nacional, pierde, para fines prácticos los beneficios de una de sus mejores cartas al firmar *Cantinflas* la distribución de sus cintas con la Columbia Pictures.

311. LA PRODUCCIÓN DURANTE LA GUERRA.

Durante los promisorios años de la guerra, el cine mexicano trabaja sobre otras bases. La producción se formaliza y se industrializa de manera plena. El rápido crecimiento, proporciona la ilusión de solidez y de falsa madurez. Lo cierto es que, como nunca, se cuenta con más y mejores

⁵ Cfr. García Riera 1992-1997: v. 3, p. 220.

recursos financieros, técnicos y humanos; incluso, muchos productores se atreven a rodar cintas de época y a producir películas ambientadas en sitios exóticos y poco habituales como España o Francia. Por ejemplo, en 1943, casi la mitad de la producción es de época y una cuarta parte del total se sitúa en el extranjero. Por otra parte, la producción de esos años privilegia la explotación de las adaptaciones de la literatura extranjera, especialmente francesa, española, inglesa y alemana. De alrededor de noventa adaptaciones, solo una decena tiene su fuente en obras mexicanas. El venezolano Rómulo Gallegos es el más socorrido: *Doña Bárbara* (F. de Fuentes, 1943), *La trepadora* (G. Martínez Solares, 1944), *Canaima* (J. Bustillo Oro, 1945) y *Cantaclaro* (J. Bracho, 1945). Una de las más taquilleras es la versión fílmica basada en Alexandre Dumas, *El conde de Montecristo* (Ch. Urueta, 1941), con Arturo de Córdova en el papel de Edmundo Dantés. El comediante Manuel Medel logra sobresalir en la personificación de un pícaro pueblerino, miserable, alcohólico y degradado, en la muy plana adaptación de la novela de José Rubén Romero, *La vida inútil de Pito Pérez* (M. Contreras Torres, 1943).

Desafortunadamente, la fundación del Banco Cinematográfico propicia una fortísima concentración de las empresas productoras. Así, ocurre con Grovas, S.A. (1942), absorbida en 1943 por CLASA, que a su vez, en 1944, a la muerte de Agustín J. Fink, se fusiona para formar CLASA-Films Mundiales. En efecto, desde la perspectiva del Banco, las pequeñas productoras se consideran “una rémora indeseable del cine mexicano preindustrial”.⁶

En el contexto de las dificultades de la guerra, México se da el lujo de producir cuatro cintas a color: *Así se quiere en Jalisco* (F. de Fuentes, 1942), *Las aventuras de Cucuruchito y Pinocho* (C. Véjar, 1942), *Fantasía ranchera* (J. J. Segura, 1943) y *La china poblana* (F. A. Palacios, 1943). La última es concebida por Palacios, como un vehículo promocional para su descubrimiento, la bella María Félix, en su segunda película.

312. CONTRIBUCIONES A LA CAUSA ALIADA.

Una consecuencia lógica de la incorporación del país al esfuerzo de guerra de los aliados, es la producción de cintas de propaganda bélica. Con el pretexto de alentar el espíritu *panamericano*, es decir, la identidad entre la América sajona y la latina, se producen algunas comedias musicales, explotando la presencia en el país de actores y cantantes de todo el continente, como en *La liga de las canciones* (Ch. Urueta, 1941); *Canto a las Américas* (R. Pereda, 1942); y *Hotel*

⁶ García Riera 1992-1997: v. 2, p. 237.

de verano (R. Cardona, 1943). En plan un poco más serio, se realiza la superproducción histórica *Simón Bolívar* (M. Contreras Torres, 1941), acartonada y excesivamente larga biografía del Libertador venezolano, encarnado por Julián Soler.

También de poco interés son las producciones bélicas que hacen referencia directa al conflicto vigente. Entre ellas cabe mencionar *Soy puro mexicano* (1942), la segunda realización de Emilio Fernández, con Pedro Armendáriz; *Espionaje en el Golfo* (R. Aguilar, 1942), sobre el hundimiento de los buques petroleros mexicanos que precipitan la entrada del país en la guerra; *Cinco fueron escogidos* (H. Kline, 1942), versión de la cinta francesa *Les otages = Los rehenes* (R. Bernard, 1939), sobre la destrucción de Lidice, con versiones en inglés y en español⁷; *Tres hermanos* (J. Benavides Jr., 1943), con Julián Soler, Abel Salazar y David Silva; *Cadetes de la Naval* (F. A. Palacios, 1944), con Ricardo Montalbán y Abel Salazar; *Corazones de México* (R. Gavaldón, 1945), con patrocinio de la Secretaría de la Defensa Nacional; y *Escuadrón 201* (J. Soler, 1945), con Sara García y Domingo Soler, como los padres de los heroicos aviadores del grupo expedicionario mexicano que participa en el frente de guerra del Pacífico.

La historia patria es también una fuente de inspiración para los temas de exaltación nacionalista, especialmente los referidos a la lucha contra la intervención francesa del siglo XIX. Por obvias razones, se deja fuera como tema de exaltación patriótica, la producción de cintas referidas a la invasión de los Estados Unidos de 1847, que costó al país la mutilación de más de la mitad de su territorio original.

De interés son tres cintas inspiradas en la guerra de independencia nacional iniciada en 1810. Miguel Contreras Torres narra con sorprendente sensibilidad y sencillez las tribulaciones cotidianas de *El padre Morelos* (1942), donde Domingo Soler personifica al arriero de cuna humilde, cuya vocación religiosa lo lleva al sacerdocio en plena madurez y cuyo espíritu libertario y de justicia lo transforma en uno de los principales genios militares y políticos de la insurgencia en *El rayo del sur* (1943). Por su parte, Julio Bracho dirige en 1942, con eficaz grandilocuencia, *La virgen que forjó una patria*, con argumento de René Capistrán Garza (exdirigente de la organización cristera Liga Nacional Defensora de la Libertad Religiosa),

⁷ *Cinco fueron escogidos*, es una producción de Alpha Films para el Banco Cinematográfico; con un argumento de Budd Schulberg adaptado por Xavier Villaurrutia y Rafael F. Muñoz, con Joaquín Pardavé, Julio Villarreal, Andrés Soler, Fernando Cortés y María Elena Cortés, entre otros. En la versión hablada en inglés repite Ricardo Montalbán, en su primer papel hablado en ese idioma y otros actores provenientes de Hollywood, como Howard Da Silva, Victor Filian, Robert H. Harris o Rosa Harven (cfr. García Riera 1992-1997: v. 2, pp. 291-292. La francesa *Les otages = Los rehenes* ubica su trama en la Primera Guerra Mundial (Cfr. Ramírez 1992: 69-72).

donde el otro padre de la patria, don Miguel Hidalgo y Costilla (Julio Villarreal), poco antes de lanzarse a la lucha de independencia, en una tertulia de conspiradores, ubica los orígenes de la nacionalidad mexicana en las apariciones de la Virgen de Guadalupe al indio Juan Diego en 1531, papel para el cual se contrata desde Hollywood al famoso Ramón Novarro, primo del realizador.

En *Flor silvestre* (E. Fernández, 1943), filmada con un convincente tono épico sobre la novela *Sucedió ayer* de Fernando Robles, un joven oficial del ejército mexicano (Tito Novaro) escucha atento narrar a su madre (Dolores del Río, en su debut para el cine mexicano) la difícil lucha por la tierra, la justicia y contra la dictadura porfirista, que le cuesta la vida a su padre (Pedro Armendáriz).

Como veremos más adelante, la exaltación patriótica de manera indirecta también se vive a través de las comedias rancheras y su desmedido elogio de la mexicanidad.

Como parte de la colaboración técnica y artística de los Estados Unidos con México, filma en nuestro país el director Norman Foster seis películas, entre las que destaca especialmente, en 1943, la tercera adaptación fílmica de *Santa*, con Esther Fernández, José Cibrián y Ricardo Montalbán, bien ambientada a principios del siglo XX, cuando se publica el clásico de Federico Gamboa. Otras fueron *La fuga* (1943), también con Fernández y Montalbán, sobre *Bola de cebo* de Guy de Maupassant, en el contexto de la intervención francesa (1863-1867); y el drama taurino *La hora de la verdad* (1944), con Montalbán y Virginia Serret. Con esta experiencia, Montalbán continua una discreta carrera en Hollywood.

313. LA EVOCACIÓN DEL PASADO PRERREVOLUCIONARIO.

En un contexto propicio, florece un tipo de melodramas amables muy cercanos a la comedia musical, en los que se explota lo que el crítico Jorge Ayala Blanco llama “la nostalgia porfiriana”. Tales cintas, realizadas con un tono evocador, nos trasladan a una idílica y utópica *belle époque* mexicana situada a fines del siglo XIX o principios del XX, en pleno auge del régimen dictatorial del general Porfirio Díaz.

Es el director Juan Bustillo Oro quien define y depura la fórmula en 1939 con *En tiempos de don Porfirio* (con Fernando Soler, el barítono Emilio Tuero y Marina Tamayo) y es el mismo realizador quien la clausura –de manera simbólica–, seis años después con *Lo que va de ayer a hoy* (filmada en 1945, con Enrique Herrera y Charito Granados), cuando la posibilidad de una

restauración porfirista se hace inviable ante la irrupción de la modernidad norteamericana en los valores y en las costumbres de las clases medias y altas nacionales.

A diferencia de los melodramas rancheros, propicios para el lucimiento de los charros cantores, la nostalgia porfiriana favorece especialmente a las cantantes, como la puertorriqueña Mapy Cortés, en *¡Ay que tiempos señor don Simón!* (J. Bracho, 1941), *Yo bailé con don Porfirio* (G. Martínez Solares, 1942), *El globo de Cantolla* (G. Martínez Solares, 1943) y *La guerra de los pasteles* (E. Gómez Muriel, 1943); o a la colombiana Sofía Álvarez, protagonista de *México de mis recuerdos* (J. Bustillo Oro, 1943) y de *La reina de la opereta* (J. Benavides, Jr., 1945). Alcanza merecida celebridad por su participación en muchas de estas cintas como un ridículo viejo rico y raboverde el comediante Joaquín Pardavé.

32. LA POSGUERRA Y EL FANTASMA DE LA CRISIS (1946-1952).

La conciencia de la grave crisis que se aproxima en la industria cinematográfica al final de la guerra, por la competencia norteamericana, europea y de habla castellana (argentina y española), obliga al desarrollo de una política de abaratamiento, que se orienta a reducir de cinco a tres las semanas de rodaje promedio, al no poder despedir o afectar los salarios de los trabajadores, ni los onerosos sistemas de producción establecidos. Aunque el costo promedio de producción en pesos logra mantenerse (\$400 mil en 1945; \$579 mil en 1946 y \$575 mil en 1950), en dólares prácticamente se reduce a la mitad (de 111 mil a 67 mil dólares). La política de abaratamiento del producto fílmico conduce a la paulatina pérdida de los públicos de las clases medias y altas y a la orientación de la producción a los grupos sociales de bajos ingresos y de menor nivel educativo. Las medidas tomadas favorecen el incremento de la producción, pero rutinizan y rebajan la calidad promedio de las películas permitiendo la aparición de los “churros” (productos seriados e indiferenciados).

PRODUCCIÓN DE CINE MEXICANO EN LA POSGUERRA (Periodo presidencial de Miguel Alemán Valdés, 1946-1952)					
1947	1948	1949	1950	1951	1952
57	81	108	123	101	101

Fuente: García Riera (1998 y 1992-1997: v. 4-6).

No obstante el panorama poco alentador, se realizan inversiones en estudios cinematográficos que se suman a las existentes en los Azteca, los México Films y en los CLASA. En 1945 se inauguran los Estudios Churubusco, se fundan los Estudios Cuauhtémoc y, al año siguiente, los Estudios Tepeyac pero, en 1947, cierran los México Films de Jorge Stahl.

Por iniciativa del Banco Cinematográfico se crean Películas Mexicanas, S.A. de C.V.(1945) y Películas Nacionales, S.A. de C.V. (1947), para distribuir el material mexicano de manera centralizada en el extranjero y en el país, respectivamente. Además, como parte de la política oficial de respaldo a la industria, esa instancia financiera se transforma en una entidad nacional (Banco Nacional Cinematográfico) a partir de 1947. Años más tarde, en 1954, se funda Cinematográfica Mexicana Exportadora, S. A. de C. V. (CIMEX) para la distribución en Europa, Asia, África, Oceanía y Norteamérica.

El mismo interés oficial se expresa en diversas medidas legislativas, como una Ley del 12 de febrero de 1946 que exenta de impuestos a la industria cinematográfica, gravando solo la diferencia que resulte, en caso de que las utilidades superen las inversiones. A fines de 1947 se crea una Comisión Nacional de Cinematografía, para “rescatar el buen cine” y “salvar al cine nacional”. También se aprueba en 1949 la Ley de la Industria Cinematográfica, que encomienda la tutela de todas las cuestiones relativas al cine a la Secretaría de Gobernación e institucionaliza y hace permanentes las normas de censura (“supervisión cinematográfica”) del periodo de la guerra, para evitar los ataques a la moral, al pudor, la decencia y las buenas costumbres. El Reglamento y las modificaciones aprobadas a la Ley más tarde, el 27 de diciembre de 1952, fueron insuficientes para enfrentar al ominoso monopolio de la exhibición que encabeza el norteamericano William Jenkins. Éste, de oscuros antecedentes gangsteriles, apoyado inicialmente por el poder caciquil del gobernador del Estado de Puebla, Maximino Ávila Camacho, cuando su hermano Manuel es presidente del país, y secundado por Gabriel Alarcón y Manuel Espinosa Yglesias, logra en 1949 el control del 80 por ciento de las salas de exhibición y extiende su poder al ámbito financiero, comercial y de los medios (prensa, radio y televisión). Estos poderosos intereses económicos y políticos, comienzan a condicionar muy seriamente la producción, al reducir sus márgenes de ganancia y al prolongar innecesariamente los plazos para recuperar los costos de producción. Por otra parte, la Suprema Corte de Justicia concede a los exhibidores un amparo promovido el 6 de agosto de 1951, que convierte en letra muerta las disposiciones de la Ley y de su Reglamento que garantizan un mínimo de cincuenta por ciento

del tiempo de pantalla para las cintas mexicanas. A cambio, aunque no se prohíbe expresamente, como medida proteccionista se impide el doblaje al español de las cintas extranjeras, que se permite para las dirigidas al público infantil y para aquéllas de carácter científico, educativo o documental.

Un último fenómeno, cuyas consecuencias se apreciarán plenamente hasta finales de la década de los cincuenta y principios de los sesenta, es la introducción de la televisión en el país, cuyos tres primeros canales se establecen entre 1950 y 1952, siguiendo el modelo comercial existente en los Estados Unidos.

Como parte de los procesos apuntados, los temas de las películas del sexenio alemanista quedan definidas por el descubrimiento de la “ciudad”. Proliferan y dominan las cintas de corte popular ambientadas en los barrios o en los cabaretes donde al ritmo de la música afroantillana desbordan su sensualidad sobre todo bailarinas de origen cubano. Durante este periodo, Pedro Infante, bajo la dirección de Ismael Rodríguez se convierte en el actor y cantante más popular del cine mexicano de todos los tiempos.

33. *EL MELODRAMA Y LA COMEDIA RANCHEROS.*

Durante el periodo 1940-1952 el melodrama ranchero forja y consolida la carrera de tres de sus figuras más importantes, los actores y cantantes Jorge Negrete, Pedro Infante y Luis Aguilar, y ve el eclipse de Tito Guízar, la primera figura del género. Con *¡Ay, Jalisco, no te rajes!* (1941), sobre la novela de Aurelio Robles Castillo, su director, Joselito Rodríguez, logra, finalmente, establecer la forma definitiva de los melodramas y de las comedias rancheros, al codificar las claves propuestas cinco años antes por el director Fernando de Fuentes y el dramaturgo Guzmán Águila en *Allá en el Rancho Grande*. Rodríguez parte de lo que es una comedia rural de costumbres de carácter regional (ocurre en el Estado de Michoacán, en el Occidente de México, durante los años veinte y treinta), para mistificar y transfigurar tales elementos en la intemporal esencia misma de todo lo mexicano, como también ocurre con la música del tradicional mariachi jalisciense, haciendo tabla rasa del mosaico cultural y geográfico del país.

La comedia ranchera, con su desbordada y a veces chovinista celebración de la mexicanidad, el folclor y el color local, se adereza con el sabor viril, a veces alegre, a veces melancólico de la canción vernácula para cantar al amor, a la belleza de las mujeres y del paisaje, con la imprescindible música de Manuel Esperón y de Ernesto Cortázar. Al héroe lo acompaña

su siempre fiel escudero, cuyas gracejadas aligeran la carga melodramática de las cintas. Sin duda, el mejor exponente de esta corriente es el barítono Jorge Negrete, que se convierte en el prototipo del charro cantor mexicano, gallardo, enamorado y pendenciero en *¡Ay, Jalisco, no te rajes!* acompañado de Gloria Marín. Negrete explota su fama en *El peñón de las ánimas* (M. Zacarías, 1942), con la debutante María Félix, *Cuando quiere un mexicano* (J. Bustillo Oro, 1944), con Amanda Ledesma; *Me he de comer esa tuna* (M. Zacarías, 1944), con María Elena Marqués; *Hasta que perdió Jalisco* (F. de Fuentes, 1945), con Gloria Marín; y en *No basta ser charro* (J. Bustillo Oro, 1945), con Lilia Michel.

Pedro Infante, entre otras, actúa en *El Ametralladora*, filmada en 1943 por Aurelio Robles Castillo, el autor de la obra que inspira *¡Ay, Jalisco, no te rajes!*; y, en *Escándalo de estrellas* (1944), a partir de la cual establece una duradera y fructífera relación con el director Ismael Rodríguez, con el que forja una carismática personalidad en roles urbanos y campiranos. Entre los melodramas rancheros que Rodríguez dirige y que dan fama a Infante están *Cuando lloran los valientes* (1945), con Blanca Estela Pavón y, especialmente, el díptico *Los tres García* y *Vuelven los García* (1946), con Sara García, Abel Salazar y Víctor Manuel Mendoza. También con Rodríguez participa en otras entretenidas comedias rancheras como *Los tres huastecos* (1947), donde desempeña simultáneamente a los tres hermanos del título, con Blanca Estela Pavón; el díptico *La oveja negra* y *No desearás la mujer de tu hijo* (1949), interesante contraposición de un hijo responsable y trabajador enfrentado con su autoritario y desobligado padre (Fernando Soler); y *Las mujeres de mi general* (1950), con Lilia Prado. También trabaja en comedias rancheras para otros directores como Roberto Rodríguez en *El seminarista* (1949); para Miguel Zacarías en *Ahí viene Martín Corona* y *El enamorado*, rodadas en 1951 con Sara Montiel; y para Rogelio A. González en *El gavián pollero* (1950), entre otros.

Pedro Infante y Jorge Negrete se encuentran en *Dos tipos de cuidado* (I. Rodríguez, 1952), obra cimera de la comedia ranchera, sin continuidad posterior, rodada un año antes del fallecimiento de Negrete.

Sin alcanzar la fama de Negrete o Infante, Luis Aguilar completa el trío de cantantes-actores del melodrama ranchero del periodo. Debuta en 1943 en la comedia campirana *Sota, caballo y rey* (R. O'Quigley) y adquiere un discreto reconocimiento del público bajo la tutela de Raúl de Anda, en cinco melodramas rancheros dirigidos entre 1945 y 1947. Tiene la fortuna de participar en interesantes cintas de aventuras rurales dirigidas por Alejandro Galindo, como *El*

muchacho alegre (1947), con Víctor Parra, sobre la amistada traicionada y *Capitán de rurales* (1950), con Alicia Caro, sobre el uso represivo de las fuerzas de la ley durante el porfirismo. Sin embargo, es la comedia ranchera *El gallo giro* (A. Gout, 1948), que le brinda la fama y el sobrenombre, la que orienta el futuro de su larga carrera hacia un cine más convencional, que tiene su punto culminante cuando alterna con Infante en *A.T.M. (A toda máquina)* y *¿Qué te ha dado esa mujer?*, dirigidas por Ismael Rodríguez en 1951.

34. EL CINE DE AMBIENTE URBANO.

Es claro el predominio de las películas de tema urbano a partir de 1947 hasta alcanzar cincuenta títulos en 1950, antes de empezar a declinar aceleradamente. Con antecedentes tan interesantes como la reconstrucción de los bajos fondos capitalinos en la cinta de ambiente gangsteril, *Mientras México duerme* (A. Galindo, 1938), con Arturo de Córdova y Gloria Morel; o *Distinto amanecer* (J. Bracho, 1943), sobre un líder sindical (Pedro Armendáriz) que para librarse del acecho de un gobernador corrupto recorre diversos rumbos de la ciudad, los grandes maestros de la crónica urbana de la capital mexicana son Ismael Rodríguez y Alejandro Galindo. El eficaz Rodríguez logra trepidantes historias de gusto popular, plenas de personajes representativos, de incidencias y de situaciones extremas y truculentas, que exaltan, las virtudes de la pobreza de los barrios (solidaridad, sencillez y honestidad) frente a los graves pecados de la riqueza (egoísmo, ambición, hipocresía y prepotencia), como en la saga de las desventuras de un carpintero (Pedro Infante) formada por *Nosotros los pobres* (1947), *Ustedes los ricos* (1948) y *Pepe el Toro* (1952); así como los filmes de 1951, *A.T.M.* y *¿Qué te ha dado esa mujer?*, que narran las conflictivas relaciones de amistad que sostienen un par de motociclistas de la policía de tránsito (Pedro Infante y Luis Aguilar).

Por su lado, Galindo realiza un meticuloso retrato del nuevo proletariado producto de la industrialización. Atento desde sus primeras cintas a la vida capitalina, explora los complejos de inferioridad del mexicano, a partir de la vida del pugilista *Kid Azteca* en *Campeón sin corona* (1945); en 1948 describe la vida de un atrabancado conductor de autobuses de pasajeros en el dúptico *¡Esquina bajan!* y *Hay lugar para dos*, todas ellas protagonizadas por David Silva, apoyado por el comediante Fernando Soto *Mantequilla*. Sus virtudes narrativas y descriptivas también se aprecian en sus crónicas urbanas de 1949, la comedia *Confidencias de un ruletero*,

con el debutante Adalberto Martínez *Resortes* y el melodrama negro *Cuatro contra el mundo*, con Víctor Parra y Leticia Palma.

En un contexto pleno de mistificaciones y falsificaciones, la posibilidad de construir una historia alrededor de un microcosmos representado por la vecindad o por el cabaret tiene como antecedente *Virgen de medianoche* (A. Galindo, 1941), pero la inaugura plenamente Alberto Gout en 1946 con *Humo en los ojos*, con David Silva, María Luisa Zea y Meche Barba, con la música y las canciones de Agustín Lara. Es un cine dominado por las figuras femeninas, jóvenes humildes o provincianas orilladas a la prostitución, pero que en lo más íntimo preservan incorruptible su virtud, mientras ejecutan sensuales bailes afroantillanos en atestados cabaretes de mala muerte. Ese ámbito, sin espacio para los galanes, está poblado por pintorescos personajes secundarios (padrotillos, asesinos o delincuentes interpretados por Miguel Inclán, Rodolfo Acosta, Tito Junco o Víctor Parra). A Gout corresponde dirigir las cintas emblemáticas del cine cabareteril en las que figuran destacadamente rumberas de origen cubano. El realizador, con el apoyo fundamental del escritor Álvaro Custodio y la actuación de Ninón Sevilla, descubrimiento de los hermanos Calderón, realiza *Revancha* (1948), *Aventurera* (1949) y *Sensualidad* (1950). Otras importantes protagonistas de esta corriente son la mexicana Meche Barba y las cubanas María Antonieta Pons y Rosa Carmina, que llegan al país de la mano de Juan Orol. Éste dirige en 1950 a Carmina, con su habitual torpeza y simplismo melodramático, en la exitosísima serie *Percal* (*El infierno de los pobres*, *Perdición de mujeres* y *Hombres sin alma*). Otras populares bailarinas cubanas que trabajan para el cine nacional son Amalia Aguilar y Mary Esquivel.

Emilio Fernández incursiona en el melodrama cabareteril, con inusitada fuerza y extraordinaria fortuna en *Salón México* (1948), con Marga López, Miguel Inclán y Rodolfo Acosta; y en *Víctimas del pecado* (1950), con Ninón Sevilla, Tito Junco y Rodolfo Acosta.

Más cerca de las versiones melodramáticas de las vecindades de los barrios pobres de la ciudad, se encuentran cintas como *Ángeles del arrabal* (R. de Anda, 1949), con Sofía Álvarez y David Silva, que inspira y proyecta la figura del actor Víctor Parra en *El Suavecito* (F. Méndez, 1950). Sin embargo, ninguna tan taquillera como *Quinto patio* (R. J. Sevilla, 1950), con el barítono Emilio Tuero y argumento de Carlos Villatoro. Otro popular exponente de este cine es el cantante y actor Fernando Fernández en películas como *Amor de la calle* (E. Cortázar, 1949) y *Arrabalera* (J. Pardavé, 1950).

Otro tema que logra enorme éxito es el de la familia. Aunque es un tópico habitual explotado desde la década anterior, es Juan Bustillo Oro –de nuevo- quien establece a cabalidad la fórmula dramática dónde, habitualmente en un medio urbano, capitalino o de provincia, se exalta la amorosa y sabia autoridad de los padres, especialmente de la madre, quienes detentan la grave responsabilidad de criar y formar a su prole, a veces en medio de la incomprensión o del abandono filial y de crueles, pero nobles sacrificios, como en *Cuando los hijos se van* (1941), con Fernando Soler y Sara García; o su variante *Cuando los padres se quedan solos* (1948), con Fernando Soler y Susana Guízar; *La gallina clueca* (F. de Fuentes, 1941), enaltecedor elogio de una madre esforzada, con Sara García y Domingo Soler; *El cuarto mandamiento* (R. Aguilar, 1948), con Domingo Soler y Carmelita González; o *Azahares para tu boda* (J. Soler, 1950) con Fernando Soler y Marga López.

En 1948, con Fernando Soler, David Silva y Martha Roth, Alejandro Galindo traza un extraordinario apunte sobre las clases medias urbanas ascendentes, enfrentadas al autoritarismo patriarcal propio de la vida rural del porfiriato en *Una familia de tantas*.

35. LA COMEDIA

El cine mexicano enfrenta con dificultades la realización de comedias mundanas, entre las más destacadas se encuentra *Su última aventura* (G. Martínez Solares, 1946), con Esther Fernández y un insólito Arturo de Córdova en plan de gángster con dificultades para cobrar un billete de lotería premiado.

Un caso especial es Joaquín Pardavé: comediante exitoso, se dirige a sí mismo en las comedias melodramáticas *El baisano Jalil* (1942), *Los hijos de don Venancio* (1944), *Los nietos de don Venancio* y *El marchante Neguib* (ambas de 1945), sobre laboriosos inmigrantes que se integran agradecidos a la sociedad mexicana. En el mismo tono melodramático, el comediante también explota la representación de tipos populares, bajo su propia dirección (*Dos pesos dejada*, 1949; *El gendarme de la esquina*, 1950) o para otros, como en *El ropavejero* (E. Gómez Muriel, 1946).

Sin embargo, es en la comedia burlesca donde se aprecian mejores resultados y cuyos más brillantes exponentes provienen del vigoroso teatro frívolo, con un humor de fuertes referencias sociales y populares, como Germán Valdés *Tin Tan*, Mario Moreno *Cantinflas*, el bailarín Adalberto Martínez *Resortes*, Antonio Espino *Clavillazo*, la pareja *Manolín* (Manuel

Palacios) y *Schillinsky* (Estanislao Schillinsky), Daniel Chino Herrera y Jesús Martínez Palillo. La carrera fílmica de los dos últimos no tiene continuidad; *Tin Tan* y *Cantinflas* son los más importantes. Durante el periodo, filman en nuestro país sin mucho éxito los comediantes argentinos Luis Sandrini y Pepe Iglesias. Su paisana, Niní Marshall *Catita* tuvo mejor suerte, especialmente al lado de Joaquín Pardavé en *Una gallega en México* (J. Soler, 1949), en *Una gallega baila mambo* (E. Gómez Muriel, 1950) y en *Mi campeón* (Ch. Urueta, 1951). En plena decadencia, el genial norteamericano Buster Keaton actúa en la consternante *El moderno Barba Azul* (J. Salvador, 1946).

Después del éxito fenomenal de *Ahí está el detalle*, en 1940, *Cantinflas* cambia a Bustillo Oro por el realizador Alejandro Galindo en *Ni sangre ni arena* (1941), con el que tiene una mala relación, pero donde conoce a Miguel M. Delgado, entonces asistente, que será su director de cabecera desde su siguiente película, *El gendarme desconocido* (1941), logrando una de sus cintas más hilarantes y una de sus mejores caracterizaciones. Sus cintas posteriores, que el mismo produce con sus socios (Posa Films) al ritmo promedio de una por año, tienden a la rutina y a la transformación del personaje de un pícaro *peladito* ciudadano en un moralista insoportable, a pesar de lo cual mantiene su popularidad.

En la actualidad, la crítica ha revalorado a *Tin Tan*, un comediante que, a pesar de su celebridad, carecía del prestigio de *Cantinflas*. Originalmente, con la estafalaria indumentaria del *pachuco* y por su lenguaje, *Tin Tan* es la representación del *pocho*, es decir, del mexicano que, después de emigrar a los Estados Unidos, regresa a su país *contaminado* de costumbres y modismos yanquis y hablando un español pleno de barbarismos derivados de su contacto con el inglés.⁸ Como parte de su repertorio interpreta, acompañado de su *carnal Marcelo* (Chávez),

⁸ En la *Enciclopedia de México* (1999) se afirma que *apochado* viene de *pocho* y significa “agringado; que adopta artificiosamente actitudes extranjeras”. En la misma obra se distingue entre el *chicano* y el *pachuco*: “En los años más recientes se ha popularizado en el suroeste de Estados Unidos el término *chicano*, aplicado a los residentes de origen mexicano. No se conoce el origen del vocablo. En un principio tuvo un sentido peyorativo y acaso lo siga teniendo para cierto sector de la población anglosajona que lo aplica hoy en sustitución de aquel otro, de generación igualmente espontánea y oscura, *pachuco*, en uso durante la década de los cuarentas. Aun cuando entre uno y otro hay cierta relación, en realidad se trata de conceptos que no pueden equipararse: el *pachuco* nunca ofreció argumentos para justificar o explicar su rebeldía, que sólo se expresaba en un atuendo estafalario, como ahora lo hacen algunos grupos automarginados; el *chicano*, en cambio, suele remitirse a principios y en la actualidad está empeñado en crear una doctrina propia.”

Para Raúl Béjar Navarro (1987), los términos “*pochismo* y *pocho* se ubican dentro de un contexto histórico, caracterizado por la voluntad, tanto de los inmigrantes mexicanos como de los norteamericanos de origen mexicano, de integrarse, o por lo menos imitar los valores culturales prevaecientes en los Estados Unidos”. Agrega que, “desde el punto de vista idiomático, puede considerarse como un indicador, no sólo de un cambio lingüístico, sino principalmente como un síntoma claro de que el español está cediendo ante el inglés”. “Desde una perspectiva

parodias y canciones bufas. Después de una aparición incidental en *Hotel de verano* (R. Cardona, 1943), lo dirige con poca fortuna Humberto Gómez Landero en cinco películas, hasta su feliz encuentro con el realizador Gilberto Martínez Solares y el argumentista y dialoguista Juan García *El Peralvillo* en la divertida *Calabacitas tiernas*, rodada en 1948. El entusiasmo desbordante, espontáneo, juguetón, travieso e irreverente del comediante se despliega eufórico y sin límites en un ambiente de alegría interminable, vividor y seductor incorregible da vida a una serie de personajes populares. A su mundo se incorporan paulatinamente un conjunto estrambótico de personajes, como la esquelética Famie Kaufman *Vitola*, el enano René Ruiz *Tun Tun*, el obeso *Marcelo*, el atlético Wolf Ruvinskis y sus hermanos Ramón y Manuel *Loco Valdés*. Sin embargo, en el proceso, *Tin Tan* pierde mucho del *pachuco* original. A un ritmo trepidante, seguramente anticipando que el desorden y la indisciplina personal y profesional del cómico finalmente lo arruinarían, Martínez Solares dirige dieciocho de sus veinticuatro cintas entre 1949 y 1955, entre las que destacan *El rey del barrio*, en 1949; *La marca del Zorrillo*, *Simbad el mareado* y *¡Ay amor... como me has puesto!*, de 1950; y *El revoltoso* y *El ceniciento*, de 1951.⁹

36. OTROS TEMAS.

Durante el periodo también proliferan los temas religiosos, como los dedicados a la Pasión cristiana en *Jesús de Nazareth* (J. Díaz Morales, 1942), con José Cibrián y Adriana Lamar; y *El Mártir del Calvario* (M. Morayta, 1952), con Enrique Rambal. *La Reina de México* (F. Méndez, 1940) y *La Virgen Morena* (G. Soria, 1942) se refieren a las apariciones de la virgen de Guadalupe, asunto también explotado por la ya mencionada *La Virgen que forjó una patria* (J. Bracho, 1942). Se filman las hagiografías de *María Magdalena* y de *María Reina de Reinas* (ambas de M. Contreras Torres, 1945), *San Francisco de Asís* (A. Gout, 1943) y de *San Felipe de Jesús* (J. Bracho, 1946).

histórica, el pocho se ubica, aproximadamente, 1920 a 1950, caracterizándolo la ambigüedad y confusión ideológica en su pensamiento y en su vida cotidiana.”

⁹ Carlos Monsiváis (1976: 453) afirma que el “arraigo excepcional” de *Cantinflas* “(...) opaca y disminuye a los demás cómicos. Incluso a un actor tan dotado como Germán Valdés *Tin Tan*, cuya carta de presentación es la obvia representación física y lingüística del fenómeno de la transculturación. El pachuco habla hispanglisch, el pachuco usa tirantes y sombrero con pluma y masca chicle y degenera el idioma y dice “baisa” y “carnal”. La embestida purista se niega a reconocer en *Tin Tan* a un presentimiento apocalíptico y a un tranquilo dato cotidiano. Pronto, *Tin Tan* se desprende de su indumentaria tírili y, casi siempre dirigido por Gilberto Martínez Solares, impregna de vitalidad anarquista algunas cintas rescatables (...) para dejarse consumir ya en los cincuentas por la prisa, el exceso y la repetición mecánica”.

Como parte de los festejos por los cuarenta años del inicio de la Revolución Mexicana, se estrena en 1950 el montaje documental *Memorias de un mexicano*, realizado por Carmen Toscano a partir de la selección de materiales recopilados por su padre, el pionero cinematográfico Salvador Toscano. Los documentos fílmicos, que abarcan el primer cuarto del siglo XX, se encuentran articulados por una narración en *off* –a veces excesiva-, como si se tratara de los recuerdos de un testigo de los hechos. Destacan, especialmente, aquellos episodios referidos al periodo revolucionario (1910-1917). Más tarde, la película es declarada Monumento Histórico de la Nación.

37. LOS DIRECTORES.

Entre los realizadores que debutan en el periodo importa destacar a Emilio Fernández, quien, con experiencia en Hollywood y en México como extra, bailarín y actor (protagonista de *Janitzio* en 1934), alimenta su fervor nacionalista de la admiración por la inacabada *¡Que viva México!*, de Eisenstein. Sus dos primeras cintas de 1941 y 1942 (*La isla de la pasión*, con David Silva e Isabela Corona, y *Soy puro mexicano*, con Pedro Armendáriz) son poco prometedoras. Sin embargo, a partir del rodaje en 1943 de *Flor silvestre*, Fernández forja un equipo de creadores extraordinario conformado por el escritor Mauricio Magdaleno, el cinefotógrafo Gabriel Figueroa y los actores Dolores del Río (recién llegada de Hollywood) y Pedro Armendáriz, con quienes, finalmente, logra forjarse un cine nacionalista de altura y acorde con las necesidades del Estado emanado de la Revolución. Fernández florece en el momento adecuado, cuando se le necesita con más urgencia para amalgamar a la nación alrededor de los objetivos de la unidad nacional y cuando la industria se encuentra en su mejor momento, logrando importantes éxitos de crítica y de taquilla en *María Candelaria* (1943), *Las abandonadas* (1944) y *Bugambilia* (1944). Después de ésta última, Dolores del Río sigue su propio camino, aunque se reencuentra con el realizador en la vigorosa adaptación al medio rural mexicano de *La malquerida* (1950), sobre Jacinto Benavente, con Columba Domínguez y Pedro Armendáriz. El equipo original sufre modificaciones pero, en general, Fernández logra conservar el ímpetu y la unidad de su obra hasta los primeros años cincuenta, que se encuentra marcada por su ferviente adhesión a los principios revolucionarios de justicia social y su fe en la virtudes redentoras de la educación pública. En 1945 realiza *Pepita Jiménez*, asunto andaluz sobre la novela de Juan Valera, con Ricardo Montalbán y Rosita Díaz Gimeno, y *La perla*, prestigiosa cinta producida por la RKO,

sobre un cuento de John Steinback, con Pedro Armendáriz y María Elena Marqués, que inventa un idílico paraíso indígena mancillado por la ambición del hombre blanco. Con María Félix realiza la bella y emotiva tragicomedia de ambiente revolucionario *Enamorada* (1946) y la convincente saga de la enseñanza rural en *Río Escondido* (1947). Una de las obras más logradas del *Indio* Fernández es el drama rural *Pueblerina* (1948), con Roberto Cañedo y Columba Domínguez, donde con sensibilidad y emotividad se abordan la injusticia, la fatalidad, la devoción por la tierra y la muy particular visión del realizador sobre la mujer y el amor.

Julio Bracho, refinado y educado, es visto como la antítesis del explosivo, rústico y visceral *Indio* Fernández. Proveniente del mundo de los intelectuales y artistas de teatro cobijados por la Secretaría de Educación Pública, abandona la producción de *Redes* para hacerse cargo de la inauguración del Palacio de Bellas Artes en 1934. A diferencia de Fernández, debuta exitosamente en 1941 con la divertida comedia musical de tema porfiriano *¡Ay, qué tiempos, señor don Simón!*, con Joaquín Pardavé, Arturo de Córdova y Mapy Cortés. Posteriormente, realiza el exaltado melodrama romántico *Historia de un gran amor* (1942), adaptación al siglo XIX mexicano de *El niño de la bola*, de Pedro Antonio de Alarcón, con Jorge Negrete y Gloria Marín; *La virgen que forjó una patria* (1942), con la Virgen de Guadalupe como símbolo de la unidad e identidad nacionales; en 1943 logra una de sus mejores obras con *Distinto amanecer*, *thriller* urbano que hace referencia a la corrupción política y sindical, con Pedro Armendáriz y Andrea Palma. En *Rosenda* (1948), a partir de la novela de costumbres provinciana, del michoacano José Rubén Romero, relata en tono intimista el amor entre una humilde campesina (Rita Macedo) y un maduro tendero (Fernando Soler). Otra cinta de interés es el melodrama religioso dedicado al mártir y primer santo mexicano, *San Felipe de Jesús* (1949). La buena crítica lo convierte en el director mejor pagado de la década.

Roberto Gavaldón, con una larga trayectoria como anotador, asistente de director y codirector, debuta en 1944 con la extraordinaria cinta *La barraca*, sobre la obra de Vicente Blasco Ibáñez, con Domingo Soler y Anita Blanch, que aprovecha la presencia de numerosos actores provenientes del exilio español, para lograr un drama muy bien ambientado sobre el mundo rural valenciano. Extraordinario técnico, correcto y preciso, su obra es muy dispareja y depende en demasía de la calidad y talento de sus colaboradores en la escritura de los guiones, como podrá apreciarse más tarde en aquellas en las que interviene el escritor José Revueltas. La solidez de su trabajo puede apreciarse en *El socio* (1945), con Hugo del Carril y Susana Guízar,

sobre la novela del chileno Genaro Prieto; *La otra* (1946), primera colaboración del escritor José Revueltas con el director en la adaptación de un cuento de Rian James, sobre una mujer, interpretada por Dolores del Río que, por ambición, asesina y ocupa el lugar de su opulenta hermana gemela.; con la misma actriz y Roberto Cañedo dirige *La casa chica* (1949), melodrama sobre la dolorosa inutilidad y la imposible felicidad de vivir con un hombre que no puede romper el lazo matrimonial que lo une con su legítima esposa; *Rosaura Castro* (1950), drama rural con Pedro Armendáriz, sobre las últimas horas de un cacique pueblerino; el drama criminal *En la palma de tu mano* (1950), con Arturo de Córdova y Leticia Palma; y el *thriller* *La noche avanza* (1951), sobre un exitoso pelotari, brutal explotador de mujeres, con Pedro Armendáriz.

Ismael, el más pequeño de los hermanos Joselito y Roberto Rodríguez, sonidistas, productores y directores, tiene apenas veintidós años cuando realiza su primera película, la comedia ranchera *¡Qué lindo es Michoacán!*, con Tito Guízar y Gloria Marín. Su talento para interpretar el melodrama y la sensibilidad popular, así como su profunda relación con el idolatrado actor y cantante Pedro Infante, le permiten obtener muchos de sus grandes éxitos en melodramas y comedias tanto de corte rural como urbano que ya mencionamos.

Desde sus primeras cintas (*Almas rebeldes*, 1937; *Mientras México duerme*, 1938), Alejandro Galindo observa con atención e interés la realidad urbana y rural de la nación, alejándose de las convenciones mistificadoras que agobian a muchas de las obras de sus colegas. Después de varios ensayos, su madurez creativa se inicia con *Campeón sin corona* (1945) y se prolonga hasta la primera mitad de los cincuenta. Además de las cintas mencionadas destacan muy merecidamente su ferviente alegato en contra de la hipocresía provinciana en *Doña Perfecta* (1950), adaptación al siglo XIX mexicano de la obra de Benito Pérez Galdós.

Proveniente de los Estados Unidos y con intenciones originales de trasladarse a París, el prestigiado realizador surrealista de *Un chien andalou = Un perro andaluz* (Francia, 1929) y *L'Age d'or = La edad de oro* (Francia, 1930), Luis Buñuel, el único nuevo miembro aceptado en 1946 por la Sección de Directores del STPC, tropieza seriamente en su debut para el cine mexicano con *Gran Casino*, convencional melodrama de época pensado para el lucimiento de sus estrellas, los cantantes Jorge Negrete y Libertad Lamarque. Debe esperar mas de dos años para tener mejor suerte con *El gran calavera* (1949), que prepara el camino para obras más personales, como la inigualable *Los olvidados* (1950) verista y desolador retrato de la

marginalidad adolescente e infantil en los barrios bajos ciudadanos.¹⁰ Después de recibir el premio a la mejor dirección en Cannes se desvanecen las reservas del público, de la crítica y del régimen, que miran con desconfianza que un extranjero presente un tratamiento tan crudo de la realidad social mexicana. A partir de ese momento, su obra adquiere continuidad y, con resultados desiguales, logra trabajos tan notables como *Susana* (1950), visión irónica del melodrama sobre una fugitiva (Rosita Quintana) que, con su sensualidad, trastorna el buen orden de una familia rural; *Subida al cielo* (1951) lúdica aproximación al deseo y a la sensualidad femenina, alegoría de la tentación en un paraíso situado en la tórrida costa de Guerrero, con Lilia Prado y Esteban Márquez; y *Él* (1952) agudo estudio psicológico sobre un piadoso y adinerado solterón (Arturo de Córdova) que, finalmente casado, sufre de celos y de paranoia, con los que atormenta a su esposa (Delia Garcés).

Aunque su obra, apegada a los convencionalismos en boga, no puede distinguirse de la realizada por sus colegas masculinos, vale la pena destacar la presencia de la única realizadora en el cine mexicano del momento, Matilde Landeta, que debuta después de una larga trayectoria como *script*. A diferencia del primitivismo que caracteriza a Adela Sequeyro, su antecesora en la realización fílmica durante los treinta, Landeta muestra mayor solidez y preparación. Desafortunadamente, su carrera se interrumpe después de dirigir tres cintas, dos de ellas basadas en relatos de Francisco Rojas González, *Lola Casanova* (1948) y *La Negra Angustias* (1949) y un melodrama prostibulario, *Trotacalles* (1951). Cuarenta años después, en 1991, dirige su última cinta, *Nocturno a Rosario*, fallido melodrama biográfico.

38. LAS ESTRELLAS

Durante estos años se afirma un importante cuadro de estrellas: Mario Moreno *Cantinflas*, Jorge Negrete, María Félix, Arturo de Córdova, Pedro Armendáriz, Dolores del Río y Germán Valdés *Tin Tan*.

Sin duda, uno de los mejores exponentes del cine nacional, hasta su muerte en 1953, es el barítono Jorge Negrete, iniciado en las lides fílmicas en 1937 con *La madrina del diablo* (R. Peón), como se ha dicho, se convierte en el prototipo del charro cantor mexicano en *¡Ay, Jalisco, no te rajes!* (J. Rodríguez, 1941). En sus intervenciones musicales es habitualmente acompañado

¹⁰ La película fue declarada por la UNESCO Patrimonio Documental de la Humanidad.

por el Trío Calaveras; y *El Chicote* (Armando Soto La Marina) es su fiel escudero en sus andanzas fílmicas.

Pedro Infante representa a la perfección el acelerado proceso de urbanización del país; es la encarnación mítica del mexicano que transita del campo a la ciudad y viceversa, en cuyo imaginario se alternan, a veces problemáticamente los anhelos tanto de los habitantes del campo como del arrabal citadino. Su atractiva personalidad cordial y simpática, con éxitos musicales tanto de la tradicional música mexicana, como del innovador “bolero ranchero”, de cadencia suave y seductora se contraponen a la altanería y engolada voz de Jorge Negrete, hasta encontrarse ambos en *Dos tipos de cuidado* (Ismael Rodríguez, 1952).

La bellísima María Félix, originaria de Álamos, Sonora, que vive y crece en Guadalajara, y reside en la capital después de su divorcio, tiene un tardío pero auspicioso debut en 1942, como protagonista del melodrama romántico ranchero *El peñón de las ánimas*, bajo la dirección de Miguel Zacarías, alternando con Jorge Negrete, la figura del momento. Después de probar suerte en otras cintas –*María Eugenia* (F.G. Castillo, 1942) y *La china poblana* (F. A. Palacios, 1943)-, finalmente encuentra el vehículo perfecto para su encumbramiento en *Doña Bárbara* (F. de Fuentes, 1943), protagonizando a la emblemática acaparadora de tierras del indómito llano venezolano descrita por Rómulo Gallegos, donde logra proyectar la imagen de una mujer fuerte, misándrica y seductora, capaz de someter y destruir las voluntades masculinas, papel con el que la actriz se identifica plenamente e impulsa, desde entonces, tanto en su vida pública como cinematográfica. Así, parte importante de su filmografía posterior contribuye a la concreción del mito de *La mujer sin alma* (F. de Fuentes, 1943), como *Vértigo* (A. Momplet, 1945), *La devoradora* (F. de Fuentes, 1946), *La mujer de todos* (J. Bracho, 1946), *La diosa arrodillada* (R. Gavaldón, 1947) y *Doña Diabla* (T. Davison, 1949), entre otras, después de las cuales, entre 1949 y 1952 filma en España, Italia, Argentina y Francia.

De Arturo de Córdova y de Pedro Armendáriz hemos mencionado ya muchas de sus actuaciones en cintas del periodo. El primero, desde su debut en 1935 en *Celos* (A. Boytler), participa en una treintena de filmes sin una personalidad definida, con regular éxito. Su verdadera consagración ocurre después de *Crepúsculo* (J. Bracho, 1944), donde se consolida su imagen de un elegante hombre de mundo acosado por severos conflictos internos que afectan su vida romántica, papel que con ligeras variantes desempeña en filmes como *La selva de fuego* (F. de Fuentes, 1945), con Dolores del Río; *Cinco rostros de mujer* (G. Martínez Solares, 1946), *La*

diosa arrodillada (R. Gavaldón, 1947), *Algo flota sobre el agua* (A. B. Crevenna, 1947), con Elsa Aguirre; *El hombre sin rostro* (J. Bustillo Oro, 1950), *En la palma de tu mano* (R. Gavaldón, 1950), *Paraíso robado* (J. Bracho, 1951), *La ausente* (J. Bracho, 1951) y *Cuando levanta la niebla* (E. Fernández, 1952). Seguramente, ese perfil favorece su intervención en 1952 en la notable *Él*, bajo la dirección de Luis Buñuel.

Por su parte, Pedro Armendáriz también inicia su carrera de actor cinematográfico en 1935 bajo la dirección de Raphael J. Sevilla en *María Elena*, donde conoce al futuro director Emilio Fernández. Participa, sobre todo, en numerosos melodramas rurales, generalmente de bajo presupuesto y en papeles secundarios, hasta que se convierte en la estrella principal de las películas dirigidas por su viejo conocido, el *Indio* Fernández. El encumbramiento de éste acompaña al actor, desde *La isla de la Pasión* (1941); su última colaboración ocurre en *Del odio nace el amor = The torch = Beloved* (1949), versión en inglés de *Enamorada*, con Paulette Goddard. De su trabajo para otros directores destaca el realizado para Roberto Gavaldón en *Rosaura Castro* (1950), *La noche avanza* (1951) y *El rebozo de Soledad* (1952); y en *El bruto* (1952), de Luis Buñuel.

Dolores del Río, la mexicana más célebre en Hollywood en la segunda mitad de los veinte, como otros extranjeros, ve afectada su carrera por la sonorización del cine, quedando confinada paulatinamente al desempeño de personajes exóticos. De regreso a su país natal en 1943, su rostro se convierte en el prototipo de la belleza mexicana a partir de su debut en *Flor silvestre*, bajo la dirección de Emilio Fernández, con quien trabaja también en *María Candelaria* (1943), *Las abandonadas* (1944), *Bugambilia* (1944) y *La malquerida* (1950). Se han mencionado sus intervenciones en cintas de Roberto Gavaldón y Alejandro Galindo.

IV. CRISIS RECURRENTES: 1952-1970.

Este periodo abarca los mandatos presidenciales de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958), Adolfo López Mateos (1958-1964) y Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970); corresponde, de manera general, a lo que se ha denominado el “desarrollo estabilizador” o “milagro mexicano”, un espacio de veintidós años de crecimiento con estabilidad que corre de la devaluación de 1954 (\$12.50 por dólar) a la de 1976 (al final del gobierno de Luis Echeverría). Tanto la carencia de capitales nacionales para financiar la expansión de la economía como la carencia de tecnología autónoma y competitiva, agudiza el déficit entre las economías periféricas y las desarrolladas y origina una crisis de pagos del servicio de la deuda. Finalmente, la crisis petrolera de 1973 acelera el colapso del modelo de desarrollo estabilizador.

Durante el periodo se promueve el crecimiento económico a través de una política de industrialización de carácter proteccionista, orientada al desarrollo del mercado interno y regulada por la acción interventora del Estado en la conducción de la economía, en las medidas de bienestar social (educación pública, seguridad social) y en las prestaciones laborales (salario mínimo, derecho de huelga y pensiones y jubilaciones). Como resultado, mejora el nivel de vida, se expanden las clases medias (profesionistas, burócratas, pequeños empresarios, comerciantes, artesanos, etc.), crecen las ciudades, los emporios agroindustriales y aumenta la concentración de la tierra con la aplicación de los certificados de “inafectabilidad agraria”. Del total, la población urbana pasa de 46.2% en 1950, a 58.7% en 1960 y crece de manera explosiva: de 35 a 50.7 millones entre 1960 y 1970; una masa poblacional en la que predominan los jóvenes. Las acciones y políticas de Estado, le proporcionan una importante fuente de legitimidad política. Estos procesos ocurren en el contexto de un sistema político autoritario dominado desde la presidencia de la República a través del aparato burocrático, la maquinaria electoral del Partido Revolucionario Institucional (PRI) y su sistema de control corporativo de sindicatos y de organizaciones agrarias, que limitan de manera severa las libertades individuales y la acción política independiente.

La incapacidad del modelo para resolver los problemas estructurales de la sociedad (desigualdad social, la marginalidad de amplios sectores urbanos, campesinos e indígenas); la carencia de un modelo de desarrollo nacional a largo plazo; la fuerte dependencia financiera y económica de los Estados Unidos, propician, desde finales de los cincuenta, importantes

movimientos agrarios, magisteriales, burocráticos y obreros. Al final del periodo ocurre la insurrección de las clases medias, que comienzan a sufrir la pérdida de dinamismo de la economía, la proletarización de las actividades profesionales tradicionales (medicina e ingeniería institucionalizadas en grandes corporaciones privadas u organismos oficiales, saturación de los despachos de abogados, etc.) y ven, en el rígido sistema político, un obstáculo para su desarrollo, que culmina con el movimiento estudiantil-popular de 1968. La violenta represión de todos estos movimientos demuestran el agotamiento de los estrechos límites de negociación del sistema político mexicano.

41. LOS ELEMENTOS DE LA CRISIS CINEMATOGRAFICA

El periodo arranca con la existencia de seis estudios cinematográficos, que se reducen a dos, para 1970 (los Churubusco y los América): los San Angel Inn, que Jorge Stahl inaugura en 1951, en 1966 dejan de servir como foros fílmicos cuando son adquiridos por Televisión Independiente de México (concesionaria del nuevo Canal 8 capitalino); los Tepeyac, que cierran en 1957; los Churubusco, que se fusionan con los Azteca en 1956; los CLASA, que cierran en 1957; y los Cuauhtémoc, que después de cerrar en 1953 se transforman en los América en 1957.

A partir de 1953, en la capital de la República, el jefe del Departamento Central del Distrito Federal, el regente Ernesto P. Uruchurtu, impone un clima de austeridad y moralidad que justifica como exigencias de la sociedad para erradicar el vicio y el pecado, que entre otras medidas confina a las prostitutas en zonas de tolerancia y ordena el cierre de todos los centros nocturnos y de diversión a la una de la madrugada.

Durante el sexenio de Ruiz Cortines ocupan la Dirección General de Cinematografía Jesús Castillo López (hasta el 2 de febrero de 1953), José Lelo de Larrea, Alfonso Cortina (hasta 1955) y Jorge Ferretis (1955-1958). Tal movilidad de funcionarios prueba que la verdadera política cinematográfica se aplica desde el Banco Nacional Cinematográfico, a cargo de Eduardo Garduño. Este implanta en 1953 un fallido proyecto para resolver la crisis de la industria, el llamado Plan Garduño, orientado a fortalecer a los productores y a los distribuidores dependientes del Banco para restar fuerza al monopolio de la exhibición y, con los recursos de la institución a su cargo, financiar del 60 al 85 % del costo de una producción. Al ser los productores accionistas de las distribuidoras Películas Mexicanas, Películas Nacionales y de CIMEX, resulta que pueden concederse créditos a sí mismos sin garantías ni supervisión

adecuada de ninguna especie, lo que descapitaliza al banco, permite la obtención de ganancias extraordinarias al inflar los presupuestos y embolsarse las diferencias que resultan de los costos reales de producción. En 1954, con este mecanismo se elevan hasta 118 las películas rodadas pero, como contraparte, sólo se estrenan 22, surgiendo lo que se denomina “enlatamiento”, es decir, un severo y creciente rezago en el estreno de las nuevas producciones, por la oposición del monopolio a dejar el espacio que de acuerdo con la ley le corresponde al cine nacional. Sin embargo, el congelamiento de los precios de taquilla acaba por hacer poco atractivo el negocio y en 1960 ocurre el fin del monopolio Jenkins, siendo adquiridos la Compañía Operadora de Teatros (COTSA) y el Circuito Cadena de Oro por el Estado mexicano. Ocurre también el envejecimiento y el agotamiento del sistema de estrellas, cuyo golpe fatal es la muerte, en 1957, del ídolo popular Pedro Infante y el suicidio en 1963 de Pedro Armendáriz. En los Estudios América, los trabajadores del STIC inician el rodaje de “series”, una fórmula que permite abaratar aun más los costos de producción. En un medio tan raquítico, esclerotizado y asfixiante (sólo debutan nueve directores), algunas de las obras más importantes de nuestro cine se realizan al margen de la industria, dentro del llamado cine independiente, donde también surgen realizadores de interés.

PRODUCCIÓN CINEMATOGRÁFICA						
Gobierno del presidente Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958)						
AÑO	1953	1954	1955	1956	1957	1958
Prod. Total	84	121	91	101	104	135
Color		2	19	45	22	29
Observaciones	<i>El valor de vivir en 3D</i>		4 cintas en Cinemascope	Inicia la producción de series		
Costo promedio (miles de pesos)		750.2	936.3	943.2	1,115.5	

Fuente: García Riera (1998 y 1992-1997: v. 6-9).

El cine nacional tiene ante sí un mercado masivo virtualmente cautivo, en el que la televisión se difunde con lentitud, a pesar del monopolio (Telesistema Mexicano) formado por los tres canales existentes (2, 4 y 5). Por eso la industria aplica muy limitadamente novedades técnicas como la pantalla ancha, el formato de 70 mm., la tercera dimensión y el color. Es hasta mediados de los sesenta, que se regulariza el uso del color. Tampoco se sale mucho de los

estudios o del *back-lot*, ni se explota la riqueza y variedad de las locaciones naturales que brinda el país. La mayor novedad la constituye el rodaje de películas exclusivas para adultos con desnudos femeninos que se consideran “artísticos”.

Durante el régimen de Adolfo López Mateos se nacionaliza la industria eléctrica y la telefónica. La implantación obligatoria de los libros de texto gratuito para la educación primaria provoca conflictos con la jerarquía eclesiástica que siente amenazada su hegemonía en las escuelas particulares. En este periodo se hace cargo de la Dirección General de Cinematografía el escritor Jorge Ferretis; Federico Heuer se hace cargo del Banco Nacional Cinematográfico y Blas López Fandos es el responsable de la distribuidora Películas Nacionales. La interrupción, a partir de 1959, de la entrega del premio Ariel a lo mejor de la producción fílmica, es la aceptación explícita del declive general en la calidad de la cinematografía nacional.¹

El triunfo de la Revolución cubana en 1959 implica la pérdida de un mercado importante para el cine mexicano, pero también marca el inicio, en el ámbito del cine independiente, de la producción de películas abiertamente políticas y militantes, que se realiza como apoyo a diversos movimientos y organizaciones de la izquierda revolucionaria.

A fines de los cincuenta, las nuevas generaciones de espectadores y de aspirantes a cineastas, provenientes de las clases medias ilustradas, se plantean la necesidad de transformar, desde diversas trincheras, las formas establecidas de la industria. Una de estas expresiones es el grupo *Nuevo Cine*, que a través de los siete números de la revista del mismo nombre editada en 1961 inicia una crítica fílmica influida por la experiencia de la Nueva Ola francesa y por la teoría del autor cinematográfico difundida por la revista francesa *Cahiers du Cinema*, entre cuyos miembros o simpatizantes se encuentran, aspirantes a cineastas como Salomón Laiter, Manuel Michel, Juan Manuel Torres, Rafael Corkidi o Paul Leduc; cinéfilos y críticos como José de la Colina, Salvador Elizondo, Gabriel Ramírez, Carlos Monsiváis, Eduardo Lizalde, Emilio García Riera y Luis Vicens. Relevantes personalidades del mundo cultural mexicano, como el escritor Carlos Fuentes, los pintores José Luis Cuevas y Vicente Rojo, el productor Manuel Barbachano Ponce y los directores Luis Buñuel y Luis Alcoriza, ven con simpatía tales esfuerzos.

En pro de la cultura cinematográfica destaca la labor de dos universidades que representan perspectivas contrapuestas sobre el sentido de la vida y de la sociedad, pero que comparten su comprensión del cine como una manifestación fundamentalmente artística y

¹ La Academia se reconstituye en 1972 y los premios Ariel vuelven a otorgarse a partir de ese año. Ver p. 115.

humanística: por un lado la Universidad Iberoamericana, prestigioso establecimiento particular de educación superior a cargo de los jesuitas, que a través del Instituto de Cultura Cinematográfica y de la revista *Séptimo Arte* (1957-1962) promueve en nuestro país, con la orientación de la Oficina Católica Internacional de Cinematografía (OCIC), la difusión de la cultura cinematográfica, la organización de cineclubes y la formación de cineastas.²

En esta materia y de manera más perdurable y amplia es importante también la labor de la Universidad Nacional Autónoma de México, en cuyo seno se consolida el movimiento cineclubístico surgido a mediados de los cincuenta a instancias del Instituto Francés de América Latina, con la fundación de un Departamento de Actividades Cinematográficas (1959),³ una Filmoteca (1960)⁴ y un Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (1963)⁵, que al año siguiente concreta su primera producción, el cortometraje *Pulquería La Rosita*, dirigido por Esther Morales.⁶ También se promueve la emisión dominical en Radio Universidad del legendario programa *El cine y la crítica*; y, en el plano editorial, se inicia la publicación en 1962 de una colección de libros llamada Cuadernos de Cine.⁷ Todas las instancias anteriores son impulsadas y quedan inicialmente a cargo de Manuel González Casanova.⁸

También la editorial Era inicia en 1963 la colección Cine-Club Era con *El cine mexicano*, de Emilio García Riera, primera aproximación académica al estudio del cine nacional y, en 1968

² Cfr. en Vázquez Bernal y Dávalos Orozco (2006) la ficha referente a la revista *Séptimo Arte*.

³ “En el año de 1959 las autoridades universitarias respondiendo al interés que por el cine demostraron varios grupos estudiantiles a partir de 1955, crea la Sección de Actividades Cinematográficas, que este año [1964] se ha convertido en Departamento” (*Anuario* 1964). Para la divulgación de la cultura cinematográfica es responsable de la organización del Cine Club de la Universidad, del Cine Debate Popular (nace en 1961), del Cine Club Infantil (nace en 1964), el Cine Debate de las Preparatorias (en 1967) y colabora y avala la organización de cine clubes estudiantiles en diversas escuelas y facultades. Cfr. *Anuario* (1962-1966/1967). En la actualidad, las actividades de producción, preservación y difusión fílmicas se realizan a través de la Dirección General de Actividades Cinematográficas de la UNAM.

⁴ La Dirección General de Actividades Cinematográficas, familiarmente conocida como la Filmoteca de la UNAM se denomina inicialmente Cinemateca de la UNAM.

⁵ “En 1960 la Sección de Actividades Cinematográficas organiza las 50 Lecciones de Cine, como un primer intento para una futura enseñanza formal. En 1962 fueron las Lecciones de Análisis Cinematográfico, las que continuaron esta intención. En 1963 se sentarán las bases para una escuela, con la creación del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.” (*Anuario* 1962).

⁶ En rigor, anteriores a *Pulquería “La Rosita”* son “la participación de los alumnos del Centro en la filmación de la película para televisión *A la salida*, dirigida [en 1963] por Giancarlo Zagni (...)” (*Anuario* 1963) y el corto *Primavera de una mariposa* (Juan Guerrero, 1964) (Vázquez Bernal 1985: 1-2).

⁷ La publicación de los Cuadernos de Cine a través de la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM, inicialmente se contempla como una actividad que complementa la labor formativa de los cineclubes universitarios (*Anuario* 1962). *El cine polaco*, que escribe Nancy Cárdenas, es el primer número de la colección.

⁸ En el *Anuario* 1963 se afirma que “todas estas actividades [de la Sección de Actividades Cinematográficas] se han visto traducidas en una vigorización del público lector de crítica cinematográfica, del público asistente a los cine clubes, del público que integra la auténtica, preparada vanguardia del espectador mexicano”.

edita el extraordinario trabajo de crítica sobre el mismo tema *La aventura del cine mexicano*, de Jorge Ayala Blanco.

Otra expresión de la necesidad de renovación son los dos concursos de cine experimental convocados por el STPC en 1964 y en 1967. A pesar de la política de puertas cerradas, dentro de la industria despuntan dos importantes realizadores: Luis Alcoriza y Arturo Ripstein.

PRODUCCIÓN CINEMATOGRÁFICA						
Gobierno del presidente Adolfo López Mateos (1958-1964)						
Años	1959	1960	1961	1962	1963	1964
Producción Total	116	114	74	81	86	113
Series producidas	23	22	14	23	30	24
Prod. A Color	14	20	14	15	13	19

Fuente: García Riera (1998 y 1992-1997: v. 9-12).

Durante el periodo presidencial de Díaz Ordaz, se hacen cargo del despacho de los asuntos cinematográficos hasta 1970, Mario Moya Palencia y, durante este último año, Hiram García Borja. Como parte de los esfuerzos oficiales para proyectar la modernidad del país, se organizan los XIX Juegos Olímpicos de 1968, cuyo simbolismo se ve mermado por el movimiento estudiantil popular del mismo año. Ambos sucesos se registran, respectivamente, en el fastuoso y deslumbrante documental oficial *Olimpiada en México* (A. Isaac, 1968), y en *El grito* (L. López Arretche, 1970) que, a pesar de sus imperfecciones técnicas, resulta un testimonio estrujante sobre el desarrollo del movimiento hasta la matanza ocurrida en la Plaza de las Tres Culturas de la unidad habitacional de Tlatelolco, el 2 de octubre, pocos días antes de la inauguración de la justa olímpica.

Para estar en consonancia con la apertura de los temas y de la censura en la industria internacional, la supervisión cinematográfica se liberaliza autorizando los desnudos, el lenguaje altisonante y el tratamiento de temas eróticos en las producciones nacionales. En consecuencia, se marginan los temas rurales y las comedias, que habían prosperado en años anteriores y abundan las cintas clasificadas “para adultos mayores de 21 años”. Durante el año de 1968 es remozado el pequeño y céntrico cine Regis como “sala de arte”. A pesar de su nombre, se

especializa en la proyección de cintas extranjeras consideradas “fuertes” o “difíciles”, o de comercialización complicada, pero consideradas de interés por la crítica.

Para apoyar la promoción publicitaria de la cinematografía, se funda en 1968, PROCINEMEX. En el ámbito industrial, se generaliza el uso del color y para abaratar la producción se alienta el rodaje en exteriores.

Finalmente, a mediados de los sesenta la televisión se vuelve en un serio competidor al iniciar sus transmisiones a color, incorporar nuevas frecuencias (Canal 11, emisora cultural del Instituto Politécnico Nacional fundada en 1959, Canal 8 y Canal 13) y con la multiplicación de repetidoras y de estaciones regionales. La fuerza de la televisión, además, se ve incrementada con las primeras transmisiones vía satélite y la aparición de los primeros sistemas de televisión por cable.

PRODUCCIÓN CINEMATOGRÁFICA Gobierno del presidente Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970)						
Años	1965	1966	1967	1968	1969	1970
Prod Total	97	98	93	103	88	95
Series	29	27	32	36	42	31
Color	27	55	Se generaliza el uso del color.			
Independientes		2	9	6	7	6

Fuente: García Riera (1998 y 1992-1997: v. 12-15).

La urgencia renovadora comienza a dar sus frutos al presentarse los resultados del Primer Concurso de Cine experimental, conocerse las obras de los primeros egresados del CUEC y de otros cineastas con estudios en Francia o en países socialistas. Los sindicatos reciben fuertes presiones para permitir el ingreso de nuevos directores. Para favorecer esa tendencia se forman nuevas compañías productoras como Cinematográfica Marte, de Mauricio Walerstein y Fernando Pérez Gavilán, y Cinematográfica Marco Polo, de Leopoldo y Marco Silva Lombardo.

42. La producción: temas y tendencias.

421. EL CINE DE CALIDAD

Con el plan Garduño (1953), el gobierno demuestra su interés por la recuperación del cine mexicano. Por eso prefiere la producción de lo que llama cine de “calidad”, es decir, aquel producto fílmico de gran presupuesto a veces en coproducción con otros países, apoyado en estrellas, en los prestigios prestados por la fama de obras literarias y dramáticas, a veces rodadas en color y, con frecuencia, con temas adecuados para promover los logros del régimen. De manera general, esas películas carecen de interés, están filmadas de manera rutinaria y al margen de las corrientes estilísticas y temáticas mundiales y también al margen de la realidad cultural y social de la nación. Es un cine aquejado por el terror de los productores y de los directores enclaustrados en la Sección de Directores a la renovación en todos los sentidos. En ese plan, se realizan numerosas coproducciones con Cuba, Guatemala y, con Francia, la prestigiosa *Los orgullosos = Les orgueilleux* (Y. Allégret, 1953), sobre un argumento de Jean Paul Sartre, con Michèle Morgan, Gérard Philipe y Víctor Manuel Mendoza.

Algunos ejemplos de producciones de “calidad” son *El túnel seis* (Ch. Urueta, 1955), con patrocinio de la Secretaría de Comunicaciones y Transportes; *El joven Juárez* (E. Gómez Muriel, 1954), que imagina los antecedentes que prefiguran al Benemérito de las Américas; *Chilam Balam* (I. de Martino, 1955), pobre versión de la Conquista en la península de Yucatán; y *La Escondida* (R. Gavaldón, 1955), sobre la novela de Miguel N. Lira, con Pedro Armendáriz y María Félix, visión complaciente, espectacular y a color de la Revolución Mexicana.

Con el mismo tono celebratorio de este último filme, Ismael Rodríguez dirige *La Cucaracha* (1958); Benito Alazraki *Café Colón* (1958), Miguel Zacarías *Juana Gallo* (1960), Roberto Rodríguez *La Bandida* (1962); Rogelio A. González *La Valentina* (1965); y Juan Ibáñez *La generala* (1970), todas con María Félix y con Pedro Armendáriz las dos primeras y la cuarta.

Con diversa fortuna se adaptan de la literatura, entre otras, *María la voz* (J. Bracho, 1954), sobre un cuento de Juan de la Cabada, con Marisa Belli; *Talpa* (A. B. Crevenna, 1955), con Víctor Manuel Mendoza y Lilia Prado, y *Pedro Páramo* (C. Velo, 1966), con el norteamericano John Gavin y Pilar Pellicer, son torpes versiones sobre obras de Juan Rulfo; y, dirigidas por Roberto Gavaldón, *El niño y la niebla* (1953) y *Sombra verde* (1954), la primera sobre la obra de Rodolfo Usigli, con Dolores del Río, y la segunda sobre la novela de Ramiro

Torres Galván, con Ricardo Montalbán. En ésta última Ariadne Welter aparece en unas voluptuosas escenas mostrando sus senos a través de su blusa húmeda cuando emerge de las aguas de un río. También son llevados al cine los dramaturgos Hugo Argüelles y Sergio Magaña; el primero en las cintas *El tejedor de milagros* (1961) y *Los cuervos están de luto* (1965), que dirige Francisco del Villar, y el segundo en *Los signos del zodiaco* (S. Véjar, 1962).

A través de dos adaptaciones en esta línea del cine de calidad deben considerarse el insufrible y oportunista melodrama pacifista de Ismael Rodríguez *El niño y el muro* (1964), así como las grotescas aproximaciones del mismo realizador al mundo indígena, *Tizoc* (1956), con Pedro Infante y María Félix, y *Ánimas Trujano* (1961), con Toshiro Mifune, sobre un zapoteca del Estado de Oaxaca.

Más interesantes resultan las adaptaciones realizadas por Gavaldón sobre B. Traven y Juan Rulfo; del primero el cuento de tema indígena *Macario* (1959) y *Rosa blanca* (1961), sobre los abusos de las compañías petroleras en los años treinta; del segundo su guión *El gallo de oro* (1964), todas con Ignacio López Tarso.

También interesa *La sombra del caudillo* (J. Bracho, 1960), sobria adaptación de la novela de Martín Luis Guzmán, sobre la violenta vida política mexicana de los años veinte, que la susceptibilidad del ejército mexicano mantiene censurada durante tres décadas, a pesar de lo cual goza de exhibición marginal y clandestina en círculos universitarios. Por su parte, la oficiosa *Viento negro* (S. González, 1964), aborda la azarosa construcción del ferrocarril sobre las arenas del desierto de Altar, en el Estado de Sonora.

422. EL CINE "INDEPENDIENTE"

Uno de los fenómenos más notables de este periodo es el surgimiento del cine independiente; aquel que se produce y se difunde al margen de las estructuras industriales y sindicales de producción, distribución y exhibición establecidas desde mediados de los cuarenta. Es el productor de noticieros fílmicos (*Tele Revista* y *Cine Verdad*), Manuel Barbachano Ponce, quien, con personal del STIC, produce de manera profesional e "independiente" *Raíces* (1953), dirigida por un debutante rechazado por el STPC, Benito Alazraki. La cinta, que adapta tres cuentos de corte indigenista de Francisco Rojas González, se filma fuera de los estudios, sin recurrir a grandes presupuestos o contratar estrellas y logra reconocimiento de la crítica, además de una buena acogida de taquilla. En 1955 comparte en Cannes el premio de la FIPRESCI con

Muerte de un ciclista, de Juan Antonio Bardem. Después de su ingreso al STPC en 1956, Alazraki continúa una carrera mediocre y convencional.

En ese 1956, el científico y documentalista Carlos Velo, nacido en España y también colaborador de Barbachano Ponce, realiza con *Torero* una singular mezcla de ficción y documental sobre la vida del diestro mexicano Luis Procuna. En el mismo año de 1956 recibe reconocimiento en Cannes *También ellos tienen ilusiones* (Adolfo Garnica, 1955). El realizador de origen holandés Giovanni Korporaal, hace *El brazo fuerte*, farsa política sobre un cacique pueblerino.

El cine independiente se consolida durante la siguiente década con el auge de los equipos ligeros, la politización, los resultados de los concursos de cine experimental y los primeros egresados del CUEC. Algunos ejemplos son *En el balcón vacío* (J. García Ascot, 1961), cinta barata con reconocimientos internacionales sobre los dolorosos recuerdos que la guerra civil española provoca en una joven exiliada. En 1967, Paul Leduc, Rafael Castanedo, Alexis Grivas y Berta Navarro forman el grupo Cine 70; en 1969, se forma el grupo Cine Independiente, por Arturo Ripstein, Felipe Cazals, Rafael Castanedo, Pedro F. Miret, Tomás Pérez Turrent, algunos de los cuales realizan trabajos independientes y experimentales.

El productor Gustavo Alatriste dirige interesantes ejemplos de cine directo apoyado en la encuesta y en la entrevista con los protagonistas de las situaciones, como *Los adelantados* (Gustavo Alatriste, 1969)), sobre el problema de los ejidos henequeneros de Yucatán y, en 1970, *Q.R.R.*, sobre la marginalidad y miseria de los habitantes de una populosa zona de asentamientos urbanos irregulares al oriente de la capital. El cineasta cuenta con importantes colaboradores, como A. Ripstein, R. Castanedo, P. Leduc, A. Grivas, L.-T. Kun, y algunos egresados del CUEC (J. H. Hermosillo, R. Kamffer, A. Joskowicz, F. Weingarsthofer, A. Bojórquez, J. Fons y J. Guerrero).

Con repercusiones del movimiento estudiantil de 1968 en los contenidos fílmicos, se encuentran varias producciones del CUEC, como los diversos comunicados de insurgencia obrera y *El grito* (L. López Arretche, 1970), ya mencionada. Otras obras de producción universitaria son *Mictlán* (R. Kamffer, 1969) y *Crates* (A. Joskowicz, 1970).

Por su afinidad con la sensibilidad e intereses culturales de un importante sector de la juventud mexicana tiene un fuerte impacto el cine esotérico del chileno Alejandro Jodorowsky, una más de las expresiones del “movimiento pánico” desarrollado al lado del dramaturgo español

Fernando Arrabal y del dibujante Roland Topor en tiras cómicas, teatro y literatura, que se concretan en las cintas independientes *Fando y Lis* (1967) y *El Topo* (1969), obras irreverentes que buscan escandalizar al espectador con la presentación de escenas y situaciones extremas y truculentas, que le dan celebridad internacional y que le permiten, posteriormente, realizar otras obras del mismo tono.

Dos cintas de Bojórquez y de Leduc serán promovidas por el siguiente régimen como ejemplos del nuevo cine mexicano: la producción independiente *Los meses y los días* (1970), una sensible aproximación a la conflictiva femenina de una joven (Maritza Olivares), dirigida por el universitario Alberto Bojórquez, que se exhibe comercialmente con éxito; y la revaloración crítica de la revolución mexicana, *Reed: México insurgente*, filmada en sobrios tonos sepia en 1970 por Paul Leduc, sobre la experiencia del periodista socialista norteamericano John Reed (actuado por Claudio Obregón) con la legendaria División del Norte que comandaba el general Francisco Villa.

423. LOS CONCURSOS DE CINE EXPERIMENTAL

Por iniciativa de su secretario general, Jorge Durán Chávez, en 1964 el STPC convoca al Primer Concurso de Cine Experimental, para celebrarse al año siguiente. Participan doce películas y diecisiete directores; de los cuales nueve continuarán su carrera cinematográfica. Los buenos resultados demuestran que la vocación y la cultura son suficientes para suplir el penoso e ineficiente sistema escalafonario pretextado por la Sección de Directores como requisito para acceder al gremio.

En las obras presentadas pueden apreciarse el cosmopolitismo, el rechazo al localismo y la asimilación de la nueva ola francesa. El primer lugar es para *La fórmula secreta*, de Rubén Gámez, con textos de Juan Rulfo y voz de Jaime Sabines; es un ensayo sobre la penetración imperialista y sobre los traumas ancestrales que agobian a los mexicanos.

El segundo lugar es *En este pueblo no hay ladrones* (A. Isaac), sobre guión de Gabriel García Márquez, con Julián Pastor, Rocío Sagaón y la participación incidental de varios conocidos intelectuales.

Tajimara (J. J. Gurrola), *Un alma pura* (J. Ibáñez), *Las dos Elenas* (J. L. Ibáñez), *La Sunamita* (H. Mendoza) y *Lola de mi vida* (M. Barbachano), son los cinco medio y cortometrajes de desigual valor que obtienen el tercer lugar reunidos en la larguísima *Amor, Amor, Amor*.

Posteriormente, *Tajimara* y *Un alma pura*, tratamientos modernos sobre el incesto, son separadas para formar *Los bienamados*. Merecen mencionarse también *Viento distante*, díptico formado por *En el parque Hondo* (S. Laiter) y *Tarde de agosto* (M. Michel), y *Amelia* (J. Guerrero).

Con obstáculos y limitaciones de la Sección de Directores, se realiza en 1967 el Segundo Concurso de Cine Experimental del STPC. Solo participan siete largometrajes; se declara desierto el primer lugar; el segundo lo recibe *El mes más cruel* (C. Lozano Dana) y una de las más interesantes, aunque sin reconocimientos, es *Juego de mentiras* (A. Burns).

424. LAS SERIES:

En la crítica situación de la industria, las instalaciones de los antiguos estudios Cuauhtémoc, reinician sus actividades en 1957, como Estudios América, S.A de C.V. En ellos, los afiliados al Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC), continúan la producción de series de episodios de media hora, originalmente pensados para su transmisión por televisión, que los rechaza. Finalmente, estos cortos se exhiben unidos para formar largometrajes convencionales de noventa minutos o menos. Así, el STIC, que también tiene el control sindical de la distribución y de la exhibición, logra reducir aun más los costos de producción y elude exitosamente el laudo presidencial que lo obliga a la producción exclusiva de cortometrajes y de documentales.

En realidad, se institucionaliza la práctica iniciada por Barbachano Ponce y que el STIC formaliza en 1956 con el rodaje de *El jinete sin cabeza* (Ch. Urueta), serie formada por tres episodios (*El jinete sin cabeza*, *La cabeza de Pancho Villa* y *La marca de Satanás*), con Luis Aguilar. Por su popularidad deben mencionarse las series sobre *Pancho Pistolas* (R. Aguilar, 1957), que conforman dos largometrajes con Columba Domínguez y Dagoberto Rodríguez; las dos cintas de aventuras de luchadores que forman la serie *Los tigres del ring* (Ch. Urueta, 1957), con Crox Alvarado y Elvira Quintana; el *western* *El puma* (R. Cardona, 1958), con René Cardona, jr.; las aventuras rancheras de *El hijo del Charro Negro* (A. Martínez, 1960), con Rodolfo de Anda; y la serie *Los hermanos Diablo* dirigida por Fernando Méndez en 1959 (*Los hermanos Diablo*, que codirige Ch. Urueta; *El renegado blanco* y *Venganza apache*), *westerns* ligeros y de tono paródico, con Abel Salazar, Rafael Baledón y Mauricio Garcés.

425. EL EROTISMO Y LOS DESNUDOS

Como resultado de la austeridad impuesta sobre la capital por el regente Ernesto P. Uruchurtu, se presenta en los cincuenta un acelerado declive del cine arrabalero y cabareteril, y se favorece el repunte relativo de la comedia ranchera, un auge del cine ligero, de intenciones mundanas y ambientadas en un clima de modernidad urbana y de optimismo pequeñoburgués. En un aparente contrasentido, en 1955 y 1956 la censura acepta los desnudos femeninos en películas sólo para adultos, que se presenten de manera estática, para justificar, de manera hipócrita, su naturaleza artística. Son los hermanos Calderón quienes inician la explotación de esta veta temática en 1955 con *La fuerza del deseo* (Miguel M. Delgado), sobre un pintor trastornado (Armando Calvo) por el desnudo de su modelo (Ana Luisa Peluffo). En el mismo año, también con producción de los hermanos Calderón, Chano Urueta dirige *El seductor* y *La ilegítima*, donde muestran su torso desnudo Ana Luisa Peluffo y Amanda del Llano, respectivamente; en *La virtud desnuda* (J. Díaz Morales), lo hace Columba Domínguez y, en *Esposas infieles* (J. Díaz Morales), se muestra la muy joven Kitty de Hoyos. Al siguiente año se rueda *Juventud desenfrenada* (J. Díaz Morales), con Aída Araceli y, a color, *La Diana Cazadora* (T. Davison), con Ana Luisa Peluffo. También en 1956, Alberto Gout dirige *Adán y Eva*, con Christian Martell y Carlos Baena envueltos en mallas color carne. *Zonga, el ángel diabólico* (J. Orol, 1957), con Aída Araceli y *Sed de amor* (A. Corona Blake, 1958), con Silvana Pampanini, culminan tardíamente este ciclo.

Avanzada la década de los sesenta, con la apertura de la censura hacia los temas eróticos, se da con abundancia la producción de cintas con temas considerados escabrosos, exclusivos para adultos “mayores de 21 años”. Entre las protagonistas de esas cintas destaca Isela Vega, cuya actitud desinhibida cautiva a las nuevas generaciones de jóvenes espectadores en *Las pirañas aman en cuaresma* (1969) o en *La primavera de los escorpiones* (1970), ambas de Francisco del Villar.

426. EL CINE INFANTIL.

Para compensar el cine pecaminoso, se producen cintas orientadas de manera específica al público infantil, con la adaptación de cuentos clásicos plenos de lecciones morales. Algunos ejemplos significativos son los dirigidas por René Cardona con el niño Cesáreo Quezadas, *Pulgarcito* (1957), *Santa Claus* (1959) y *Aventuras de Joselito y Pulgarcito = Aventuras de Joselito en América* (codirigida con Antonio del Amo, 1959).

Exitosas resultan también *Caperucita Roja* (1959) y sus secuelas de 1960 (*Caperucita y sus tres amigos*, *Caperucita y Pulgarcito contra los monstruos*) dirigidas por Roberto Rodríguez, con la niña María Gracia, el enano *Santanón* y Manuel Loco Valdés. El mismo Rodríguez dirige a *Santanón* en *El gato con botas* (1960) y en *Los espadachines de la reina* (1961).

También con buenos resultados en taquilla se presentan las aventuras infantiles protagonizadas por Pepito y Titina Romay, dirigidos por su padre, Joselito Rodríguez, en *Dos diablillos en apuros* (1955), *Pepito as del volante* (1956), *Pepito y el monstruo* (1957) y *El tesoro del indito* (1960).

En el año de 1959, en los Estudios América, Julio Porter dirige cuatro entretenidas cintas de la serie de episodios de aventuras infantiles *La pandilla*, con un numeroso reparto de niños encabezado por la muy joven Angélica María.

Tito Davison dirige para el productor Carlos Amador los convencionales melodramas dirigidos a los pequeños *La edad de la inocencia* (1962), una especie de variación doméstica de la popular cinta norteamericana *Lili* (Ch. Walters, 1953), con la participación de los títeres italianos de Piccoli de Podrecca y *Cri Cri el grillito cantor* (1963), sobre el popular compositor de temas infantiles Francisco Gabilondo Soler *Cri Cri*, que incluye varias animaciones realizadas por la casa Disney.

Con el actor infantil Julián Bravo se filman, entre otras, *Primera comunión* (A. Mariscal, 1967), *Aventuras de Julián* (A. Mariscal, 1968), versión de *Las aventuras de Tom Sawyer* de Mark Twain y *La gran aventura* (R. Rodríguez, 1968).

427. LA REBELIÓN JUVENIL

La juventud y el rock desconciertan al cine mexicano. A mediados de los cincuenta el avance incontenible de la cultura norteamericana se hace patente en las juventudes urbanas mexicanas. El rock'n'roll, de manera paulatina, desplaza a los ritmos musicales de origen afroantillano y mexicano. Así, de *Qué lindo cha cha cha* (G. Martínez Solares, 1954) o *Primavera en el corazón* (R. Rodríguez, 1955), pasamos a las películas con los ídolos de la balada juvenil, como *La locura del rock'n roll* (F. Méndez, 1956), *Al compás del rock'n roll* (J. Díaz Morales, 1956) y, con la presencia de Bill Haley, *Juventud rebelde* (J. Soler, 1961); a las que suceden *Twist, locura de juventud* (M. M. Delgado, 1962) o *A ritmo de twist* (B. Alazraki, 1962), que son desplazadas por los rebeldes a go go de *Juventud sin ley* y de *Los perversos (a go go)* (ambas de G. Martínez

Solares, 1965). En estas cintas figuran intérpretes como Enrique Guzmán, César Costa, Manolo Muñoz, Roberto Jordán, Alberto Vázquez, Julissa, María Eugenia Rubio, Mayté Gaos, Angélica María, Hilda Aguirre, etc., que a veces participan en coproducciones con España o Argentina con figuras como Rocío Durcal, Raphael o Palito Ortega.

Honda preocupación despierta el futuro de las nuevas generaciones a cuyas costillas se realizan películas de tono admonitorio y aleccionador, aconsejándoles sobre los peligros del mundo y de la música juvenil, en cintas ínfimas de José Díaz Morales, como *Juventud desenfrenada* (1956) y *La rebelión de los adolescentes* (1957); películas-sermón de Alejandro Galindo como *La edad de la tentación* (1958) y *Mañana serán hombres* (1960); las reflexiones de los dramaturgos Héctor Mendoza en *Las cosas simples* y de Rodolfo Usigli en *El medio tono*, adquieren un tufo moralista, patriarcal y admonitorio en las cintas de Benito Alazraki *A dónde van nuestros hijos* (1956) y *Peligros de juventud* (1959).

Especial atención merecen las jóvenes, cuyas incursiones en la moderna vida estudiantil, laboral, profesional y social, pueden orillarlas al extravío moral, como en *¡...Y mañana serán mujeres!* (A. Galindo, 1954), *¿Con quien andan nuestras hijas?* (E. Gómez Muriel, 1955), *El caso de una adolescente* (E. Gómez Muriel, 1957), *Señoritas* (F. Méndez, 1958), *Quinceañera* (A. B. Crevenna, 1958), *Chicas casaderas* (A. B. Crevenna, 1959) y *Ellas también son rebeldes* (A. Galindo, 1959).

Podemos afirmar que la mejor expresión fílmica de la revuelta cultural y moral de los sesenta, se aprecia en los documentales sociales y políticos y en las ficciones del cine independiente y estudiantil. La anquilosada industria cierra los ojos ante las nuevas realidades o se aproxima a ellas de manera tímida y torpe, como en *Cinco de chocolate y uno de fresa* (C. Velo, 1967), con la cantante juvenil Angélica María; farsa musical con hongos alucinógenos y efectos “psicodélicos”, sobre un argumento escrito por el novelista de la “onda” José Agustín. Con la misma cantante e intérprete, Velo repite sus errores de apreciación sobre la modernidad y la psicodelia en 1969, con *Alguien nos quiere matar*. Con la misma Angélica María, José Agustín se muestra incapaz de presentar una visión fresca sobre el amor juvenil en *Ya se quién eres (Te he estado observando)* (1970).

La comedia languidece. Asistimos a la decadencia plena de *Tin Tan*, quien desgasta su carisma en inocuas “apariciones especiales” y en comedias baratas de escaso interés, con excepción de su dedicada actuación en *Las aventuras de Pito Pérez* (J. Bustillo Oro, 1956). *El capitán Mantarraya* (1970) es una infructuosa incursión del comediante en la realización fílmica, quien fallece tres años después.

Con el consabido éxito de taquilla, *Cantinflas* continua con la entrega anual de sus rutinarias comedias dirigidas por Miguel M. Delgado, encarnando diversos personajes de corte popular, siempre interesados en aleccionar moralmente a su público y muy alejados del transgresor pícaro peladito ciudadano de antaño. A partir de 1957, con *Sube y baja*, sus películas se filman en color. Las limitaciones de su personaje se evidencian en los dos intentos de la Columbia Pictures por lanzarlo al estrellato internacional en las superproducciones norteamericanas *Around the world in eighty days = La vuelta al mundo en ochenta días* (M. Anderson, 1956), sobre la novela de Julio Verne, donde desempeña el rol del fiel *Passepartout*, y en la ridícula *Pepe* (G. Sidney, 1960).

Fueron también evidentes las limitaciones de *Resortes*, y de *Clavillazo*. Fallido resulta el lanzamiento de Manuel *Loco* Valdés, hermano de *Tin Tan*, en *El supermacho* (A. Galindo, 1958).

De la televisión provienen nuevos comediantes: la pareja *Viruta* (Marco Antonio Campos) y *Capulina* (Gaspar Henaine), simplones e infantiloides, que inician también una prolífica carrera cinematográfica con *Se los chupó la bruja* (J. Salvador, 1957). A partir de *El zángano* (M. M. Delgado, 1967) *Capulina* continúa solo su carrera. Otra pareja muy popular hacia mediados de los sesenta, *Los Polivoces* (Enrique Cuenca y Eduardo Manzano), buenos cómicos e imitadores provenientes de la televisión, estelanzan con poca suerte tres cintas de Rafael Baledón: *El aviso inoportuno* (1968), *¡Ahí, madre!* (1970) e *Hijazo de mi vida* (1971), y una de Fernando Cortés, *Entre pobretones y ricachones* (1972). También de la televisión son reclutados los comediantes Héctor Suárez, Alejandro Suárez, Héctor Lechuga y la *India María* (María Elena Velasco). Las actuaciones de la última adquieren más tarde enorme popularidad.

Entre ese mar de mediocridad, de manera inesperada, destaca la cantante María Victoria encarnando a *Paquita*, una simpática sirvienta ingenua, respondona y enamoradiza. A partir de su aparición incidental en *Maldita ciudad* (1954), el realizador Ismael Rodríguez dedica al

personaje dos cintas rodadas en el mismo año: *Los paquetes de Paquita* y *Cupido pierde a Paquita*.

También vale la pena mencionar las divertidas comedias mundanas *Escuela de vagabundos* (1954), con Pedro Infante y Miroslava, y *El inocente* (1955), con Infante y Silvia Pinal, ambas dirigidas por Rogelio A. González, quien también dirige la notable comedia negra *El esqueleto de la señora Morales* (1959), con Arturo de Córdova y Amparo Rivelles.

Eulalio González *Piporro*, actor, compositor y cantante bufo, con un peculiar lenguaje inspirado en la idiosincrasia de los rancheros del norte del país, caracteriza a un avispa y simpático personaje que, proveniente de una serie radiofónica, se da a conocer plenamente con *Ahí viene Martín Corona* (M. Zacarías, 1951), como apoyo cómico de Pedro Infante y Sara Montiel; *Se alquila marido* (M. M. Delgado, 1961) es su primer estelar, divertida comedia a la que le siguen las exitosas *El terror de la frontera* (Z. Gómez Urquiza, 1962), *El rey del tomate* (M. M. Delgado, 1962) y, especialmente, *Los tales por cuales* (G. Martínez Solares, 1964). Siempre en su papel de pícaro norteco, escribe y dirige en 1969 *El Pocho*.

Con una larga carrera como actor secundario o de reparto, Mauricio Garcés demuestra su veta cómica en los *westerns* paródicos de la serie *Los hermanos Diablo* (Fernando Méndez, 1959) y en *El Jinete Negro* (R. A. González, 1960), así como en la comedia *Los resbalosos* (Miguel M. Delgado, 1959), pero adquiere fama por su parodia de un galán, seductor y mundano en *Don Juan 67* (C. Velo, 1966), que repite con éxito en varias comedias picarescas de tono erótico dirigidas por René Cardona, Jr., como las cintas de 1967 *El matrimonio es como el demonio* y *El día de la boda*, ambas con Elsa Aguirre; de 1968 *Click, fotógrafo de modelos* y *Veinticuatro horas de placer*; de 1969 *Modisto de señoras* y *Fray don Juan*. Los sendos fracasos de *Espérame en Siberia vida mía* (R. Cardona, Jr., 1969), sobre Enrique Jardiel Poncela, y de *Vidita negra* (F. del Villar, 1971) marcan su paulatino retiro de las pantallas.

La propuesta cómica más interesante surge al final del periodo con los esfuerzos de Alfonso Arau por trastocar las bases del humor fílmico nacional: de la palabra al *gag*. Arau, con una sólida formación como bailarín, mimo y cineasta, intenta desarrollar un cine de *gags* de inspiración popular y mexicana, a partir de los clásicos de la comedia bufa norteamericana. Su primer esfuerzo, la divertida *El Águila Descalza* (1969), naufraga por momentos lastrado por la megalomanía de su director y protagonista.

429. EL CINE POPULAR Y DE BAJO PRESUPUESTO.

El grueso de la producción industrial de los cincuenta y de los sesenta se refugia en un cine popular y de bajo presupuesto muy rentable en el que se explotan temas y géneros como el de los luchadores, el horror, el western y las aventuras rurales, la comedia, y la explotación fílmica de las figuras y de los éxitos tanto de las telenovelas, como de la música vernácula, romántica y juvenil, así como de los toros y de los espectáculos deportivos (box, lucha libre y fútbol).

429.1. LOS LUCHADORES

En los cincuenta, al considerarse inconveniente la difusión por televisión del popular espectáculo de la lucha libre, éste encuentra en el cine un vehículo ideal para multiplicarse en innumerables cintas de aventuras de bajo presupuesto, protagonizadas por los más diversos héroes del encordado, que con frecuencia esconden sus verdaderas identidades tras imaginativas máscaras y disfraces. Rodadas en 1952, *La bestia magnífica* (Ch. Urueta), con Miroslava y Crox Alvarado; *Huracán Ramírez* (J. Rodríguez), con David Silva y la *Tonina Jackson*; y *El Enmascarado de Plata* (R. Cardona), con Víctor Junco y *El Médico Asesino*, son las primeras en explorar la novedosa veta temática. Para la última niega sus servicios el campeón luchador *Santo*, a cuya máscara hace referencia el título, quien difiere su aparición en el cine hasta 1958 en un díptico dirigido por Joselito Rodríguez: *Santo contra Cerebro del Mal* y *Santo contra hombres infernales*. A partir de entonces, se convierte en el más importante representante de las películas de luchadores. Personaje emblemático de la cultura popular urbana mexicana, su fama se extiende fuera de la arena y abarca también una historieta con tirajes millonarios, producida en forma de fotomontaje por el ilustrador y guionista José G. Cruz. En los sesenta *Blue Demon* asciende a figura estelar de los encordados fílmicos con *El demonio azul* (Ch. Urueta, 1964).⁹ En estos años, las películas de luchadores derivan hacia la mezcla de enmascarados con asuntos de espionaje o de horror, como en *Operación 67* (R. Cardona, 1966) y *El tesoro de Moctezuma* (R. Cardona jr., 1967), ambas con *El Santo* y Jorge Rivero. Así como uno de los mejores melodramas de lucha libre es *La furia del ring* (T. Davison, 1961), uno de los productos más celebrados es *Santo vs. las mujeres vampiro* (A. Corona Blake, 1962), de la cual se hacen versiones de exportación con semidesnudos femeninos. Hacia los setenta, sin haber alcanzado

⁹ *Blue Demon* ya había aparecido incidentalmente en otras cintas de luchadores como *La furia del ring* (Tito Davison, 1961).

nunca la madurez, se inicia, de manera paralela un proceso de autoparodia y el surgimiento de un público fiel y de culto de ese cine.

429.2. EL HORROR.

Es también el rutinario Chano Urueta quien inicia la explotación del horror con *El monstruo resucita* (1953) y *La bruja* (1954) pero, en realidad, el género se desarrolla posteriormente por el influjo de las cintas de la productora inglesa Hammer Films, llegando a destacar el director Fernando Méndez en cintas como *Ladrón de cadáveres* (1956), el dúptico de 1957 *El vampiro* y *El ataúd del vampiro*, con Germán Robles, y *Misterios de ultratumba* (1958).

Mención aparte merece Carlos Enrique Taboada que intenta renovar el género ateniéndose a situaciones misteriosas y de horror psicológico como en *Hasta el viento tiene miedo* (1967), *El libro de piedra* (1968) y *Vagabundo en la lluvia* (1968). En este sentido, también vale la pena mencionar el medimetraje *La puerta* (1968), de Luis Alcoriza.

429.3. EL WESTERN

En pos de ese cine barato y de entretenimiento, se producen híbridos seriados de aventuras rancheras con películas del oeste en las que destacan *Los tres Villalobos* y *La venganza de los Villalobos* (F. Méndez, 1954), sin embargo, es el auge del *spaghetti western* en los sesenta, que permite el florecimiento de un cine de tono violento, a veces cruel, que sabe explotar con habilidad las similitudes culturales, históricas y geográficas del “Oeste” estadounidense con el Norte mexicano.

Alberto Mariscal destaca en *El silencioso* (1966), con Gastón Santos y Emilio Fernández, versión de *Shane = Shane el desconocido* (G. Stevens, 1953), pero especialmente interesante es su tetralogía de *westerns* hiperviolentos *Todo por nada* (1968), consagración de los hermanos Fernando y Mario Almada, que con saña incansable cumplen una venganza familiar; *El Tunco Maclovio* (1969), barroco, cruel y violento, con Julio Alemán; *El sabor de la venganza* (1969), con Isela Vega y Jorge Luke; y *Los marcados* (1970). En esta última llega al truculento extremo de presentar una banda de forajidos sin límites ni moral, sometida de manera exclusiva a los impulsos de toda clase de pasiones desordenadas y desbordadas, plenas de crueldad y salvajismo, donde las diversas taras del alma se expresan en marcas corporales diversas.

Otro representante del *western* violento es José Delfoss. La experiencia de escribir algunos argumentos, entre ellos *El Tunco Maclovio*, marca el estilo de sus realizaciones: violencia, truculencia, situaciones extremas, sadismo, personalidades psicopáticas y el rebuscamiento tanto en lo visual como en el lenguaje, elementos que afectan la inteligibilidad, coherencia y sentido de sus *westerns* *Chico Ramos* (1970) y *El Tuerto Angustias* (1974). En su momento, estas cintas tienen dificultades para ser exhibidas.

En este registro son también destacables *Tiempo de morir* y *Los hermanos Del Hierro*: el rencor familiar y el deseo de venganza que se transmite de padres a hijos hace inevitables las muertes de *Juan Sáyago* (Jorge Martínez de Hoyos) en *Tiempo de morir* (1965), debut cinematográfico de Arturo Ripstein, sobre una historia de Gabriel García Márquez, y de *Los hermanos Del Hierro* en la cinta filmada en 1961 por Ismael Rodríguez, sin duda una de sus mejores obras, sobre un argumento de Ricardo Garibay.

429.4. LA CANCIÓN POPULAR

El cine explota para su beneficio el auge y el esplendor de que goza la canción vernácula mexicana, especialmente en la segunda mitad de los cincuenta y en la primera mitad de los sesenta, en numerosas comedias rancheras donde muchos de sus exponentes, compositores e intérpretes, aparecen en roles estelares o en presentaciones especiales, como Rosa de Castilla, Miguel Aceves Mejía, Lola Beltrán, José Alfredo Jiménez, Elvira Quintana, Demetrio González, Lucha Villa, Antonio Aguilar, Cuco Sánchez, etc.

A la muerte de Pedro Infante son muchos quienes intentan sustituirlo en el gusto popular. El más importante es el intérprete de boleros rancheros Javier Solís, quien antes de morir prematuramente a los 33 años de edad, en 1966, trabaja en una treintena de películas, fundamentalmente melodramas y comedias de aventuras rancheras de bajo costo, que además de mostrar su cordialidad y sencillez, aprovechan su fama en los discos y en la radio. Entre su primer largometraje, *Tres balas perdidas* (R. Rodríguez, 1960) y el último, *Los tres mosqueteros de Dios* (M. Morayta, 1966), Solís también lleva su voz y su canto a las profundidades mismas de nuestro mundo en *Aventura al centro de la tierra* (A. B. Crevenna, 1964) donde interpreta su conocida y apreciada versión del tango “Sombras”.¹⁰

¹⁰ Precisa al respecto Rafael Aviña: “En *Aventura al centro de la tierra*, Javier Solís, como émulo de Pat Boone en *Viaje al centro de la tierra* [*Journey to the center of the Earth*, Henry Levin, 1959], entonó boleros rancheros en las entrañas del planeta.” (cfr. García Gutiérrez y Aviña 1997: 71).

429.5. TELEVISIÓN, TELENÓVELAS E HISTORIETAS.

Cintas como *Sindicato de telemirones* (R. Cardona, 1953) y *Te vi en TV* (A. Galindo, 1957), hacen constar la novedosa presencia de la televisión. Pero otros medios también dejan sentir su influjo sobre el cine: de la radio se adaptan radionovelas, que posteriormente también serán telenovelas, como *El derecho de nacer* (Z. Gómez Urquiza, 1951), sobre la obra de Félix B. Caignet, y sobre obras de Caridad Bravo Adams, J. J. Ortega dirige *La mentira* (1952) y *Corazón salvaje* (1955); y de las historietas de producción nacional, merecerán ser llevadas al cine, el yaqui justiciero *Alma Grande* en 1965 (Ch. Urueta) y 1966 (*Alma Grande en el desierto*, R. A. González); *Chanoc (Aventuras de mar y selva)* (R. A. González, 1966) y *Kalimán, el hombre increíble* (A. Mariscal, 1970)

43. LOS DIRECTORES Y LAS ESTRELLAS.

431. LOS DIRECTORES

A fines de los sesenta, la Sección de Directores del STPC, presionada, autoriza el ingreso de un numeroso contingente (alrededor de 30) de nuevos miembros, entre ellos, Carlos Velo, José Bolaños, Felipe Cazals, Juan Ibáñez, Alberto Isaac, Juan Guerrero, Manuel Michel, Alfonso Arau, Salomón Laiter, José Agustín, Gonzalo Martínez Ortega y Juan Manuel Torres. El STIC admite, entre otros, a los realizadores apoyados por Cinematográfica Marte. Algunos de los más jóvenes realizarán en los setenta sus obras más importantes.

En un medio donde la mejor virtud es la producción a destajo, Rafael Baledón es en los cincuenta muy apreciado por los productores por su rapidez y, en los sesenta, Cardona padre e hijo se convierten en los directores más prolíficos del cine nacional. En ese ambiente, aletargado por la rutina, despunta un director excepcional como Luis Alcoriza. Después de una larga carrera como guionista, primero al lado de su esposa Janet y de sus colaboraciones con Buñuel, decide realizar el mismo sus guiones debutando con *Los jóvenes* (1960), una aproximación comprensiva a los problemas de la delincuencia juvenil. En los siguientes años realiza una carrera desigual en la que destaca la trilogía formada por *Tlayucan* (1961), *Tiburonerros* (1962) y *Tarahumara* (1964), un redescubrimiento y exploración de diversos aspectos de la vida provinciana mexicana filmadas con un tono naturalista, a veces irónico y mordaz, con personajes entrañables y profundamente humanos.

Formado como argumentista de cintas de Ismael Rodríguez, Rogelio A. González inicia su dispareja carrera de director con *El gavilán pollero* (1950), con Pedro Infante. Es con este ídolo popular que logra sus mayores éxitos; destaca *La vida no vale nada* (1954), que Janet y Luis Alcoriza adaptan de Gorki, sobre un hombre que va de un lugar a otro sin lograr encontrar su sitio. Después de rodar en 1959 la farsa *El esqueleto de la señora Morales* –también sobre guión de Alcoriza-, su carrera deriva en la rutina.

Algunos directores de la vieja guardia realizan obras de cierto interés, como Juan Bustillo Oro en 1955, con *Del brazo y por la calle*, donde un agobiado pintor sin trabajo (Manolo Fábregas), debe aceptar el adulterio de su esposa (Marga López) y el *thriller* *El medallón del crimen*, también con Fábregas y Rosario Granados. El realizador se retira en 1965 después de filmar *Los vales venían de Viena y los niños de París*.

Al inicio del periodo, en 1953, Alejandro Galindo dirige sus últimas cintas de interés, el melodrama revanchista sobre el problema de los trabajadores ilegales en los Estados Unidos, *Espaldas mojadas*, que tiene conflictos para ser exhibida, y la tragedia *Los Fernández de Peralvillo*, interesante reflexión sobre los mecanismos de la corrupción sindical. Como hemos visto, después Galindo se dedica preferentemente a regañar a los jóvenes y a la dirección de comedias de poco relieve.

Por su lado, la carrera de Emilio *Indio* Fernández, languidece y se pierde en versiones y variaciones de sus éxitos como *Pueblito* (1961), repetición de *Río Escondido*. Después de *La red* (1953), historia de tonos eróticos con Rossana Podestà, Crox Alvarado y Armando Silvestre, premiada en Cannes por ser la mejor historia narrada en imágenes, su enjundia nacionalista parece fuera de lugar y fracasan los encargos prestigiosos que dirige, como *La rosa blanca* (1953), coproducción cubana sobre la vida de José Martí; *La rebelión de los colgados* (1954), que abandona para ser terminada por Alfredo B. Crevenna o la producción argentina *La Tierra de Fuego se apaga* (1955). A partir de *La Cucaracha* (I. Rodríguez, 1958) reaparece como actor de carácter en cintas nacionales y norteamericanas, actividad que alterna con la realización fílmica.

Roberto Gavaldón es uno de los realizadores más apreciados por los productores y por la crítica del momento, a pesar de su apego (o precisamente por ello) a los más crudos convencionalismos temáticos y narrativos, siempre filmados con rigor y precisión. Es uno de los paladines del llamado cine de calidad, muchos de cuyos trabajos ya hemos mencionado.

La obra de Luis Buñuel, logra sobreponerse a las limitaciones establecidas por la cinematografía mexicana para el florecimiento de toda clase de creatividad y para la manifestación de su personalísima perspectiva del mundo y del cine. Incluso en obras menores como *Abismos de pasión* (1953), sobre *Cumbres borrascosas* de Emily Brontë; *El río y la muerte* (1954), las coproducciones con Francia *La muerte en este jardín* (1956) y *Los ambiciosos* (1959), aparecen los detalles irónicos, los sarcasmos religiosos, elementos surrealistas, las ambigüedades y las obsesiones eróticas del realizador aragonés. Obras más acabadas y notables son *La ilusión viaja en tranvía* (1953), con Carlos Navarro, Lilia Prado y *Mantequilla*, sobre un periplo nocturno y fantástico por la ciudad de México y sus personajes en vísperas de la Navidad; *Ensayo de un crimen* (1955), con Ernesto Alonso y Miroslava, sobre las ilusorias obsesiones asesinas de un burgués ocioso; *Nazarín* (1958), con Paco Rabal, Marga López y Rita Macedo, sobre la imposibilidad de vivir conforme a los evangelios cristianos; *Viridiana* (1961), coproducción hispanomexicana con Paco Rabal y Silvia Pinal, sobre los peligros de la caridad cristiana; *El ángel exterminador* (1962), verdadera experiencia surrealista sobre un inexplicable grupo de náufragos urbanos; y el mediometraje *Simón del desierto* (1964), película inconclusa con la que se despidió del cine mexicano, para continuar en Francia, con menos ataduras, el desarrollo de su talento.

Cinematográfica Marte, de Mauricio Walerstein y Fernando Pérez Gavilán, produce *Los califanes*, (Juan Ibáñez, 1966), idealización del lumpen y de la vida nocturna capitalina, sobre un guión de Ibáñez y Carlos Fuentes premiado en un concurso organizado por el Banco Nacional Cinematográfico, la Dirección General de Cinematografía y los productores, que se presenta como una serie de los Estudios América. Después, Tito Novaro, Manuel Michel y Jorge Fons dirigen los cuentos de *Trampas de amor* (1968) y José Estrada, Guillermo Murray y Mauricio Walerstein, debutan con relatos sobre la iniciación sexual de tres mujeres en *Siempre hay una primera vez* (1969). La misma empresa produce en 1970 el debut industrial de Salomón Laiter, *Las puertas del paraíso*, adaptación de una historia de Elena Garro sobre las diversiones de jóvenes adinerados y ociosos.

Cinematográfica Marco Polo, de Leopoldo y Marco Silva Lombardo respalda en 1970 a Jorge Fons y el debut de los realizadores Gonzalo Martínez y Juan Manuel Torres en *Tu, yo, nosotros*. De entre los nombres mencionados, por sus obras posteriores, destacan la vena popular

de Estrada, que se inspira en Ismael Rodríguez y Alejandro Galindo, y la rispidez del comentario social de Fons.

No obstante su auspicioso debut en la industria con *Tiempo de morir*, sobre un cuento de Gabriel García Márquez, Arturo Ripstein se muestra devoto de la experimentación cinematográfica en obras independientes como el largometraje *La hora de los niños* y los cortos en 16 mm. de 1970 *Crimen, La belleza y Exorcismos*, que juegan con la desdramatización y la construcción de un cine conceptual.

Otro joven realizador, Felipe Cazals, con estudios en el IDHEC de Francia, después de cintas experimentales (*La manzana de la discordia*, 1968; *Familiaridades*, 1969), debuta en el cine industrial con la convencional *Zapata* (1970), superproducción épica sobre el héroe revolucionario financiada por su protagonista, el actor y cantante Tony Aguilar.

Después de su afortunada experiencia en el I Primer Concurso de Cine Experimental, con *En este pueblo no hay ladrones*, Alberto Isaac dirige *Las visitaciones del diablo* (1967), su primera obra industrial.

432. FATIGA Y COLAPSO DEL SISTEMA DE ESTRELLAS

El agotamiento del sistema de estrellas mexicano es evidente con las muertes de Jorge Negrete en 1953, de Pedro Infante en 1957 y la de Pedro Armendáriz en 1963. La carrera del muy popular Pedro Infante, forjada al amparo de Ismael Rodríguez, que recibe un nuevo impulso en los melodramas y comedias que dirige Rogelio A. González, concluye con *Tizoc*, dirigida por su mentor y estrenada después de la muerte del actor. Rodríguez explota la fama del fallecido en el documental *Así era Pedro Infante* (1963). En la misma fecha hace lo mismo Miguel Zacarías a partir de una biografía novelada, *La vida de Pedro Infante*. También, después de la muerte de Negrete, se realiza un montaje documental, *El charro inmortal* (R. E. Portas, 1955).

Otra célebre figura, el músico poeta Agustín Lara, cuyas temas y melodías son parte fundamental de la educación sentimental de los mexicanos e inspiran tantos argumentos cinematográficos, desde los orígenes mismos del cine sonoro nacional, merece, aún antes de fallecer en 1970, hagiografías como *La vida de Agustín Lara* (A. Galindo, 1958), con Germán Robles y Lorena Velázquez¹¹.

¹¹ En *La vida de Agustín Lara*, Lorena Velázquez personifica a la diva sonorenses María Félix; papel que repite más tarde en la versión filmada del conjunto musical *Los tres calaveras* (Fernando Cortés, 1964).

En acontecimientos envueltos en el escándalo, el cine mexicano sufre la pérdida en sendos asesinatos ocurridos con una semana de diferencia, de los actores Ramón Gay y del muy joven e incipiente galán Agustín de Anda (hijo del productor, director y actor Raúl de Anda).

Muy a su pesar, numerosas figuras deben compartir su nombre en repartos multiestelares, en cintas que hilan varias historias con cualquier pretexto, como *Reportaje* (E. Fernández, 1953), sobre una indagación periodística; o *Historia de un abrigo de mink* (E. Gómez Muriel, 1954). En la primera aparecen, entre otros, Jorge Negrete, María Félix, Dolores del Río, Arturo de Córdova, Pedro Infante, Libertad Lamarque, etc.; en la segunda actúan Irasema Dilián, Silvia Pinal, Columba Domínguez y María Elena Marqués.

En el decenio 1960-1970 se acentúa el declive de figuras como María Félix, quien filma en 1970 su última cinta, *La generala* (Juan Ibáñez). Arturo de Córdova, después del éxito de la ya mencionada *El esqueleto de la señora Morales*, participa en comedias y melodramas sin relieve, antes de fallecer en 1973. Por su parte, Dolores del Río, alterna sus actuaciones nacionales con apariciones ocasionales en cintas y series filmadas norteamericanas y prácticamente se retira después de su participación en la coproducción México-norteamericana *Los hijos de Sánchez = The Children of Sánchez* (Hal Bartlett, 1978).¹²

A pesar de que la única área sindical abierta a nuevos miembros es la Asociación Nacional de Actores (ANDA), la precaria situación de la industria es inadecuada para promover el lanzamiento de nuevas estrellas. Después de su debut en *Bamba* (M. Contreras Torres, 1948), Silvia Pinal es la única actriz que se perfila hacia el glamour del estrellato por su participación en comedias mundanas como *Un extraño en la escalera* (T. Demicheli, 1954), *La sospechosa* (A. Gout, 1954), *El inocente* (R. A. González, 1955, con Pedro Infante), *Mi desconocida esposa* (A. Gout, 1955), *Locura pasional* (1955) y *La dulce enemiga* (1956); las dos últimas dirigidas por Tulio Demicheli, por las que recibe un Ariel como la mejor actriz; entre 1961 y 1964 participa en las películas de Luis Buñuel *Viridiana*, *El ángel exterminador* y *Simón del desierto*; después, inicia un temprano declive en comedias de falso y pobre tono cosmopolita, como *Buenas noches año nuevo* (J. Soler, 1964) o *Estrategia matrimonio* (A. Gout, 1967).

El actor y cantante Tony Aguilar aumenta su popularidad después de su participación en las series sobre Heraclio Bernal (R. Gavaldón, 1957) y Gabino Barrera (R. Cardona, 1964).

¹² Retorna ocasionalmente en cintas prestigiosas como en la coproducción italo-francesa *C'era una volta... / La belle et le cavalier / Y vivieron felices* (Francesco Rosi, 1966), con Sophia Loren y Omar Sharif. En *Los hijos de Sánchez = The Children of Sánchez* también participan Anthony Quinn, Katy Jurado, Lucía Méndez y Lupita Ferrer.

Uno de los actores más prestigiosos del periodo, gracias sobre todo a su trabajo en cintas dirigidas por Roberto Gavaldón, es Ignacio López Tarso. Entre otras figuras de interés pueden mencionarse a Julio Alemán, Elsa Cárdenas, Fernando Luján, Pina Pellicer, Ana Luisa Peluffo, Maricruz Olivier, Yolanda Varela, Kitty de Hoyos, Rosenda Monteros, las hermanas Teresa y Lorena Velázquez y Sonia Furió. Entre los actores de los sesenta pueden mencionarse a Irma Serrano, Isela Vega, Jorge Rivero, Fanny Cano, Fernando y Mario Almada, Enrique Rocha, Enrique Lizalde, Enrique Álvarez Félix, Jacqueline Andere, Manuel López Ochoa, Hilda Aguirre, Mercedes Carreño, Sonia Infante, Pedro Armendáriz jr, Ana Martín, Héctor Suárez, Héctor Lechuga, Guillermo Murray, Carlos Piñar, Maura Monti, Sergio Jiménez, Eduardo López Rojas, Ernesto Gómez Cruz, José Alonso, Alma Muriel, José Carlos Ruiz, Gonzalo Vega, Helena Rojo, Carlos Bracho, Valentín Trujillo, Verónica Castro, Claudia Islas, Andrés García y Hugo Stiglitz, entre otros.

V. LA APERTURA CINEMATOGRAFICA Y EL NUEVO CINE MEXICANO (1970-1976).

Como resultado de la crisis del modelo de “desarrollo estabilizador” y de la asfixia política apreciable en la implacable represión del movimiento estudiantil-popular de 1968, el régimen del presidente Luis Echeverría Álvarez (1970-1976) aplica una serie de reformas que mantienen la política de asociación entre el Estado y la iniciativa privada, pero fortaleciendo el papel del Estado y modernizando el aparato productivo para enfrentar los graves desajustes económicos del desarrollo. Con la política de “apertura” se aminoran las presiones sociales, se legitiman los enfrentamientos del Estado contra sectores que se oponen a la modernización y se ataja a la oposición de la izquierda revolucionaria. Se recurre a la retórica nacionalista e incluso antiimperialista y se ofrece un “desarrollo compartido” con “justicia social”, que se complementa con la guerra sucia en contra de los levantamientos guerrilleros y en contra de los movimientos y de las organizaciones políticas de izquierda o de extrema izquierda. Es un proyecto reformista donde la iniciativa del Estado es fundamental. De ahí, diversos conflictos con sectores que se oponen a las acciones oficiales. No obstante la demagogia oficial, la dependencia del país frente a los Estados Unidos se acentúa como resultado de un creciente endeudamiento con el que se impulsan las iniciativas estatales. A raíz de la crisis petrolera de 1973 y el consecuente incremento de los precios de los hidrocarburos, el país inicia la explotación de crudo para la exportación, al margen de la OPEP. Un agudo repunte inflacionario conduce a una severa devaluación del peso frente al dólar en 1974. A la tradicional política internacional de autodeterminación de las naciones y de no intervención se incorpora una retórica antiimperialista y de apoyo al tercer mundo.

51. EL ESTADO COMO PRODUCTOR DE PELÍCULAS Y EL SISTEMA BANCO NACIONAL CINEMATOGRAFICO.

Para el respaldo político-ideológico de su proyecto reformista, el régimen inicia un proceso de estatización de los medios que tuvo alcances limitados en la radio y en la televisión (adquisición forzosa del Canal 13 y de algunas radiodifusoras). Para enfrentar estas medidas Telesistema Mexicano y Televisión Independiente de México se fusionan para formar el macroconsorcio de medios y del entretenimiento Televisa (Televisión Vía Satélite, S. A.), que más tarde incidirá con

fuerza en los destinos del cine nacional. Sin embargo, la política oficial fructifica plenamente en la industria cinematográfica por hallarse ya virtualmente en sus manos.

La política cinematográfica del periodo se inicia informalmente desde antes de que el presidente tome posesión de su cargo en diciembre de 1970. En efecto, pasadas las elecciones presidenciales de julio, en septiembre de 1970 es designado como director del Banco Nacional Cinematográfico (BNC) Rodolfo Echeverría, hermano del futuro presidente, hasta entonces actor y dirigente de la Asociación Nacional de Actores con el nombre de Rodolfo Landa. El 21 de enero de 1971 se da a conocer un Plan de Reestructuración de la Industria Cinematográfica que, según Alberto Ruy Sánchez¹, integra dos estrategias, una económica y otra política: modernizar en todos los órdenes (político, administrativo, financiero y de infraestructura) a la industria para mejorar sus condiciones económicas y participar con productos cinematográficos en la retórica y en las tácticas de la “apertura política”. Es esto lo que resume al “nuevo cine mexicano”, un sistema de producción, distribución y exhibición que tiene como organismo rector al Banco Nacional Cinematográfico. Las medidas tomadas, ponen al día a la industria cinematográfica en todos los órdenes. A pesar de las apariencias, la nueva política más que afectar, beneficia los intereses de los particulares nacionales o extranjeros.

Son numerosas y variadas las medidas tomadas en las instancias controladas por el BNC. En el ámbito de la producción se reorganizan los Estudios Churubusco-Azteca para alentar el rodaje de cintas extranjeras y la coproducción. En sus instalaciones se establece, en septiembre de 1971, el Centro de Producción de Cortometraje (CPC), que al final del periodo produce 202 cortos y 94 cineminutos. Ahí mismo se edifica la Cineteca Nacional en 1974 (ya contemplada en la Ley de la Industria Cinematográfica de 1949) y se establece el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC). En el ámbito de la distribución, el BNC adquiere y fusiona en 1975 Películas Mexicanas (Pel-Mex) y Cinematográfica Mexicana Exportadora (CIMEX), empresas deficitarias y responsables de la distribución del material mexicano en el extranjero; pero mantiene su status de socio minoritario en Películas Nacionales (Pel-Nal), dominada por los productores, para la distribución en el país. En el ámbito de la exhibición se reorganiza la Compañía Operadora de Teatros (COTSA) con la rehabilitación, construcción de salas y adquisición de las que rentaba al Circuito Cadena de Oro, pasando de administrar 308 salas (288 arrendadas y 20 propias) a 375 (91 propias y 234 arrendadas); aproximadamente el 50 por ciento

¹ Cfr. Ruy Sánchez (1978).

de la oferta de butacas en el país. Se apoya y mejora la programación de las películas nacionales, cuyo estreno se sustenta en métodos más efectivos de publicidad a través de la empresa Procinemex. Muchas producciones nacionales se estrenan en salas de primera categoría y, en términos generales, se abate el problema del enlatamiento, aunque no se resuelve cabalmente el problema de la brecha entre la culminación del proceso de producción y el estreno de las cintas. Además, se implanta el sistema de exhibición vertical (estreno en varias salas) y el de “extensión de estreno” (mantener la exhibición de las cintas después de abandonar las salas de estreno); se amplía el plazo de “protección” para ceder los derechos de exhibición a la televisión, con lo cual las cintas mexicanas obtienen mayor tiempo de pantalla y mejor recaudación. Así, por ejemplo, en 1973, apoyadas en una buena campaña publicitaria, se estrenan en cines de primera categoría, con buen éxito de taquilla, cintas como *Los cachorros* (J. Fons, 1971), *Mecánica nacional* (L. Alcoriza, 1971), *El jardín de tía Isabel* (F. Cazals, 1971), *Los meses y los días* (A. Bojórquez, 1970) y *El castillo de la pureza* (A. Ripstein, 1972). Sin embargo, en perjuicio de las clases populares, se descongelan los precios de taquilla y desaparecen los circuitos de segunda y de tercera corrida, es decir, los cines baratos de barrio. Como una prueba de la apertura política y de la liberalización de la censura, se autoriza la exhibición en 1972 de *Rosa blanca* (R. Gavaldón, 1960) y, en 1974, de *El Brazo Fuerte* (G. Korporaal, 1958). En materia de impulso a la cultura cinematográfica, entre noviembre y diciembre de 1971 se realiza la primera Muestra Internacional de Cine en el cine Roble y se alienta una política de participación y de promoción en muestras y festivales nacionales e internacionales. Con el mismo fin, el 19 de febrero de 1972 se reimplantan los premios Ariel, al reconstituirse la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, A. C., cuyos reconocimientos se acompañan con efectivo. La primera entrega ocurre el 11 de agosto de 1972.²

Aspecto fundamental y definitivo del ambicioso plan es la intervención directa del Estado en la producción y coproducción, tanto con nacionales como con extranjeros. Hasta entonces, el Estado, a través del Banco Nacional Cinematográfico, se limitaba a refaccionar a las productoras privadas. Todas las medidas planeadas y promovidas y aplicadas por la política oficial en materia cinematográfica atemorizan, desalientan y provocan un repliegue de la inversión de los particulares, lo que, en consecuencia, impulsa la producción gubernamental. El sistema del BNC,

² Paola Costa (1988) escribe un estudio amplio y documentado del sexenio. Una descripción accesible de las medidas tomadas por el régimen de Luis Echeverría aparece en Rossbach y Canel (1988). También puede revisarse un detallado recuento del sexenio en García Riera (1992-1997: v. 15-17).

que carece de un aparato propio de producción, primero apoya a empresas afines como Alpha Centauri y Escorpión, financia de manera directa la producción a través de los estudios cinematográficos y, en 1973, crea el sistema de “paquetes”, a través del cual los trabajadores aportan el 25 por ciento de sus salarios, a cambio del 50 por ciento de las utilidades de la cinta, una vez cubiertos los costos; finalmente, en 1974, se crea la Corporación Nacional Cinematográfica, S.A. (CONACINE), filial del Banco, que labora con los trabajadores del STPC. Como resultado de los conflictos con los empresarios privados, en un discurso presidencial en la entrega de los Arieles en la residencia presidencial de Los Pinos, el 19 de abril de 1975, el Banco adquiere todas las acciones de los productores, con lo que de facto quedan excluidos del sistema de créditos oficiales para la producción. Así, se crean el 19 de junio de 1975 Corporación Nacional Cinematográfica Trabajadores-Estado Uno y Dos (CONACITE UNO y CONACITE DOS), para trabajar en los Estudios Churubusco-Azteca y en los América, respectivamente. Las instalaciones de la última son adquiridas por el Banco el 11 de septiembre de 1975, con lo cual se confirma el fin de la distinción sindical entre la producción del STIC y del STPC establecida por laudo presidencial treinta años antes aunque concluida de facto desde principios del sexenio. La primera inicia actividades con el rodaje de *El apando*, de Felipe Cazals, *Hermanos del viento* de Alberto Bojórquez y con la coproducción con Cuba de *Mina, viento de libertad*, del vasco Antonio Eceiza. La primera producción de la segunda fue *Chicano*, de Jaime Casillas.

PRODUCCIÓN CINEMATOGRAFICA						
Gobierno del presidente Luis Echeverría Álvarez (1970-1976)						
AÑO	1971	1972	1973	1974	1975	1976
Iniciativa Privada	73	67	49	41	33	20
Estado	5	16	16	20	23	36
Independiente	5	7	6	6	4	5
TOTAL	88	90	71	67	60	61

Fuente: García Riera (1998 y 1992-1997: v. 15-17).

52. RENOVACIÓN FORMAL Y TEMÁTICA DEL CINE MEXICANO.

Para llevar adelante su política, el Estado se apoya en los nuevos directores y en los trabajadores. La presión gubernamental prácticamente derrumba los obstáculos sindicales y durante el periodo ingresan más de 70 nuevos miembros, prácticamente el 50 por ciento de los directores en activo. Los jóvenes realizadores forman en marzo de 1974 DASA (Directores Asociados, S. A.) y, en noviembre de 1975, el Frente Nacional de Cinematografistas (Araiza, Estrada, Hermosillo, Isaac, Gonzalo Martínez, Olhovich, Pastor, Torres, Laiter, Cazals y Fons). Como resultado de un enfrentamiento y con la venia gubernamental, los nuevos realizadores de DASA desplazan en 1975 a la vieja guardia de la Sección de Directores del STPC.

Las consecuencias de la política cinematográfica impulsada por Rodolfo Echeverría en el ámbito de la producción son notables, pues se logra la producción de cintas rentables, la promoción de películas “artísticas” y se estimula el cine experimental: una renovación total del cine mexicano, en el que se exploran, revisan o renuevan géneros y temas.

De acuerdo con Alberto Ruy Sánchez³, los productos del nuevo cine mexicano reúnen tres características: apertura, modernización y hollywoodización. Se actualizan, conforme a las corrientes fílmicas y culturales del momento los temas abordados por el cine, que además se abren hacia temas conflictivos o escabrosos. En materia política, muchas cintas muestran abiertamente simpatías por los movimientos de izquierda y de liberación popular, aunque prácticamente, las críticas al régimen son inexistentes, a menos que se consideren como asuntos “superados” o del “pasado”.

Conforme a su formación y sensibilidad, los nuevos realizadores propician la modernización de las convenciones y de las técnicas narrativas. Para obtener mejores resultados en taquilla, se insiste a través de las instancias de producción, en el rodaje de filmes espectaculares y de buen nivel técnico, asimilando la estética y el estilo de Hollywood. Es necesario destacar que en el proceso de renovación se enfatiza, a la manera francesa, la política del autor cinematográfico y su libertad creativa. En este contexto, pasa a un segundo plano el sistema de estrellas, aunque para la concreción del proyecto es fundamental la promoción de nuevas generaciones de actores, ajenas al vedetismo, capaces y talentosas, habitualmente egresadas de las escuelas actorales o teatrales de la ANDA, Bellas Artes o de la Universidad

³ Ruy Sánchez (1978).

Nacional. Como resultado, el llamado “nuevo cine”, logra despertar el interés de las clases medias y de los públicos extranjeros.

53. PRINCIPALES EXPONENTES DEL NUEVO CINE MEXICANO.

Los realizadores más importantes del periodo son aquellos recién incorporados a la industria o que debutaron en ella durante el sexenio. Destacan Felipe Cazals, Jorge Fons, Jaime Humberto Hermosillo y Arturo Ripstein. Cazals, quien filma consistentemente a lo largo del sexenio, realiza en 1971 *El jardín de tía Isabel*, sobre unos imaginarios conquistadores del siglo XVI que naufragan en las costas de Quintana Roo; al siguiente año dirige el muy convencional fresco histórico sobre la intervención francesa del siglo XIX, *Aquellos años*, y en 1973 recoge un importante testimonio documental sobre los indios seris del Estado de Sonora en *Los que viven donde sopla el viento suave*. Cazals logra tres de las mejores obras de su carrera y unas de las mejores del sexenio y de la historia del cine mexicano con la trilogía formada por *Canoa* (1975), *El apando* (1975) y *Las Poquianchis* (1976), visión cruel y descarnada sobre diferentes episodios de la realidad social mexicana que trascienden y subliman el amarillismo habitual de la nota roja. En *Canoa*, a partir de un guión de Tomás Pérez Turrent y con la actuación de Enrique Lucero, Jaime Garza, Salvador Sánchez y Ernesto Gómez Cruz, construye un discurso donde de manera magistral se alternan y se funden los tiempos de la acción con los “testimonios” de actores y testigos y la minuciosa reconstrucción periodística de la agresión asesina de un pueblo fanático azuzado por el cura-cacique de la población en contra de trabajadores de la Universidad Autónoma de Puebla; esto no obstante que, a final de cuentas y para descargo del presidente Echeverría, las víctimas de este '68 rural hayan sido agredidas por el pueblo y salvadas por la policía. *El apando*, con Salvador Sánchez, José Carlos Ruiz, Manuel Ojeda, María Rojo y Delia Casanova, es una atroz aproximación al infierno carcelario que se desarrolla en medio de la indiferente vida capitalina, en el penal de Lecumberri, basado en las experiencias del escritor y militante de izquierda José Revueltas, quien participa con José Agustín en la elaboración del guión. *Las Poquianchis*, sobre un guión de Pérez Turrent y Xavier Robles inspirado en un hecho real ubicado a fines de los cincuenta, describe con horror a tres hermanas de Guanajuato dedicadas a la trata de blancas y a la prostitución (interpretadas por Malena Doria, Leonor Llausás y Ana Ofelia Murguía), mediante la explotación y la esclavitud sexual a que son

sometidas numerosas jovencitas (actuadas, entre otras, por Pilar Pellicer, Diana Bracho, Tina Romero y María Rojo)

Jorge Fons, entre otras cintas, dirige en 1972 *Caridad*, episodio de *Fe, esperanza y caridad* (que codirigen A. Bojórquez y L. Alcoriza), un extraordinario relato de tono irónico sobre la tragedia que desata entre los habitantes de una barriada marginal (Katy Jurado, Pancho Córdova y Julio Aldama) el acto de caridad de una vieja y rica señora (Sara García). A diferencia de la fallida adaptación sobre Vargas Llosa dirigida en 1971 para *Los cachorros*, en 1976 Fons realiza una muy lograda puesta en escena de *Los albañiles*, adaptación de Vicente Leñero sobre su drama homónimo, con Ignacio López Tarso, José Alonso y Salvador Sánchez.

Jaime Humberto Hermosillo, proveniente del CUEC y de la experimentación fílmica, dirige en 1971 *La verdadera vocación de Magdalena*, su primer largometraje industrial, una farsa de ambiente juvenil, con Angélica María y Carmen Montejo, que de manera ácida cuestiona los mezquinos valores de la familia convencional. Insiste en ese registro crítico, a cuyos personajes incorpora soterrados vínculos homosexuales en *El cumpleaños del perro* (1974), con Héctor Bonilla y Jorge Martínez de Hoyos, y en *Matinée* (1976), con Bonilla y Manuel Ojeda. La cinta más importante del realizador durante el periodo es *La pasión según Berenice* (1975), rica y sugerente visión de los anhelos amorosos y de las frustraciones de una joven de provincia, con Martha Navarro, Pedro Armendáriz, Jr. y Emma Roldán.

El muy experimentado Arturo Ripstein alcanza durante estos años su madurez creativa con obras que abordan desde perspectivas críticas diversos tópicos de la sociedad mexicana, como el autoritarismo extremo de un padre que aísla durante décadas a su familia en una casona en pleno centro de la ciudad de México en *El castillo de la pureza* (1972); detalla el macabro proceso de la Santa Inquisición en contra de los Carvajal, una familia de cripto judíos que habitaron la Nueva España a finales del siglo XVI; y realiza el largometraje documental *Lecumberri* (1976), donde aprovecha la clausura de esa infausta penitenciaría capitalina para recoger los testimonios, entre otros, de los presos políticos. También realiza una fastuosa coproducción con Inglaterra y Suiza, *Foxtrot* (1975), con Peter O'Toole, Charlotte Rampling y Max Von Sidow, que recibe una muy pobre acogida, tanto de la crítica como del público.

Otros numerosos realizadores logran obras de interés. Raúl Araiza, con una larga carrera en la producción y dirección de televisión, miembro de DASA, debuta en el cine con la notable y paradójica producción estatal *Cascabel* (1976), sobre un joven realizador (Sergio Jiménez) que

es víctima de la censura oficial durante la filmación de una aproximación crítica al problema de los indígenas lacandones del Estado de Chiapas.

Alfonso Arau alterna su carrera de actor con la dirección y el papel principal de la comedia *Calzonzin inspector* (1973), sobre una obra de Gogol, con los personajes de la historieta político-satírica *Los agachados* de Eduardo del Río Rius, donde de nuevo ensaya la realización de ocurrentes *gags* visuales, que asimilan la influencia de los *comics*, del cine de animación y de la comedia clásica norteamericana.

Por su lado, Alberto Bojórquez continua la exploración del mundo femenino con dos fallidas cintas industriales, *La lucha con la pantera* (1974), sobre cuentos de José de la Colina, con Rocío Brambila; y con la épica sobre la resistencia mexicana frente a la ocupación de Texas por los Estados Unidos en *Hermanos del viento* (1975), con Patricia Luke. Más lograda y afín a sus intereses resulta *Lo mejor de Teresa* (1976), con Tina Romero, sobre los problemas de una joven provinciana de vida libre que decide emigrar a la capital para trabajar y continuar con sus estudios universitarios.

Gracias al apoyo financiero del beatle John Lennon, Alejandro Jodorowsky concluye el rodaje de *La montaña sagrada* (1972), acopio de esoterismo, filosofía zen y de fábulas pánicas que se estrena en nuestro país con retraso y con censura. Su fotógrafo, Rafael Corkidi, dirige tres obras también impregnadas de esoterismo y de heterodoxia religiosa en *Ángeles y querubines* (1971), con Ana Luisa Peluffo; *Auandar Anapu* (1971), con Ernesto Gómez Cruz y *Pafnucio Santo*, con Jorge Humberto Robles, que destacan por el virtuosismo y la belleza de la fotografía a cargo del mismo realizador.

José Estrada continua con su exploración del universo popular con *Cayó de la gloria el diablo* (1971) y *El profeta Mimí* (1975), ambas con Ignacio López Tarso, sin embargo, al margen de la industria y con patrocinio del CUEC, filma *Recodo del purgatorio* (1975), un inusual medimetraje introspectivo, con crudas referencias al ámbito familiar y sexual.

Con su debut, Marcela Fernández Violante, egresada del CUEC, es la única mujer directora en la industria considerando el práctico retiro de más de veinte años de Matilde Landeta. Fernández Violante dirige la producción industrial de la UNAM, *De todos modos Juan te llamas* (1974), con Patricia Aspíllaga y Jorge Russek, sobre la guerra cristera de fines de los veinte; y *Cananea* (1976), sobre las huelgas mineras que anticipan la Revolución de 1910.

A través de los ojos de un joven (Arturo Beristáin) que inicia su vida amorosa, Alberto Isaac dirige una mirada entrañable a su natal Colima durante los azarosos años del movimiento cristero en *Los días del amor* (1971) y sitúa en la misma región y época del occidente mexicano *El rincón de las vírgenes*, adaptación de cuentos de Juan Rulfo, sobre un lúbrico santón y curandero, con Emilio Indio Fernández y Alfonso Arau. *Tívoli* (1974) es un estimable esfuerzo de recreación de la vida, del ambiente, de los personajes y del espectáculo del teatro de revista capitalino en proceso de irreparable desaparición.

Gonzalo Martínez Ortega, formado en Moscú, concreta dos superproducciones épicas sobre el ambiente prerrevolucionario en el Estado norteño de Chihuahua: *El principio* (1972) y *Longitud de guerra* (1975), basada la última en la masacre que inflige la dictadura porfirista a la insurrecta población de Tomóchic en 1890.

Gabriel Retes, miembro de una familia muy activa en la vida teatral, actor y figura relevante del cine realizado en super 8 mm. desde 1970 y miembro de la Cooperativa de Cine Marginal, filma en este formato el largometraje, *Los años duros* (1972). Debuta en la industria con *Chin Chin el teporocho* (1975), una aproximación a la vida de un alcohólico lumpen, basado en el relato de Armando Ramírez y, al año siguiente, dirige *Nuevo Mundo*, visión iconoclasta de la conquista de América y de las apariciones de la Virgen de Guadalupe. Posteriormente, alterna la producción independiente con la industrial.

El joven escritor y realizador formado en Lodz, Polonia, Juan Manuel Torres dirige una serie de películas de tono intimista y desprejuiciado que explora las conflictivas relaciones sentimentales y amorosas entre los jóvenes y sus relaciones con los adultos, en *La otra virginidad* (1974), *La vida cambia* (1975), *El mar* (1976) y *La mujer perfecta* (1977, estrenada póstumamente), todas ellas protagonizadas, entre otros, por Meche Carreño, su esposa en la vida real, a la que conoce en la primera cinta mencionada.

Entre otras cintas de interés filmadas durante el gobierno de Luis Echeverría, están la original aproximación al universo de los adolescentes por parte del universitario Jorge de la Rosa en su único trabajo para la industria, *Fantoche* (1976); la exploración de dos mundos antitéticos por parte de Archibaldo Burns, el de los indígenas chamulas en *Juan Pérez Jolote* (1973), sobre el libro antropológico de Ricardo Pozas, y el de la acomodada clase ociosa urbana en *El reventón* (1975). Con obras de menor interés, se puede mencionar a los muy activos sindicalmente y miembros de DASA Sergio Olhovich (*Muñeca reina*, 1971 y *La casa del sur*, 1974) y al actor y

director Julián Pastor. De éste último destaca la superproducción sobre el brutal régimen de explotación ejercido por los hacendados henequeneros de Yucatán en *La casta divina* (1976).

La política cinematográfica del régimen alienta tanto las coproducciones prestigiosas con diversas naciones, como la posibilidad de que realizadores perseguidos en sus respectivos países trabajen en el nuestro, como es el caso del chileno Miguel Littin que dirige la superproducción *Actas de Marusia* (1975), sobre la represión de mineros chilenos a principios del siglo XX, y del vasco Antonio Eceiza, quien dirige la fallida coproducción con Cuba *Mina, viento de libertad*, sobre la fracasada expedición libertadora organizada en 1815, por el generoso héroe de la independencia nacional Francisco Javier Mina. Otro chileno, Rolando Klein dirige una sugerente y bella aproximación al mundo maya en *Chac el dios de la lluvia* (1974). Francois Reichenbach dirige la coproducción con Francia *¿No oyes ladrar los perros?* (1974), sobre un cuento de Juan Rulfo. Un realizador de Canadá, Gilles Groulx, dirige el documental *Santa Gertrudis : primera pregunta sobre la felicidad* (1976), coproducción con ese país, sobre la organización y lucha de campesinos de Oaxaca.

También con un tono políticamente exaltado, pero poco logrado, llega al cine la problemática de los braceros mexicanos y de los chicanos (los mexicano-estadounidenses) en los Estados Unidos en cintas como *De sangre chicana* (P. Romay, 1973), *Chicano* (J. Casillas, 1975) y *Raíces de sangre* (1976), dirigida por el norteamericano de origen mexicano Jesús Salvador Treviño.

54. EL CINE INDEPENDIENTE.

En el cine independiente y estudiantil se multiplican las propuestas fílmicas. Interesa, por su oportunidad, el reportaje testimonial de Carlos Ortiz Tejeda filmado en Chile sobre el golpe de Estado en contra del gobierno de Salvador Allende, *Contra la razón y por la fuerza* (1973). Por su parte, Gustavo Alatraste el productor de las últimas obras mexicanas de Buñuel, metido a cineasta independiente, realiza sin la fuerza y contundencia de sus anteriores *QRR* y *Los adelantados*, cintas de tono autoritario, admonitorio y vejatorio del mexicano común y corriente: *Victorino* y *Entre violetas*, en 1973 y *México, México, ra ra, ra* (1975), con Héctor Suárez. Más importante es la tarea de Alatraste como exhibidor. Aprovechando huecos legales y sindicales, establece una cadena de “salas de arte” para la presentación de cintas en 16 mm., que finalmente debe cerrar cuando se niega a atender las demandas del STIC.

Entre las producciones estudiantiles del CUEC destacan *Adios David* (R. Montero, 1977), *Niebla* (D. López, 1978) y *El servicio* (A. Cortés, 1978). Alfredo Joskowicz, culmina su formación en el CUEC con *El cambio* (1970), interpretada y escrita por Leobardo López Arretche; al siguiente año filma el primer largometraje en 35 mm. producido por la Universidad Nacional de México, *El cambio*, reflexión sobre el choque entre el idealismo renovador de la juventud y el autoritarismo pragmático del poder público; en 1974 dirige *Meridiano 100*, también producción universitaria, que propone una pesimista aproximación a la lucha guerrillera inspirada en el fracaso de Che Guevara en Bolivia.

A pesar de que *Reed: México insurgente* (1970) es una de las películas emblemáticas del nuevo cine mexicano, su realizador, Paul Leduc, se mantiene al margen de la industria realizando sobre todo cortos documentales. En esas condiciones dirige en 1976 *Etnocidio: notas sobre el Mezquital*, coproducción documental de la Secretaría de Educación Pública con Cánada, que describe con fuerza la explotación, marginación, discriminación y miseria que sufre la población indígena de una región semidesértica del Estado de Hidalgo.

Otro importante ejemplo del documentalismo es la obra de Eduardo Maldonado, realizada siempre como resultado de rigurosas investigaciones socio-antropológicas en el ámbito rural, como *Testimonio de un grupo* (1970), *Sociedad colectiva quechhueca* (1971), *Reflexiones* (1972), *Atencingo (Cacicazgo y corrupción)* (1973) y *Una y otra vez* (1975). El tercero y el último son largometrajes; los demás son medimetrajes; los primeros tres son producidos por el Programa Campesino del Centro Nacional de Productividad y el resto por el grupo Cine Testimonio encabezado por el mismo Maldonado.

Entre los diversos grupos y colectivos que filman en plan de abierta militancia de izquierda, puede mencionarse al universitario Taller de Cine Octubre. Para este, Trinidad Langarica, Ángel Madrigal y Abel Sánchez realizan en super 8 mm. *Chihuahua: un pueblo en lucha* (1974). A partir de 1972 los miembros de la Cooperativa de Cine Marginal se movilizan por todo el país rodando y presentando los *Comunicados de insurgencia obrera* en super 8 mm.

55. LA VIEJA GENERACIÓN DE REALIZADORES.

La vieja generación de directores a pesar de las oportunidades de dirigir con libertad y con apoyos de producción sustantivos sus proyectos, confirman con excepciones, su inevitable declive. Una de estas excepciones es Luis Alcoriza, quien logra dos excelentes comedias

satíricas *Mecánica nacional* (1971), aproximación crítica a la idiosincrasia de los mexicanos, con Manolo Fábregas, Gloria Marín, Lucha Villa y Sara García; y *Las fuerzas vivas* (1975), alegoría sobre el proceso revolucionario, con David Reynoso, Héctor Lechuga y Carmen Salinas. Con más ambiciones que resultados, también filma *El muro del silencio* (1971) y *Presagio* (1974), sobre una historia de Gabriel García Márquez⁴.

Emilio Fernández dirige dos violentos y efectistas melodramas rurales con abundantes desnudos y palabrotas, *La Choca* (1973), que recibe premios Ariel por mejor película, dirección, actriz, fotografía y edición, y *Zona roja* (1975), ambos muy alejados de su sensibilidad y lirismo primigenio. Sin dejar la actuación, termina en 1978 su carrera de director con *Erótica*.

Julio Bracho dirige con pedantería *En busca de un muro* (1973), inspirada en la vida del muralista José Clemente Orozco y el muy convencional y anticuado melodrama arrabalero *Espejismo de la ciudad* (1975); se retira después de dirigir un episodio de *Los amantes fríos* (1977).

Alejandro Galindo lleva a la pantalla algunos temas y obsesiones particulares con pobres resultados en *San Simón de los Magueyes* (1972), *Ante el cadáver de un líder* (1973), *El juicio de Martín Cortés* (1973) y *...Y la mujer hizo al hombre* (1974).

Tampoco resultan de interés las realizaciones de Roberto Gavaldón, entre ellas las coproducciones con España *El hombre de los hongos* (1975), con Isela Vega y Adolfo Marsillach, *La playa vacía* (1976) y *Don Quijote cabalga de nuevo* (1977), con Cantinflas y Fernando Fernán Gómez. *Cuando tejen las arañas* (1977), es su última cinta.

Un caso especial resultan René Cardona padre e hijo, quienes logran suculentas ganancias, a veces asociados con el Estado, en cintas de tono truculento, escatológico y escandaloso que suelen imitar éxitos de taquilla del cine extranjero como *La isla de los hombres solos* (1973), *Supervivientes de los Andes* (1975) y *Prisión de mujeres* (1976), de Cardona padre y, de Cardona Jr., *Viaje fantástico en globo* (1974), *El rey de los gorilas* (1974), *El valle de los miserables* (1974) y *¡Tintorera!* (1976).

Otro viejo realizador, Alberto Mariscal, logra en una producción estatal, *Xoxontla, tierra que arde* (1976), un bien urdido melodrama político sobre el caciquismo en los años cincuenta,

⁴ *Presagio*, sobre el fanatismo y la superchería rurales, parece un filme español y es bien recibido en la península Ibérica. Sin embargo, en nuestro país, para desencanto de su realizador, no es comprendida ni aceptada.

basado en la versión novelada de las experiencias autobiográficas del médico Ángel Calvo de la Torre vividas durante la prestación de su servicio social en un poblado mexicano.

56. EL NACIMIENTO DEL CINE DE FICHERAS Y OTRAS PRODUCCIONES POPULARES.

Al lado de los importantes logros fílmicos, perdura un cine convencional, de bajo costo y rutinario, de corte popular, realizado por verdaderos destajistas como Arturo Martínez (23 cintas), Rubén Galindo (dieciséis películas) o René Cardona (catorce). En el contexto del ambiente permisivo de la censura en materia sexual los Calderón producen, bajo la dirección de Miguel M. Delgado *Bellas de noche* (1974) y su secuela *Las ficheras* (1975), cintas que inician una exitosa y perdurable variante del cine prostibulario de los cuarenta, el llamado cine de “ficheras”, que es imitado y replicado por otros productores y realizadores. Este cine propicia la multiplicación de desnudos femeninos con un humor procaz y grosero, donde aparecen *vedettes* (Sasha Montenegro, Lin May, Angélica Chaín) y comediantes (Rafael Inclán, Eduardo de la Peña *Lalo el Mimo*, Alfonso Zayas, Raúl Padilla *Chóforo*, Alberto *Caballo* Rojas, Carmen Salinas, Pedro Webber *Chatanuga* o Víctor Manuel *Güero* Castro) provenientes del teatro de revista.

Procedente de la televisión, inicia una prolífica y redituable carrera cinematográfica la comedianta María Elena Velasco, la *India María* en cintas dirigidas por Fernando Cortés, *Tonta, tonta, pero no tanto* (1971), *Pobre pero... ¡honrada!* (1972), *El miedo no anda en burro* (1973) y *Duro pero seguro* (1974).

Vicente Fernández, popular intérprete de música mexicana, debuta en el cine en *Uno y medio contra el mundo* (J. Estrada, 1971) y es promovido a estrella en la comedia popular *Tacos al carbón* (A. Galindo, 1971), a la que le siguen numerosos éxitos de taquilla, en los que frecuentemente también participa como productor.⁵

⁵ En los hechos, Vicente Fernández se convierte en estrella exclusiva de Cumbre Films, con Gregorio Walerstein como productor. Todos sus filmes, muy exitosos recuperan su costo de producción con los ingresos provenientes del mercado del sur de los Estados Unidos. Por lo anterior, todos los ingresos posteriores, incluidos los de la República Mexicana, otros territorios y los de la televisión, son ganancia neta.

VI. DESMANTELAMIENTO, AGONÍA Y MUERTE DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA MEXICANA (1976-1994).

Este periodo contempla los mandatos presidenciales de José López Portillo Pacheco (1976-1982), de Miguel de la Madrid Hurtado (1982-1988) y de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994). A partir del sexenio de López Portillo el país vive una progresiva subordinación del Estado a la burguesía ligada a los intereses transnacionales. El régimen da por concluida la reforma agraria y se distancia de las organizaciones obreras y campesinas, pero mantiene sobre ellas el férreo control corporativo del PRI; y se aproxima a las asociaciones empresariales y patronales.

La política de desarrollo se asienta ilusoriamente en el espejismo de la exportación petrolera, que conduce a un insensato endeudamiento y a una imparable espiral inflacionaria que culmina en 1982 con una nueva devaluación y una grave crisis financiera producto de la masiva fuga de capitales. Un decreto de nacionalización bancaria, deja en manos del Estado los despojos del sistema financiero del país.

En tan crítica situación, el presidente Miguel de la Madrid Hurtado inicia el proceso de desmantelamiento del proyecto constitucional de desarrollo nacional plasmado en la Constitución de 1917 e implanta el modelo neoliberal. El país se incorpora al GATT (1986, después Organización Mundial de Comercio) y supedita las políticas de desarrollo a las indicaciones del Banco Mundial y del Fondo Monetario Internacional, especialmente en el paulatino control de la hiperinflación iniciada a finales del periodo anterior con una serie de “pactos” político económicos. A partir de entonces, el país se inserta de manera subordinada y periférica en la reestructuración global de la economía del mundo occidental. En consecuencia, además de la exportación petrolera, se fomenta la instalación de empresas maquiladoras para explotar la mano de obra barata y la exportación de bienes y servicios de alto contenido de valor agregado, en detrimento del mercado interno; se abandonan las políticas arancelarias y demás medidas proteccionistas para las industrias nacionales, que son prácticamente barridas al autorizarse la entrada masiva de capitales y de empresas extranjeras. Se castigan los intereses bancarios para los ahorradores, se alienta la especulación financiera en la revitalizada bolsa de valores y se autoriza la parcial reprivatización de la banca.

En este período irrumpen de manera acelerada nuevas tecnologías de información (telecomunicaciones satelitales, video doméstico, antenas parabólicas, computadoras personales,

Internet y otras formas y procesos de comunicación producto de la convergencia digital) que muestran las limitaciones de los estados nacionales para regularlas. En 1985, inicialmente bajo control gubernamental, entra en operación el Sistema Morelos de Satélites.

Durante la presidencia de Salinas de Gortari, se reforman aspectos fundamentales de la Constitución Política, para permitir la inversión extranjera al 100 por ciento en prácticamente todas las ramas de la economía, se privatiza y se permite la enajenación de los ejidos, se reestablecen relaciones diplomáticas con el Estado Vaticano, que legitima las actividades políticas del clero católico; se acelera el proceso de privatización de numerosas industrias estratégicas de la nación que se entrega a personajes afines al presidente, como la banca, ya saneada o la paraestatal Teléfonos de México. También desaparece la reguladora de alimentos y de granos básicos CONASUPO y se firma el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN), con los Estados Unidos y Canadá.

La pérdida de dinamismo de la economía empobrece a la población, incrementa las tasas de desempleo y alienta el crecimiento explosivo de la economía informal, del contrabando, del narcotráfico y de la migración hacia los Estados Unidos. La creciente pauperización de la sociedad mexicana que resulta de las políticas neoliberales se expresa el primero de enero de 1994 con la irrupción en la vida política de una rebelión armada de corte campesino e indígena encabezada por el Ejército Zapatista de Liberación Nacional, el mismo día que entra en vigencia el TLCAN, contundente respuesta a la falaz modernidad impulsada por el gobierno.

Como resultado de la resistencia de la sociedad a los cambios, se acelera la pérdida de legitimidad del partido oficial y se inicia un proceso de transición hacia la democracia formal electoral, ampliando paulatinamente el número de posiciones políticas de elección (presidencias municipales, gubernaturas estatales, senadurías y diputaciones) obtenidas por representantes de la oposición. La resistencia a los cambios también se da entre los miembros de la burocracia política y, ante las elecciones presidenciales de 1988, ocurre en el PRI un desprendimiento importante de cuadros y de militantes identificados con el nacionalismo revolucionario encabezados por Cuauhtémoc Cárdenas, que con el Partido Socialista Unificado de México y el Partido Mexicano de los Trabajadores forman el Frente Democrático Nacional que en ese año pone en serio riesgo la hegemonía del PRI y la continuidad del proyecto tecnocrático.

La acelerada descomposición política del régimen alcanza un punto culminante durante el proceso electoral de 1994 con los asesinatos del candidato presidencial del PRI, Luis Donaldo

Colosio Murrieta, del cardenal Juan Jesús Posadas Ocampo y del secretario general del Comité Ejecutivo Nacional del PRI; José Francisco Ruiz Massieu.

61. DESMANTELAMIENTO DEL APARATO CINEMATOGRAFICO ESTATAL.

La estructura organizativa de la industria cinematográfica, sus características, condiciones y funcionamiento son el resultado de todas las circunstancias anteriores, que ilustran el creciente desinterés del Estado por una actividad que carece ya de relevancia política e ideológica. Desde el régimen del presidente López Portillo el cine se transforma en una carga para el Estado. En estos sexenios, la coherencia y firmeza de la política estatal de radio, televisión, prensa y telecomunicaciones, se compara desfavorablemente con la errática e indefinida en materia cinematográfica. El aparato burocrático a cargo de la regulación y de la administración de la actividad fílmica sufre numerosas transformaciones, hasta que, como parte del proceso de desincorporación y de desaparición de las empresas paraestatales consideradas “no estratégicas”, incosteables, no redituables o improductivas, desaparece toda la estructura de producción, distribución y exhibición en manos del Estado mexicano.

611. LA DESASTROSA ADMINISTRACIÓN DE MARGARITA LÓPEZ PORTILLO AL FRENTE DE RTC

Al inicio del periodo de López Portillo, en 1977, el control normativo y operativo pasa del Banco Nacional Cinematográfico a la Secretaría de Gobernación, específicamente a la recién creada Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC), cuya titular es la escritora Margarita López Portillo, hermana del presidente, que ya anteriormente se había desempeñado como censora fílmica. A esta última quedan subordinadas la ahora Dirección de Cinematografía (antes Dirección General), responsable de la Subdirección de Supervisión Cinematográfica (censura) y de la Cineteca Nacional. Margarita López Portillo, con la asesoría de su médico particular, el español Ramón Charles, emprende el desmantelamiento de la estructura fílmica levantada en el sexenio anterior al suspender los créditos a la producción e iniciar el proceso de liquidación del Banco Nacional Cinematográfico en noviembre de 1978. Después de suceder en la dirección del BNC a Hiram García Borja, el proceso de liquidación lo realizan Servio Tulio Acuña y Guillermo Corres Calderón. En 1977, se cierra la productora CONACITE I y, sin éxito, se intenta la clausura del Centro de Capacitación Cinematográfica.

La oposición de los nuevos realizadores organizados en DASA y en el Frente Nacional de Cinematografistas es sometida con la suspensión de rodajes, cambios arbitrarios en la designación de directores y amenazas. Puede afirmarse, sin embargo, que la política cinematográfica impulsada por Rodolfo Echeverría culmina en los primeros tres años de la gestión de su sucesora, pues por compromisos contraídos, el Estado debe continuar la producción de muy interesantes proyectos fílmicos. Sin embargo, para demostrar la inviabilidad del cine estatal, se sabotea de manera abierta su exhibición de diversas maneras: enlatándolas, posponiendo indefinidamente su estreno, estrenándolas sin publicidad previa y en salas inadecuadas, sacándolas anticipadamente de cartelera, etc.

La desastrosa gestión de Margarita López Portillo –además- persigue, encarcela y tortura en julio de 1979 a veinte funcionarios discrepantes, entre los cuales se encuentran Carlos Velo (director del CPC), Fernando Macotela (director de Cinematografía), Bosco Arochi (director de los Estudios Churubusco), Jorge Durán Chávez (director de los Estudios América) y Jorge Hernández Campos (ex director de CONACINE). El 24 de marzo de 1982 la Cineteca Nacional sufre un terrible incendio que provoca la muerte de alrededor de 36 personas, un número indeterminado de heridos y destruye su inapreciable patrimonio fílmico, artístico, bibliográfico y documental. La catástrofe expresa simbólicamente los resultados de la gestión del régimen en materia cinematográfica.

Entre 1977 y 1984, un difícil conflicto interno en la Asociación Nacional de Actores lleva a la escisión de un importante grupo inconforme con la gestión de Jaime Fernández, que forma el Sindicato de Actores Independientes (SAI), encabezado por Enrique Lizalde. La política conciliadora de David Reynoso, sucesor de Fernández, erosiona a la disidencia que, paulatinamente, se reincorpora a la ANDA. También en la Sección de Técnicos y Manuales del STPC, el cierre de fuentes de trabajo provoca movimientos de inconformidad.

Con el exterior se realizan onerosas e inútiles –por ostentosas y pretenciosas– coproducciones que, con la posible excepción de *Eréndira* (R. Guerra, 1982), sobre Gabriel García Márquez, carecen de interés y de valor: *El recurso del método* (M. Littin, 1977), *Los hijos de Sánchez* (H. Bartlett, 1978), *Campanas rojas* (S. Bondarchuk, 1981) y *Antonietta* (C. Saura, 1982).

612. PELÍCULAS BARATAS PARA LOS PÚBLICOS POPULARES

Se invita a la iniciativa privada a reincorporarse a la actividad productiva, que insiste en el rodaje de películas baratas para los públicos populares. En febrero de 1980, para paliar la falta de financiamiento, los productores privados crean la Unión de Crédito de la Producción Cinematográfica. Iniciadas en el sexenio anterior proliferan las ínfimas comedias cabareteriles de “ficheras” (hasta 30 en 1981), con su multiplicación de prostitutas y de desnudos femeninos; que ostentan un machismo vulgar y misógino y un humor pedestre pleno de albures y de lenguaje procaz, que se regodea con el espíritu *voyeur* del espectador sexualmente reprimido. Muy rápidamente transitan del melodrama a la mera sucesión de *sketches*, tal como sucede en el teatro de revista, una de sus fuentes primordiales. También, del cabaret, se diversifica hacia toda clase de ambientes, situaciones y personajes populares dando origen a las “sexy-comedias”, con actrices como Carmen Salinas, Maribel Fernández *La Pelangocha*, Angélica Chaín o Lina Santos, recayendo sobre los cómicos la responsabilidad principal del éxito de estas cintas e incluso, en ocasiones, el guión y la dirección de las mismas, como en el caso de Víctor Manuel Güero Castro (más de cuarenta títulos desde *La pulquería*, 1980, pasando por *Macho que ladra no muerde*, 1984; *El Mofles y los mecánicos*, 1985, hasta *Mi novia ya no es Virginia*, 1993, a la que le siguen numerosos *videohomes*) o de Alberto Caballo Rojas que dirige en 1989 cuatro cintas de la serie *Un macho en...* y numerosos *videohomes*.

613. LAS PRODUCCIONES PIRATAS

Para reducir costos, florece la llamada producción “pirata”, películas filmadas con aval de los sindicatos, especialmente en poblaciones norteamericanas cercanas a la frontera con México y, aunque se exhiben en todo el país, explotan el importante mercado de habla hispana de los Estados Unidos; también se realizan, con esta modalidad y como coproducciones cintas en Guatemala. Sus primeros y principales exponentes son los productores Arnulfo Gordo Delgado y Rogelio Agrasánchez, con asuntos cercanos a la sensibilidad de los campesinos mexicanos que, empujados por la miseria, trabajan en los Estados Unidos: la nostalgia por el terruño, la complacencia patrioterica y la xenofobia antiyanqui, la explotación en los campos de cultivo, el tráfico de indocumentados, de armas y de narcóticos, y la incertidumbre cotidiana de vivir en una realidad ajena, relegados, en desventaja y en la ilegalidad. Tales cintas se convierten en vehículo de intérpretes de música mexicana como Beatriz Adriana, Felipe Arriaga, Rosenda Bernal,

Humberto Cabañas, Pedro Infante, Jr., Luciana, Lorenzo de Monteclaro, Cornelio Reyna, Gerardo Reyes, Yolanda del Río, Chayito Valdez, Federico Villa y Antonio Zamora; y de grupos como Los Bukis, Los Humildes o Los Tigres del Norte; cuyas crónicas melódicas con las de otros grupo de intérpretes de música neonorteña, han sido cuidadosamente retomadas durante años por el cine mexicano, desde los ya lejanos tiempos de *Contrabando y traición (Camelia la Tejana)* (A. Martínez, 1975) pasando por el eufórico suicidio ritual de “Los tres grandes amigos” de *Treinta segundos para morir* (R. Benavides y J. Marín, 1978); a los cientos o miles de indocumentados que mueren cotidianamente en *El vagón de la muerte* (F. Durán Rojas, 1987). Se apoya en figuras como Ana Luisa Peluffo, e indispensables actores de carácter como Víctor Alcocer, Narciso Busquets, Noé Murayama y Jorge Russek. Pero, sin duda, las presencias más importantes de este cine son los hermanos Fernando y Mario Almada, especialmente este último, y que un director como Alberto Mariscal aprovecha para realizar ejercicios de estilo como en *El Cara Parchada* o en *Las tres tumbas* (ambas, 1978).

Fórmulas tan redituables como las “ficheras” y los indocumentados son muy frecuentadas incluso por veteranos como Gilberto Martínez Solares (*La banda del polvo maldito*, 1978; *El vecindario*, 1981, o *Tres mexicanos ardientes*, 1986) y Alejandro Galindo (*Las del talón*, 1977 o *El sexo de los pobres*, 1981), quienes con este cine ínfimo concluyen sus carreras como directores.¹

614. TELEVICINE

En este contexto, Televisine, filial del monopolio de medios Televisa inicia cuantiosa producción de largometrajes. Fracasa en la utilización de figuras de la televisión en la pantalla grande, a pesar de algunos éxitos iniciales como *El Chanfle* (E. Segoviano, 1978), con Roberto Gómez Bolaños *Chespirito* o *Milagro en el circo* (A. Galindo, 1978), con *Cepillín*, el “payasito de la tele”. La empresa intenta la cooptación de buenos cineastas para dirigir convencionales melodramas como *La ilegal* (A. Ripstein, 1979), con la popular actriz de telenovelas Lucía Méndez. Logra un impresionante éxito con el dúptico *El Milusos* (1981) y *El Milusos 2* (1983) comedia dramática sobre las vicisitudes de un campesino pobre (Héctor Suárez) primero en la ciudad de México y después en los Estados Unidos, dirigidos por Roberto G. Rivera a partir de

¹ Por su mal estado de salud, las tres últimas películas de Gilberto Martínez Solares, (*Mujeres infieles*, 1994; *La mujer de los dos*, 1995 y *Crisis = Crimen organizado*, 1996) las codirige su hijo, el también director Adolfo Martínez Solares. La última cinta filmada por Alejandro Galindo es *Lázaro Cárdenas* (1985), inédita hasta la fecha.

argumentos del escritor Ricardo Garibay. La posición dominante de la empresa en la producción y en la distribución fílmica se acentúa a lo largo del periodo.

615. AUGE DE LA PRODUCCIÓN DE CINE INDEPENDIENTE

La política gubernamental alienta un inusitado auge del cine independiente (más de cien medio y largometrajes) que los realizadores prefieren porque les otorga un control total sobre su obra, a pesar de las dificultades de financiamiento, distribución y exhibición. Un relevante papel juegan las producciones estudiantiles del CUEC y del CCC, así como los apoyos que brindan universidades como la Veracruzana y la de Guadalajara y las producciones de entidades estatales

PRODUCCIÓN CINEMATOGRAFICA						
Gobierno del presidente José López Portillo Pacheco (1976-1982)						
AÑO	1977	1978	1979	1980	1981	1982
Iniciativa Privada	35	50	64	88	74	57
Estado	45 (46)	28	15	5	7	7
Independiente	10	18	26	14	16	23
TOTAL	90 (94)	96 (103)	105	107	97	87

Fuente: García Riera (1998). Entre paréntesis los datos proporcionados por De la Vega (2005).

como la Unidad de Televisión Educativa y Cultural de la Secretaría de Educación Pública (UTECE) y el Instituto Nacional Indigenista. Para la distribución se apoyan en empresas como Zafra (1978) o Canario Rojo y la exhibición se realiza a través de los circuitos alternativos de los cineclubes, de las universidades y de la Cineteca Nacional. Este importante esfuerzo se corta de tajo con el encarecimiento de los insumos que provoca la crisis financiera de 1982. Después, muchos cineastas deciden experimentar con los novedosos y cada vez más económicos equipos semiprofesionales de video.²

² Sobre los antecedentes del cine independiente y el auge del cine independiente en el periodo presidencial de López Portillo, ver García Riera (1988).

62. LA CRISIS NEOLIBERAL Y LAS NUEVAS FORMAS DE CONSUMO DEL CINE MEXICANO.

Las medidas tomadas durante el sexenio de Miguel de la Madrid, se orientan a separar el aspecto "normativo" del "operativo" en el manejo de los medios de comunicación a cargo del Estado; un paso previo para su privatización o desaparición. RTC, dirigido por Jesús Hernández Torres, tutela los nuevos Institutos Mexicanos de Televisión (IMEVISION), de la Radio (IMER) y de Cinematografía (IMCINE). Este último se funda un año después de la destrucción de la Cineteca Nacional (25 de marzo de 1983) y queda a cargo del cineasta Alberto Isaac, paisano del presidente. Antes de su renuncia en enero de 1986 (es sustituido por Enrique Soto Izquierdo) por no contar con los apoyos esperados, Isaac inaugura una nueva sede para la Cineteca Nacional (27 de enero de 1984), realiza algunas coproducciones como *Bajo el volcán / Under the volcano* (J. Huston, 1983) y convoca al Tercer Concurso de Cine Experimental.

En los primeros años del sexenio, con el aval presidencial, los sindicatos acuerdan con los empresarios finalizar la producción de cine "pirata" brindando facilidades y flexibilizando las condiciones laborales para rodar en México. Como resultado de la crisis del cine independiente, nace el video cine como alternativa para la experimentación o para la producción, aunque en general los nuevos cineastas carecen de apoyo para filmar y son incapaces de plantear fórmulas adecuadas para financiar sus proyectos.

Como una expresión de la voluntad de filmar a toda costa y crear un polo para el florecimiento de la cultura cinematográfica, el cineasta Jaime Humberto Hermosillo propicia, en la primera mitad de los ochenta, bajo el amparo de la Universidad de Guadalajara, la producción de algunas cintas independientes y la fundación del Centro de Investigaciones y de Estudios Cinematográficos (CIEC), cuya existencia se formaliza en 1987 bajo la dirección del historiador de cine mexicano Emilio García Riera. Como parte del mismo esfuerzo Hermosillo inicia ahí, en 1986, la Muestra de Cine Mexicano, importante plataforma para la promoción del cine nacional en el exterior y en festivales internacionales.

A la caza de fórmulas que permitan a los cineastas con ambiciones filmar, distribuir y exhibir de manera rentable, se ensaya la organización de cooperativas, como Río Mixcoac, Artistas y Técnicos Asociados (ATA), José Revueltas, Kinman, Kuikali y Séptimo Arte, agrupadas en una Federación de Cooperativas de Cine y Video (Fecoci), que preside Sergio Olhovich.

También los viejos productores de la industria son incapaces de asimilar las innovaciones en el proceso de producción y en las formas de consumo del producto cinematográfico. Así, a pesar de su férrea oposición, gracias a la gestoría de Jesús Hernández Torres, el 13 de mayo de 1985 un decreto protege, para beneficio de Televisa y sus filiales, Fonovisa, Videovisa y Videocentro, la producción, distribución, renta y venta de videocasetes. El 13 de octubre de 1986 el mismo funcionario da a conocer un tardío e inoperante Plan de Renovación Cinematográfica, que a partir de 1988 pone en operación el Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica (FONCINE) con aportaciones de los exhibidores, a los que se autoriza un incremento de 300% en los precios de taquilla. El FONCINE inicia la política de coproducción del Estado con otras

PRODUCCIÓN CINEMATOGRAFICA						
Gobierno del presidente Miguel de la Madrid Hurtado (1982-1988)						
AÑO	1983	1984	1985	1986	1987	1988
Iniciativa Privada	68	56	59	57	57	66
Estado	9	5	8	4	3	5
Independiente	5	3	12	2	5	5
TOTAL	82	64	79	63	65	76
Fuente: García Riera (1998).						

empresas e instituciones.

El sistema de exhibición es seriamente afectado por la irrupción de formas alternativas de consumo cinematográfico (video, cable y antenas parabólicas). La legalización del video y la incesante alza de los precios de taquilla significan, prácticamente, la expulsión de las masas populares del espectáculo fílmico, que se refugian en la programación rutinaria de la televisión o en la renta legal o ilegal de video. Es para explotar este nicho que surge el llamado *videohome*, videograbaciones rutinarias, rápidas y extremadamente baratas de amplia distribución en el mercado norteamericano y mexicano de videoclubes. A partir de este sexenio los indicadores de la exhibición evolucionan negativamente: reducción de películas exhibidas, localidades vendidas, salas cinematográficas y aforo; reducción anual de espectadores por pantalla y

espectadores por butaca. Los terremotos que sufre la capital en septiembre de 1985, son aprovechados por COTSA para cerrar o derruir numerosas salas de cine, especialmente aquellas de gran tamaño ubicadas en barrios populares.

El inicio del sexenio presidencial permite que Fernando Macotela, director de Cinematografía, autorice en 1983 la exhibición de tres cintas de 1977 censuradas: *Deseos* (R. Corkidi), *La viuda negra* (A. Ripstein) y *Las apariencias engañan* (J. H. Hermosillo); sin embargo, el mismo funcionario censura la presentación en México de *Je vous salue, Marie = Yo te saludo María* (1984), de Jean-Luc Godard.

63. EL FIN DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA MEXICANA³.

Durante el sexenio encabezado por el presidente Carlos Salinas de Gortari, el aspecto operativo es responsabilidad de la Secretaría de Educación Pública, a través del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA, creado en diciembre de 1988), del que depende el IMCINE. Al frente del Consejo quedan Víctor Flores Olea (hasta 1992) y Rafael Tovar y de Teresa; en RTC son designados sucesivamente, Óscar Levín Copel, Jorge Medina Viedas, Manuel Villa Aguilera y Alejandro Montaña; la Dirección de Cinematografía se encarga a Guadalupe Ferrer (1991-1994), de quien inicialmente depende la Cineteca Nacional (primero a cargo de Mercedes Certucha y después en manos de Guadalupe Ferrer) y la dirección de IMCINE, la ocupa Ignacio Durán Loera.⁴

Sin atender a las necesidades de los productores y considerando exclusivamente los intereses de las distribuidoras de cine norteamericano en nuestro país y de los exhibidores afines, el Congreso aprueba la Ley Federal de Cinematografía que se publica el 29 de diciembre de 1992⁵, que sustituye a la del 31 de diciembre de 1949, reformada en 1952. Queda pendiente la elaboración del reglamento respectivo que sustituya al decretado el 5 de julio de 1951.⁶

La nueva Ley elimina todas las medidas proteccionistas para la industria cinematográfica mexicana. Es particularmente lesivo el Artículo Transitorio Tercero sobre la paulatina disminución de la reserva de tiempo de pantalla para el cine nacional hasta un 10% al 31 de

³ Para una amplia y bien documentada investigación sobre el devenir del cine mexicano durante el periodo presidencial de Carlos Salinas de Gortari, ver Saavedra Luna (2007).

⁴ El desfile de funcionarios puede seguirse puntualmente en Saavedra Luna (2007: *passim*).

⁵ La Ley se aprueba el 19 de noviembre de 1992. Cfr. Saavedra Luna (2007: 66).

⁶ El nuevo Reglamento de la Ley Federal de Cinematografía se expide en marzo de 2001. Ver el apartado 711.

diciembre de 1997, contra el 50% que establece la legislación derogada. Sin embargo, para beneficio del espectador, el Artículo 8º ratifica que "las películas serán exhibidas al público en su versión original y, en su caso, subtituladas en español...". Esta disposición, que sobrevive a la normatividad anterior, se viola flagrantemente a partir de entonces en la televisión, que prefiere el doblaje al español, situación que tiende, muy lentamente, a generalizarse en las películas norteamericanas que se estrenan en las salas de cine.

Con la presión de la opinión pública, se desenlata en 1990 *La sombra del caudillo* (J. Bracho, 1960) y se autoriza la exhibición de *Rojo amanecer* (J. Fons, 1989) que, de manera abierta narra la matanza de estudiantes del 2 de octubre de 1968. Durante el sexenio, la censura prefiere "calificar" y no prohibir, mutilar o vetar películas por razones políticas o morales, situación que se extiende a la autorización para la distribución, exhibición, renta y venta de publicaciones, videos y películas pornográficas. Esta última medida decide la práctica desaparición de las "sexy-comedias" y del vulgar cine de comediantes albureros.

El TLCAN deja fuera de su capítulo sobre "cultura" al cine como creador y transmisor de la cultura nacional. Asimismo establece en el Anexo 1 que, "el 30% del tiempo anual en pantalla puede ser reservado a las películas producidas en México". Esta disposición es bastante más generosa que lo señalado en la nueva Ley Federal de Cinematografía.

El proceso de destrucción de la industria fílmica continua con la final liquidación del Banco Nacional Cinematográfico, el cierre de las productoras paraestatales Conacine⁷ y Conacite II, la quiebra de las empresas distribuidoras Películas Mexicanas (1988), Películas Nacionales (1991) y Continental de Películas.

En 1993, un comerciante de muebles y de electrodomésticos regiomontano, Ricardo Salinas Pliego, con apoyo financiero de la familia presidencial gana la licitación que pone en sus manos el llamado "paquete de medios" que incluye, además de las instalaciones y frecuencias de televisión en manos del Estado (Canales 7 y 13 de Televisión Azteca), a la Compañía Operadora de Teatros (COTSA) y a los Estudios América (convertidos en Azteca Digital). A pesar de que el acuerdo de remate de los bienes de COTSA lo impide, el empresario vende, devuelve o transforma los cines en sucursales de su cadena de tiendas Electra.⁸

⁷ Saavedra Luna (2007: 83) señala que, "(...) antes de finalizar 1989, se comenzó el rodaje de la primera película del gobierno salinista y la última de la empresa estatal Conacine, posproducida en 1991 durante la liquidación, ésta fue: *La leyenda de una máscara*, de José Buil; la única que realizó Imcine en 1989".

⁸ Más información sobre el proceso de privatización de COTSA se puede ver en Martínez Cruz 1998.

Se renuevan las instalaciones de los Estudios Churubusco-Azteca y sobre parte de los amplios terrenos que conforman su *back lot* se edifica el magnífico Centro Nacional de las Artes, nueva sede de las diversas escuelas del Instituto Nacional de Bellas Artes. Los principales laboratorios filmicos (Estudios Churubusco-Azteca, Filmolaboratorio y TV Cine) permanecen subutilizados y el TLCAN, además, los coloca en potencial desventaja frente a sus similares estadounidenses y canadienses.

El principal resultado de las políticas salinistas es la práctica paralización y desaparición de la industria cinematográfica, sin opciones de crecimiento y sin un proyecto serio capaz de ponerla otra vez en marcha. Es un cine casi inexistente, que se refugia en la producción de *videohomes*. La crisis de producción vuelca la creatividad de talentosos viejos y nuevos cineastas hacia el corto y medimetro documental y de ficción con numerosos ejemplos apreciables por su interés y por su calidad.

PRODUCCIÓN CINEMATOGRAFICA MEXICANA						
Gobierno del presidente Carlos Salinas de Gortari (1988-1994)						
AÑO	1989	1990	1991	1992	1993	1994

Estado (Apoyo parcial o total)	7 (6)	9 (6)	15 (14)	11 (8)	13 (9)	9 (3)
Iniciativa Privada	94	89	17	33	40	37
TOTAL	101 (92)	98 (75)	32 (62)	44 (58)	53 (49)	46 (28)

Fuente: Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica y del Videograma. Entre paréntesis, las cifras de García Riera (1998).

En este panorama, Televisa, a través de su filial Videocine, es la compañía productora más importante con 72 cintas entre 1990 y 1994. La producción estatal, con recursos parciales o totales de IMCINE es de 64 cintas entre 1989 y 1994 y su inversión por película es mayor. Sin embargo, el índice de permanencia de las cintas mexicanas en cartelera desciende de 3.6 semanas en 1992 a una semana en 1993 y el cierre de las distribuidoras redundó en la paulatina pérdida de los mercados chicano, centroamericano y español. La distribución de cintas mexicanas queda en manos de empresas norteamericanas, de Videocine (principal beneficiaria de los derechos amparados por las distribuidoras oficiales) y de Imcine.⁹ Además, la baja calidad media impide su aceptación por públicos del extranjero y por nuestras clases medias ilustradas. Más del 90% de los asistentes al cine consumen cintas norteamericanas. Videocine, filial de Televisa aparece como la más importante distribuidora y algunas compañías extranjeras comienzan a distribuir cintas mexicanas.

En la exhibición, con la venta y desaparición de COTSA, se acelera el achicamiento o división de los viejos cines y la construcción de nuevos conjuntos con salas más pequeñas, de acuerdo con el denominado sistema "multiplex" emprendidas por empresarios extranjeros, como Cinemark (1992), el circuito Cinépolis de Organización Ramírez (1994) y Cinemex (1995) que, además, comienzan a invadir los grandes centros comerciales¹⁰. Las nuevas exhibidoras, con el beneplácito oficial, contratan con sindicatos blancos desplazando al STIC. Tales medidas complacen a las clases medias, un público más selectivo y dispuesto a asistir al cine y pagar elevados precios, siempre que la espectacularidad o la calidad de la oferta cinematográfica –casi siempre norteamericana- lo ameriten.

IMCINE, queda reducido a tres entidades: sus funciones de producción y de distribución, los Estudios Churubusco-Azteca y el CCC. Su responsable es el entusiasta y muy activo Ignacio Durán Loera quien a contrapelo de las políticas y de las acciones oficiales logra desarrollar una muy eficiente labor para alentar la producción y la promoción del cine mexicano tanto en territorio nacional, como en el extranjero. Se habla –otra vez- de un “nuevo cine mexicano” que se fundamenta en la coproducción tanto con capitales nacionales como foráneos con el aval y

⁹ Saavedra Luna (2007: 39). Según afirma Fernando Pérez Gavilán a Isis Saavedra Luna (*ibid.* : 104), el patrimonio fílmico del Estado se desperdigó: “Algunas las compró Manuel Barbachano Ponce, otras las compró José Díaz, otras DASA, otras se las quedó el Sindicato de Técnicos y Manuales del STPC, otras las pudo haber comprado Televisa.”

¹⁰ En 1992 se funda el primer Cinemark en la ciudad de Aguascalientes; en 1994 se concede el espacio que originalmente ocupaba el cine Pedro Armendáriz en la ciudad de México a la misma empresa. Cfr. Saavedra Luna (2007: 142-147).

parcial apoyo financiero del IMCINE, del Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica (FONCINE) y el Fideicomiso de Estímulo al Cine Mexicano (FECIMEX), a los que se agregan recursos ocasionales de otras instancias culturales y oficiales de los Estados de la República.

Así, uno de resultados más interesantes del sexenio es la incorporación de las nuevas generaciones de cineastas egresados de las escuelas de cine del país (CUEC y CCC) a la exploración creativa del melodrama, en un intento por producir películas comerciales de calidad, que reciben numerosos reconocimientos en el exterior. Es un cine apolítico, en términos generales, muy centrado en la problemática sentimental de la pareja o en la aproximación intimista a los problemas femeninos o existenciales que despierta el entusiasmo de las clases medias deslumbradas por la apertura del país al TLCAN y a los procesos de globalización. Se apoya en el sorprendente éxito nacional e internacional de la sobrevalorada *Como agua para chocolate* (1991) del veterano Alfonso Arau.

Un corolario de la desaparición del aparato industrial es la obligada búsqueda de oportunidades en Hollywood por parte de numerosos talentos nacionales, como el mismo Arau, Alfonso Cuarón, Luis Mandoki, Guillermo del Toro, el fotógrafo Emmanuel Lubeszki, la actriz Salma Hayek, entre otros. Aunque vista con simpatía, prueba del indudable espíritu global y moderno tan apreciado por el régimen en turno, esta migración de talentos es paralela al creciente éxodo campesino y a la fuga de cerebros, que padece el país. Igualmente, la disolución del aparato industrial cinematográfico y la internacionalización de la economía multiplica los patrocinios tanto nacionales como internacionales para la producción, haciendo en ocasiones difícil identificar la nacionalidad, la participación en ella de capitales, instalaciones, locaciones o de personal artístico y técnico mexicanos.

64. LOS REALIZADORES Y LAS CARACTERÍSTICAS DE LA PRODUCCIÓN.

A partir de 1978, comienzan a presentarse los prometedores trabajos finales de los primeros egresados del Centro de Capacitación Cinematográfica: Daniel González Dueñas (*La selva furtiva*, 1978), Juan Antonio de la Riva (*Polvo vencedor del sol*, 1978), Busi Cortés (*Hotel Villa Goerne*, 1981) y José Buil (*Adiós, adiós, ídolo mío*, 1982). Los trabajos escolares de De la Riva y de Buil son antecedentes de trabajos profesionales para la industria, *Pueblo de madera* (1989) y *La leyenda de una máscara* (1989), respectivamente.

De entre la copiosa producción estudiantil del CUEC destaca *Los encontraremos* (1982), donde Salvador Díaz hace un convincente alegato sobre los crímenes de Estado cometidos por el gobierno mexicano que llevan a la desaparición física de luchadores políticos y sociales durante la guerra sucia de los años setenta. También interesan los cortos sobre la problemática femenina de *Vicios en la cocina* (B. Mira, 1978) y *Cosas de mujeres* (R. M. Fernández, 1978); el relato intimista *Adios David* (R. Montero, 1977) y el ácido comentario sobre el trabajo doméstico en *El servicio* (A. Cortés, 1978).

Víctor Saca, Daniel González Dueñas, Gerardo Pardo, Carlos García Agraz y Diego López, egresados del CUEC y del CCC debutan en la industria dirigiendo sendos episodios de *Historias violentas* (1984), sobre historias de Pedro F. Miret, con resultados muy dispares. Otros debutantes, Ramón Cervantes, Rafael Montero, Gerardo Lara y María Novaro, realizan un experimento similar en la producción universitaria *Historias de ciudad*.

De entre la copiosa producción de cine independiente del periodo 1976-1982, la solidaridad con el movimiento sandinista se expresa en los documentales *Nicaragua, los que harán la libertad* (Bertha Navarro, 1979) y *El amancer dejará de ser una tentación* (Miguel Necochea, 1979). También, con claro sentido solidario con los movimientos urbanos, se filma *Ixtacalco, Campamento 2 de Octubre* (A. Islas, J. L. González y J. Prior, 1976), recreación documental sobre el violento desalojo de los habitantes de un asentamiento irregular; la trilogía de Carlos Cruz y Carlos Mendoza sobre la política petrolera (*Chapopote*, 1979), las políticas agroalimentarias (*El chahuistle*, 1980) y la corrupción sindical (*Charrotitlán*, 1982). En 1988 Mendoza, registra en video la campaña presidencial de Cuauhtémoc Cárdenas (*Tiempo de la esperanza*) y los comicios presidenciales del 6 de julio de ese año en los que se escamotea su victoria electoral (*Crónica de un fraude*). A partir del siguiente año, el colectivo Redes Cine Video que encabeza Mendoza se denomina Canal 6 de Julio, y se dedica a documentar y difundir en alrededor de treinta videos de diversa extensión todos los aspectos de la vida política y social mexicana, como *1989: Modernidad bárbara* (1989), *Contra-corriente* (1991), *Todos somos Marcos* (1994-1995). El prolífico cineasta independiente, Sergio García, filma en 1979 en super 8 *La venida del papa Juan Pablo II a México*, cuestionando el fanatismo religioso y la mercantilización de la figura papal alentados por la televisión mexicana.

Los participantes en el Tercer Concurso de Cine Experimental (1985-1986), sin apoyos de ninguna especie, muestran, antes que nada, la persistencia y la voluntad de filmar.¹¹ De los diez trabajos presentados, obtiene el primer lugar *Amor a la vuelta de la esquina* (A. Cortés, 1986), sobre una joven (Gabriela Roel) que sobrevive gracias al robo y a la prostitución; el segundo sitio es para *Crónica de familia* (1985), de Diego López, sobre la corrupción entre un par de familias ligadas a la política y el tercero es para *La banda de Los Panchitos* (A. Velasco, 1985), convencional melodrama urbano inspirado en una conocida pandilla de delincuentes adolescentes. Otras participantes son la película infantil *Calakán* (L. Kelly, 1985), *Thanatos* (C. González, 1985) y *Que me maten de una vez* (O. Blancarte, 1985).

Los numerosos proyectos fílmicos de Luis Alcoriza (quien fallece en 1992), realizados tanto en México como en España resultan sumamente descorazonadores. Algunos son convencionales cintas de género, como *Han violado a una mujer = Tac tac* (1981) o *Terror y encajes negros* (1984); otros, inútilmente, intentan revivir sus viejos éxitos, como *A paso de cojo* (1978), *Semana Santa en Acapulco* (1979) y *Día de difuntos* (1988), pero *Lo que importa es vivir* (1986) es un buen melodrama rural sobre el amor entre un caporal y su patrona (Gonzalo Vega y María Rojo).

Paradójicamente, los estragos de la descomposición social y política, aunque ausentes en las preocupaciones de muchos de los cineastas que apoya IMCINE, aparecen recurrentemente en las producciones de la iniciativa privada, más sensibles a la creciente ola de inseguridad y de criminalidad que afecta a una sociedad empobrecida, sumida en el desempleo y en el subempleo. Con Damián Acosta e Ismael Rodríguez Jr. asistimos a la expresión enfermiza del carcomido entramado social. El primero, Damián Acosta, inserto en lo que Jorge Ayala Blanco¹² llama “el goce necrofilico” realiza *La venganza de los punks* (1987) y después un “thriller fantástico perverso”, *El violador infernal* (1988), censurado y exhibido en cines de circuito porno; el segundo, Rodríguez Jr. es capaz de trivializar en un cine convencionalmente *gore* y truculento asuntos tan serios como *Masacre en el río Tula* (1986), su debut como realizador, basada en una matanza de narcotraficantes realizada por miembros de la policía mexicana, ejemplo extremo de

¹¹ Cfr. Rivera (1986).

¹² Cfr. Ayala Blanco 1994: 57-61.

lo que José Felipe Coria llama “el cine de la descuartización”,¹³ que se prolonga en obras como *Olor a muerte* (1987) y su secuela: *Pandilleros : Olor a muerte II*. (1990).

También, con buenos resultados de taquilla se filman dos cintas que se regodean en la putrefacta y corrupta gestión de Alfonso Negro Durazo Moreno, como director de la policía del Distrito Federal durante el sexenio de López Portillo: *Lo negro del Negro* (B. Escamilla y A. Rodríguez Vázquez, 1984) y *Durazo, la verdadera historia* (G. de Anda, 1988).

El escandaloso asesinato de Enrique Camarena, un agente de la norteamericana DEA infiltrado entre narcotraficantes de México produce la filmación de *El secuestro de un policía* (A. B. Crevenna, 1985). De igual manera, el asesinato del conocido columnista Manuel Buendía (30 de mayo de 1984) inspira por lo menos dos producciones, en una de las cuales, *El fiscal de hierro : ejecutor implacable* (Damián Acosta, 1988), es protagonizada por Juan Moro, su presunto asesino en la vida real.¹⁴ Diversos crímenes relacionados con ritos demoníacos dan lugar a *Los narcosatánicos diabólicos* (J. J. Munguía, 1989).

Inusitado éxito tiene una serie de películas reunidas bajo el título de *La risa en vacaciones*, dirigidas entre 1989 y 1994 por René Cardona, Jr., sucesión de bromas o de chistes realizados a costa de personas supuestamente “inocentes” y “desprevenidas”. Entre las figuras más taquilleras figura la actriz Rosa Gloria Chagoyán, protagonista, entre otras, de las series de aventuras que se inician con *Lola la trailera* (R. Fernández, 1983) y con *La Guerrera Vengadora* (R. Fernández Jr., 1987).

Del ámbito de la música popular y de las nuevas estrellas promovidas por las telenovelas de la televisión, se destaca el espectacular éxito fílmico, eco de su impacto en la radio y en la venta de discos de la juvenil, irreverente y simpática compositora y cantante Gloria Trevi en *Pelo suelto* (P. Galindo III, 1990), *Zapatos viejos* (1992) y *Una papa sin catsup* (1995), las dos últimas dirigidas por su descubridor y director musical Sergio Andrade.

Los más consistentes representantes de la canción y del melodrama rancheros son Antonio Aguilar y Vicente Fernández , el primero dirigido habitualmente por Mario Hernández (*La muerte de un gallero y Sabor a sangre*, 1977; *Benjamín Argumedo*, 1978; *Viva el chubasco*, 1983; *Lamberto Quintero*, 1987; *Triste recuerdo*, 1990; *La sangre de un valiente*, 1993) y el

¹³ Cfr. García Gutiérrez y Coria 1997: 66-67.

¹⁴ Dice José Felipe Coria: “La segunda película [*El fiscal de hierro*] también incluye el asesinato de un periodista, esta vez de televisión, efectuado por el mismísimo Juan Rafael Moro Ávila Camacho, sentenciado por el crimen de Buendía”. La otra cinta que, según Coria, hace referencia al caso Buendía es *Masacre en el río Tula*. Cfr. García Gutiérrez y Coria 1997: 66-67.

segundo por Rafael Villaseñor (*El Coyote y la Bronca*, 1978 *Como México no hay dos*, 1979; *El sinvergüenza*, 1981; *El embustero*, 1983; *Sinvergüenza...pero honrado*, 1985; *El cuatrero*, 1987; *El macho*, 1987; *Por tu maldito amor*, 1990; *Viejo mi querido viejo*, 1991).

65. LAS GENERACIONES DE LOS SESENTA Y DE LOS SETENTA.

Los debutantes de los años sesenta y la generación de cineastas impulsada por Rodolfo Echeverría sufre con rigor la nueva política de RTC. Poco dispuestos a transigir, sin oportunidades, deben aceptar dirigir para la iniciativa privada cintas comerciales ajenas a sus intereses o buscar un camino en la producción independiente. El siguiente es un panorama breve y esquemático que destaca obras representativas de algunos cineastas.

Raúl Araiza realiza para el Estado una personal, visceral y misógina, pero verosímil aproximación a la vida matrimonial con *En la trampa* (1978) y una reflexión sobre los problemas conyugales de los obreros que deben pasar largas temporadas en las novedosas plataformas petroleras del Golfo de México en *Fuego en el mar* (1979). Después, el realizador prodiga su talento como director de actores y su eficaz estilo narrativo en convencionales y exitosos productos para Televisión (*Lagunilla mi barrio*, 1980; *Toña Machetes*, 1983; *El maleficio II, la película*, 1985; *Amor a la medida*, 1992, con Los Tigres del Norte; *Los Temerarios : sueño y realidad*, 1992, etc.) y numerosas telenovelas.

Alfonso Arau, continua de manera independiente ensayando el cine cómico en la divertida *Mojado Power* (1979), sobre los indocumentados y en la torpe y fallida *Chido Guan : el Tacos de Oro*, de tema futbolístico. El éxito de *Como agua para chocolate*, con su aproximación superficial al folclor culinario del Norte mexicano y sus elementos de realismo mágico, sobre la conocida novela de su esposa Laura Esquivel, le abre las puertas de los estudios de Hollywood, donde dirige *Un paseo por las nubes / A walk in the clouds* (1995) y *Picking up the pieces* (1999), que no tiene estreno comercial. Regresar a México en 2001 para filmar una aberrante versión imaginaria, en clave de realismo mágico, de *Zapata*.

Alberto Bojórquez, entre otras, dirige *Retrato de una mujer casada* (1979), lograda aproximación solidaria a las dificultades de una joven de clase media (Alma Muriel) que intenta conciliar sus estudios profesionales con la vida conyugal y familiar. Semiretirado, desde los noventa y hasta su muerte en 2003, se concentra en la dirección y producción de cortometrajes documentales y de series culturales para la televisión.

Felipe Cazals, después de dos fracasos, el aburrido melodrama de época sobre *La Güera Rodríguez* (1977), cortesana de principios del siglo XIX y la adaptación sobre García Márquez, *El año de la peste* (1978), y la desganaada dirección de prescindibles cintas de encargo (*El gran triunfo* y *Rigo es amor*, en 1980), realiza en difíciles condiciones de producción la notable *Los motivos de luz* (1985), con Patricia Reyes Spíndola que, inspirada en hechos de la nota roja, reconstruye el publicitado filicidio que una madre ignorante, marginada y abandonada comete en contra de sus tres pequeños hijos. Esta obra fue precedida por el documental de Dana Rotberg y Ana Diez, *Elvira Luz Cruz, pena máxima*, concluida el mismo año, que demuestra como, además de los flagelos de la miseria, la marginalidad y la incultura, la sociedad patriarcal castiga, de manera acumulada, la condición femenina. Desafortunadamente, la cinta origina varias causas judiciales como resultado de las cuáles, en 1992, Elvira Luz Cruz gana una cuantiosa demanda por daños morales en contra de la productora de la película.¹⁵ Aunque anuncia su retiro después del fracaso del filme histórico inspirado en la labor misionera del jesuita Francisco Eusebio Kino (1991), vuelve en 2000 con *Su Alteza Serenísima*, acercamiento humano, intimista e impecable a los últimos tres días del dictador decimonónico Antonio López de Santa Anna. Desde ese momento, revitalizado, logra la realización de varias cintas interesantes, como *Digna : hasta el último aliento* (2002-2003), docudrama en video digital sobre la inexplicada muerte de la combativa defensora de los derechos humanos Digna Ochoa, y *Las vueltas del citrillo* (2005).

Uno de los cineastas más interesantes surgido en los setenta es el documentalista Nicolás Echevarría, con estudios de pintura, arquitectura y música quien, a partir de 1973, consolida su carrera abordando de manera muy personal en diversos formatos y extensiones temas antropológicos que enfatizan el lado misterioso y mágico de las culturas indígenas, como en el medimetraje *Poetas campesinos* (1980) y en los largometrajes *María Sabina, mujer espíritu* (1979) y *Niño Fidencio, el taumaturgo de Espinazo* (1981). Reafirma la misma perspectiva en su primera obra de ficción, *Cabeza de Vaca* (1990), inspirada en las desventuras del conquistador Alvar Núñez Cabeza de Vaca en la península de la Florida, quien, para su asombro descubre sus dotes de chamán que cuestionan su fe cristiana.

A partir del régimen presidencial de López Portillo, Jorge Fons se refugia en la publicidad y en la televisión. Filma de manera independiente en 1979 el largometraje documental *Así es Vietnam* y regresa al cine industrial en 1989 con *Rojo amanecer*, sobre un guión de Xavier

¹⁵ Sobre el caso puede consultarse Vega 1996.

Robles, donde de manera elusiva y económica presenta la matanza del 2 de octubre de 1968 fuera de cuadro y que se exhibe después de superar objeciones de la censura. Con guión de Vicente Leñero, *El callejón de los milagros* (1994), con Ernesto Gómez Cruz, María Rojo y Salma Hayek, adapta con fortuna a la realidad de una vecindad mexicana los conflictos y los personajes de la novela del egipcio Neguib Mahfouz.

Jaime Humberto Hermosillo alterna entre proyectos personales y producciones industriales con resultados diversos. De las últimas interesan *Naufragio* (1977), con Ana Ofelia Murguía y José Alonso, sobre una madre que idealiza el retorno de un hijo ausente, y *Amor libre* (1978), con Julissa y Alma Muriel, aproximación lúdica y catártica al libre ejercicio de la sexualidad. Más importantes resultan algunos de sus trabajos independientes, como su desenfadada aproximación a la bisexualidad en *Las apariencias engañan* (1977), con Isela Vega y Gonzalo Vega; *María de mi corazón* (1979), con María Rojo y Héctor Bonilla, comedia dramática sobre una mujer recluida accidentalmente en un manicomio; la exploración de las relaciones entre una sirvienta (María Rojo) y su patrona (Beatriz Sheridan) en *Confidencias* (1982), o el truculento melodrama abiertamente homosexual de *Doña Herlinda y su hijo* (1984). El uso del video le permite concretar su obsesión de rodar en prácticamente un solo plano-secuencia *Intimidades en un cuarto de baño* y *La tarea* (ambas de 1989). El éxito de la última lo lleva a realizar dos variantes en película, *La tarea* (1990) y la *La tarea prohibida* (1992).

Alberto Isaac, prácticamente marginado por Margarita López Portillo, filma de manera independiente en su natal Colima *Tiempo de lobos* (1981), sobre las tribulaciones de un rancho del lugar con la corrupción política y con sus hijos que regresan de trabajar en los Estados Unidos. Después de su difícil experiencia como funcionario en IMCINE, filma la catártica *Mujeres insumisas* (1994), esposas y madres de una pequeña ciudad de provincia que abandonan su insatisfactoria vida familiar para realizarse con éxito en los Estados Unidos, que resulta su última cinta antes de morir en 1998.

Durante su gestión como director del CCC, y procurando estar en sintonía con el interés de Margarita López Portillo por la poetisa novohispana Sor Juana Inés de la Cruz, Alfredo Joskowicz le propone una superproducción que nunca se concreta pero, a cambio, realiza *Constelaciones* (1979), austero film independiente de tono poético sobre la lucha del sabio novohispano Carlos de Sigüenza y Góngora y de Sor Juana contra la intolerancia.

Entre sus múltiples actividades extracinematográficas, Alejandro Jodorowsky rueda en nuestro país *Santa sangre* (1989), una delirante coproducción italiana de bajo presupuesto y de tono freudiano; una fábula moral, tremenda y ejemplar, sobre el fanatismo, la religión y la familia.

Por su parte, Paul Leduc mantiene irreductible su posición de cineasta independiente en documentales de abierta militancia política filmados con rigor y creatividad, como *Puebla hoy* (1978) e *Historias prohibidas de Pulgarcito* (1980), sobre la lucha guerrillera en El Salvador y en la ficción *¿Cómo ves?* (1985), sobre la juventud de las zonas marginales de la capital. Sus cualidades como cineasta se ratifican con *Frida, naturaleza viva* (1983), heterodoxa y bella aproximación a la vida de la artista Frida Kahlo (actuada por Ofelia Medina). Con apoyo internacional filma *Barroco* (1989), sobre *Concierto barroco*, de Alejo Carpentier; *Latino bar* (1991), sobre *Santa*, de Federico Gamboa; y *Dollar mambo* (1993), sobre la invasión norteamericana a Panamá en 1989, todas obras marcadas por el lirismo y por el predominio del aspecto visual y de la música sobre los diálogos o las narraciones en *off*.

Por cuenta del Instituto Nacional Indigenista, Eduardo Maldonado filma *Laguna de dos tiempos* (1982), alucinante visión sobre los efectos de la industria petrolera en la ecología de una extensa región del Estado de Veracruz y *Xochimilco* (1987), sobre las festividades religiosas que sobreviven entre las comunidades del entorno lacustre prehispánico en medio de la moderna aglomeración urbana de la ciudad de México.

Después del éxito de la película policíaca *Motel* (1983) y de la melodramática coproducción hablada en inglés con los Estados Unidos, *Gaby, una historia verdadera* (1987), basada en la vida de la poeta Gaby Brimer (Rachel Levin), víctima de la parálisis cerebral, Luis Mandoki se radica en los Estados Unidos, donde continúa realizando eficaces melodramas de tono sentimental, como *Pasión otoñal / White palace* (1991), *Born yesterday / Nacida ayer* (1993), *When a man loves a woman / Cuando un hombre ama a una mujer* (1994), *Message in a bottle / Mensaje en una botella* (1999), *Angel eyes* (2000) y *Trapped* (2002).

En *Llovizna* (1977), en forma de recurrente pesadilla, Sergio Olhovich encarna los prejuicios, los terrores y los temores que amenazan a la clase media urbana ante la presencia de campesinos e indígenas. Con espíritu anarquista e iconoclasta, sobre la novela de Luis Carrión, el realizador presenta en *El infierno de todos tan temido* (1979) a un veterano del movimiento estudiantil de 1968 encabezando la rebelión de los internos de un manicomio. Después de

superproducciones fallidas como *Esperanza* (1988), coproducción con la URSS sobre la expropiación petrolera de 1938, inspirada en las andanzas de su padre, y de la versión fílmica del drama biográfico *Bartolomé de las Casas* (1993), dirige *En un claroscuro de la luna* (1998), un académico melodrama coproducido con Rusia.

Gabriel Retes regresa a la producción independiente y, además de numerosos *videohomes*, realiza una serie de cintas que a pesar de sus pavorosas deficiencias técnicas interesa por diversos motivos, como el tono visceral y extremo de las fugitivas de *Mujeres salvajes* (1980); o *El bulto* (1991), sobre un periodista de izquierda (el mismo Retes) que, después de veinte años de permanecer en estado vegetativo, despierta para confrontar su pasado con la modernidad neoliberal; o el sugerente juego de espejos de *Bienvenido / Welcome* sobre un grupo de cineastas entusiastas que intentan rodar una película comercial en inglés sobre el SIDA.

Con la dirección de *El lugar sin límites* (1977) y *Cadena perpetua* (1978) Arturo Ripstein culmina de manera prodigiosa su primera etapa de cineasta. La primera, sobre la novela de Miguel Donoso, con Roberto Cobo, Gonzalo Vega y Julián Pastor, es una perturbadora aproximación a la soterrada ambigüedad sexual del machismo en un angustioso microcosmos provinciano; la segunda, sobre una novela de Luis Spota, con Pedro Armendáriz Jr. y Narciso Busquets, ubicada en el inframundo del hampa policial, apunta la fatal imposibilidad de regeneración de un exdelincuente. Le siguen momentos difíciles plenos de obras fallidas que son finalmente superados cuando inicia su relación con la guionista Paz Alicia Garcíadiego en *El imperio de la fortuna* (1985), nueva versión de *El gallo de oro*, de Juan Rulfo. Es a partir de esta segunda etapa que adquiere un reconocimiento creciente a nivel internacional con cintas como *Mentiras piadosas* (1988), devastadora visión de las mentiras del amor y de la vida conyugal; *Principio y fin* (1993), adaptación de la novela de Naguib Mahfouz, que aborda de manera implacable la progresiva desintegración de una familia, y *La reina de la noche* (1993), biografía barroca de la atormentada cantante de música mexicana Lucha Reyes. Recibe en 1997 el Premio Nacional de Ciencias y Artes en la categoría de Bellas Artes, único cineasta que lo ha recibido después de Luis Buñuel y de Gabriel Figueroa. Sin embargo, trayectoria tan destacada se oscurece cuando en un insólito atentado contra la libertad de expresión, el realizador acusa por la vía civil al crítico de cine Jorge Ayala Blanco al considerar que su comentario sobre la película *Mentiras piadosas* le provoca “daños patrimoniales y morales”.¹⁶

¹⁶ Cfr. Vega (1996).

Anticlimática y desmitificadora es la antiepopéya de *La guerra santa* (C. E. Taboada, 1977) que impone con una lucidez aleccionadora, la contundencia de la manipulación impía del alto clero político sobre las masas rurales nacionales, condenadas al infierno de la sangrienta e inútil guerra fratricida que fue la Cristiada de la segunda mitad de los años veinte.

El escritor colombiano Fernando Vallejo dirige *Crónica roja* (1978) y *En la tormenta* (1980), recreaciones de la violencia endémica que agobia a su país natal.

Ariel Zúñiga es un riguroso cineasta independiente, un formalista que privilegia los tiempos muertos y la multiplicación de los detalles significativos. Filma en 16 mm. *Apuntes* (1974), su primer largometraje, inspirado en un movimiento sindical de taxistas; en *Anacrusa o de cómo la música viene detrás del silencio* (1978) narra la toma de conciencia de una profesora universitaria que sufre la pérdida de una hija víctima de la represión política; para evitar el pago de la indemnización por despido, un obrero, *Uno entre muchos* (1981), es secuestrado por sus patrones; y *El diablo y la dama* (1983), coproducción con Francia, evoca oníricamente la vida nocturna capitalina a través de los ensueños de una prostituta parisina. El resultado controversial de esta cinta, y el fracaso del complicado *thriller Una moneda en el aire* (1988), prácticamente alejan al ambicioso cineasta de la realización fílmica.

Vale la pena mencionar *Al filo de los machetes* (J. L. Urquieta, 1977), vigorosa y convincente denuncia de la explotación que sufren los trabajadores cañeros de Morelos, producida y actuada por Roberto Guinar, *Perro callejero* (1979) y *Perro callejero 2* (1980) intensos melodramas protagonizados por Valentín Trujillo y dirigidos por Gilberto Gazcón inspirados en la labor del padre Chinchachoma con los niños de la calle; la muy lograda comedia ácida sobre la corrupción policíaca *Llámenme Mike* (A. Gurrola, 1979) y, por su excepcionalidad, aunque se trata de obras muy fallidas, los largometrajes de animación *Los 3 reyes magos* (A. Torres Portillo y F. Ruiz, 1974), *Los Supersabios* (A. Badin, 1978), sobre la historieta de Germán Butze, *Roy del Espacio* (H. López Carmona y R. A. Gil, 1979) y *Tlaculco* (E. Escalona, 1984). En *Zapata en Chinameca* (M. Hernández, 1988) se aprovechan descartes y fragmentos de *Emiliano Zapata* (F. Cazals, 1970) para que, como en la novela *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes, dar vida a los recuerdos de un viejo zapatista agónico (José Carlos Ruiz), desde sus andanzas con el líder agrario hasta su corrupción y plena integración al sistema político priísta. Dedicado a la dirección de cortometrajes, en 1991 Rubén Gámez dirige

su primer largometraje, *Tequila*, un fresco visual sobre la ciudad de México, carente de argumento, anodino y sin sentido.

66. LA GENERACIÓN DE LOS OCHENTA.

A partir de los ochenta predominan, entre los numerosos debutantes, los egresados de las escuelas de cine quienes habitualmente alternan la realización cinematográfica de diversa longitud y formato con trabajos publicitarios, videoclips y la dirección de cortos, y series para la televisión cultural. Algunos de los nombres representativos de esa generación son José Buil, quien hace un homenaje al cine de luchadores enmascarados en *La leyenda de una máscara* (1989); Alberto Cortés, quien además de realizar cortos y documentales diversos debuta en la industria con la ya mencionada *Amor a la vuelta de la esquina*, seguida por *Ciudad de ciegos* (1990), cincuenta años de la ciudad de México en episodios de tono intimista ocurridos en el interior de un departamento; Busi Cortés, que realiza cintas apreciadas por su búsqueda de la conciencia femenina como *El secreto de Romelia* (1988), sobre un cuento de Rosario Castellanos y *Serpientes y escaleras* (1991); Luis Estrada, quien fascinado por las convenciones narrativas del cine norteamericano filma un *road picture*, *Camino largo a Tijuana* (1988), el *western* de ambiente revolucionario *Bandidos* (1990) y la alegoría pacifista *Ámbar* (1993), basada en la pieza de Hugo Hiriart; Carlos García Agraz, que dirige *Mi querido Tom Mix* (1991), reconocida en el Festival de La Habana, *Última llamada/The last call* (1996) y la poco inspirada serie sobre el detective Héctor Belasacoarán Shayne (actuado por Sergio Goyri), personaje literario creado por Paco Ignacio Taibo II: *Amorosos fantasmas*, *Algunas nubes* y *Días de combate* (1993-1994), llevado a la pantalla con mayor fortuna en dos ocasiones anteriores por Alfredo Gurrola en 1979 (*Días de combate* y *Cosa fácil*), llevando como protagonista a Pedro Armendáriz, Jr. Por otra parte, el logrado *thriller* *Nocaut* (1982) y la cinta de tono introspectivo *Desiertos mares* (1992), son trabajos dirigidos por su hermano José Luis García Agraz, que reciben el premio Ariel.

Con eficacia, Alejandro Pelayo realiza *thrillers* políticos como *La víspera* (1983); en *Días difíciles* (1987) recrea el secuestro y muerte del empresario Eugenio Garza Sada en Monterrey, Nuevo León durante el periodo presidencial de Luis Echeverría; y *Morir en el Golfo* (1989), es un testimonio del persistente y brutal sistema caciquil en el campo veracruzano. En 1992 dirige, de manera estilizada, la biografía de la actriz *Miroslava*, con una inspirada fotografía de Emmanuel Lubezki.

Juan Antonio de la Riva, a partir de vivencias autobiográficas, recrea de manera entrañable el ambiente y el aislamiento vital de los pueblos de la sierra de Durango en dos de sus películas: *Vidas errantes* (1984), su debut en la industria sobre unos exhibidores itinerantes, y *Pueblo de madera*, crónica sobre la carencia de horizontes existenciales de los jóvenes trabajadores de un aserradero (1989); en los siguientes años se encarga de muy convencionales largometrajes para Televisine, antes de intentar proyectos más personales e interesantes.

Gerardo Lara muestra, desde sus trabajos escolares (el corto *Paco Chera o el chubi de Benito*, 1982 y el corto documental *El Sheik del Calvario*, 1983) fascinación y dotes de observación de las experiencias propias de la marginación y de la degradación sociales de los barrios lumpenproletarios de su natal ciudad de Toluca. Esto es especialmente cierto en el destacado mediometraje escolar *Diamante* (1985), visión deprimente y pesimista de la vida de un joven lumpen toluqueño. Después de su participación en la ya mencionada *Historias de ciudad*, dirige en 1993, un tanto alejado de sus preocupaciones iniciales, su único largometraje industrial, *Un año perdido* (1993), lograda crónica sobre las vivencias formativas de dos jóvenes muchachas estudiantes de preparatoria que provienen de ambientes diversos, actuadas por Tiaré Scanda y Vanessa Bauche.

Con una reconocida trayectoria en el cortometraje (*¿Y si platicamos de agosto?*, 1983; *Conozco a las tres*, 1983), en *Los pasos de Ana* (1988), su llamativo primer largometraje, Marisa Sistach, nos presenta a una joven madre divorciada con aspiraciones de cineasta, que recurre al video para registrar sus vivencias más íntimas.

Mitl Valdez, profesor y director del CUEC en la segunda mitad de los noventa, se preocupa por trasladar con creatividad, rigor y talento el desgarrador universo literario de Juan Rulfo al lenguaje cinematográfico en el mediometraje *Tras el horizonte* (1983) y en su primer largometraje *Los confines* (1987). *Los vuelcos del corazón* (1993), inspirado en un cuento de José Revueltas, se ambienta en los años cuarenta y juega con elementos de la literatura negra norteamericana.

Otras obras que merecen destacarse son *Goitia, un dios para sí mismo* (1988), un inspirado esfuerzo de Diego López para internarse en los laberintos mentales que agobian la vida del pintor Francisco Goitia; *El ombligo de la luna* (1985), de Jorge Prior, un moderno peregrinaje hacia la búsqueda de las raíces prehispánicas en un futuro de devastación planetaria, ambientado en medio de los destrozos causados a la ciudad de México por los terremotos de

1985; y *Retorno a Aztlán* (1990), hablada en nahuatl, una de las poquísimas cintas que recrean el pasado prehispánico y donde el director Juan Mora, fiel a ese espíritu, plantea el necesario sacrificio de un humilde macehual para que la diosa Coatlicue termine con la sequía que agobia a la nación mexicana. En *De veras me atrapaste* (G. Pardo, 1983), se proyecta el florecimiento de una nueva generación de jóvenes marcados por la indiferencia y el hedonismo. Rafael Montero presenta con un tono pesimista el panorama de una pareja de clase media (Rafael Sánchez Navarro y Alma Delfina) que, para enfrentar el desempleo, asaltan pequeños comercios de la ciudad en *El costo de la vida* (1988). *Ulama, el juego de la vida y la muerte* (1986), es un documental largo de Roberto Rochín que recrea la expresión mítica del ancestral juego de pelota prehispánico y registra los antecedentes y las formas contemporáneas de supervivencia de esa práctica ritual y deportiva.

67. LA GENERACIÓN DE LOS NOVENTA.

Los debutantes de la primera mitad de los noventa enfrentan la desaparición de la industria cinematográfica nacional y la disminución de las probabilidades de dirigir largometrajes. Para esto, además del aval oficial, deben transformarse en prestidigitadores de presupuestos, concertadores de fuentes de financiamiento en el país y en el extranjero y convincentes promotores de sus propios proyectos ante diversos patrocinadores y productores. Como los demás, desarrollan actividades en todos los campos de la producción audiovisual, incluyendo la exploración de las diversas tecnologías digitales, para allegarse fondos que permitan el rodaje del anhelado proyecto pero, sobretodo, procuran ejercitar el oficio dirigiendo los cortometrajes que alienta IMCINE. La eficaz promoción que realiza esta institución, contribuye a que los nombres y obras de muchos cineastas despierten el entusiasmo de las clases medias que asisten a las salas de cine y que regresen con premios de los festivales internacionales. En estos últimos se reconoce el talento de directores de fotografía como Xavier Pérez Grobet, Emmanuel Lubezki, Carlos Markovich y Claudio Rocha. Entre los cineastas de interés están Francisco Athié, con diversos reconocimientos por su cortometraje *El cantante que quería ser como Janis Joplin* (1987) y *Lolo* (1992), su primer largometraje sobre un joven marginal sin ambiciones, que es empujado circunstancialmente hacia la delincuencia, y *Fibra óptica* (1997).

Uno de los cineastas contemporáneos más importantes, es Carlos Carrera, productor y director de numerosos cortos de animación, como *El héroe* (1993), que obtiene la Palma de Oro

en el Festival de Cannes (1994), obra plena de desaliento y pesimismo sobre un viejo que intenta, en inútil gesto solidario, impedir que una desolada joven se suicide bajo las ruedas del metro, paradoja cruel, cuando es un anciano quien pugna por la vida y una joven la que se niega a sí misma nuevas oportunidades. Su primer largometraje es *La mujer de Benjamín* (1990), una de las cintas mexicanas más premiadas en el extranjero, al que le siguen *La vida conyugal* (1992) y *Sin remitente* (1994). Los guiones de estos tres títulos cuentan con la colaboración de Ignacio Ortiz, quien dirige el corto *Hombre que no escucha boleros* (1993) y hace su debut en la dirección de largometrajes en *La orilla de la tierra* (1993), original y mítica aproximación a la vida rural de un poblado oaxaqueño.

La comedia *Sólo con tu pareja* (1990), exitosa combinación de erotismo y SIDA, le da a su director, Alfonso Cuarón, acceso al cine norteamericano donde dirige *A little princess = La princesita* (1995), *Great expectations = Grandes esperanzas* (1998), *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban = Harry Potter y el prisionero de Azcabán* (2004) y, en Francia, *Paris, je t'aime* (episodio *8th arrondissement*) (2005).

Dama de noche (1993), el primer largometraje de Eva López Sánchez, basado en una novela de David Martín del Campo, es una narración estilizada de tono pesimista que mezcla el género policiaco con el drama amoroso. Ya en 1992 su corto de ficción *Objetos perdidos* (1991) había obtenido diversos reconocimientos nacionales e internacionales.

Juan Carlos de Llaca logra una atractiva e intrincada historia que mezcla la realidad y el sueño en el corto *Me voy a escapar* (1992) y después filma *En el aire* (1993), su primer largo, retrato de los jóvenes de los sesenta a través de los recuerdos de un locutor radial.

Con un cine que privilegia el acercamiento personal e intimista a la problemática femenina, María Novaro es una de las cineastas más importantes de los noventa. Entre sus obras destacan los cortometrajes *Una isla rodeada de agua* (1984), y *Otoñal* (1992), una visión lúdica sobre los fantasmas. Con argumentos que escribe con la colaboración de su hermana Beatriz, Novaro dirige sus siguientes trabajos, *Lola* (1989), su primer largo con Leticia Huijara, sobre las tribulaciones familiares y vitales de una joven madre soltera; *Danzón*, donde la pasión por el baile de salón transforma la rutinaria vida de una telefonista (María Rojo); y *El jardín del Edén* (1994), con disímbolos personajes (Renée Coleman, Gabriela Roel y Bruno Bichir) que buscan darle un sentido a la vida en la fronteriza ciudad de Tijuana.

Dana Rotberg es otra interesante directora que realiza su primera película larga en 1989, *Intimidad*, comedia sobre los amores entre un profesor de literatura (Emilio Echevarría) y su joven vecina (Lisa Owen) y que en 1991 dirige *Ángel de fuego*, oscura historia sobre una adolescente trapecionista y tragafuegos de un circo callejero que es embarazada por su padre.

Fernando Sariñana, combinando las labores de productor y director logra darle cierta continuidad a su carrera e, incluso, logra algunos discretos éxitos de taquilla. De su obra destaca *Hasta morir* (1994), su primer largometraje, sobre la amistad traicionada entre dos jóvenes marginales, un "chavo banda" capitalino (Juan Manuel Bernal) y un "cholo" de Tijuana (Demián Bichir).

Inspirado en la tradición vampírica emanada de la novela gótica y del cine de horror, Guillermo del Toro, realiza una ingeniosa variante sobre las manifestaciones de los nunca muertos en *Cronos* (1991), con Federico Luppi, Ron Perlman y Claudio Brook, que le merece un reconocimiento en la Semana de la Crítica del Festival de Cannes (1993). Desde entonces radica en los Estados Unidos donde desarrolla su obsesión tanto por el cine fantástico como por el terror *gore* en cintas de cómo *Mimic* (1997), *Blade II* (2002), *Hellboy* (2004) y *Hellboy 2* (2006) y las coproducciones hispanomexicanas *El espinazo del diablo* (2002) y *El laberinto del fauno* (2005). Otras obras de interés realizadas por debutantes de los noventa son *La línea* (1992), un largometraje documental coproducido con Francia en el que Ernesto Rimocho hace un recorrido a lo largo de la frontera entre México y los Estados Unidos; un homenaje al cine policiaco titulado *En medio de la nada* (1993), de Hugo Rodríguez, tenso y asfixiante drama rodado en un restaurante situado a las orillas de una carretera desértica; la primera realización de Guita Schyfter, *Novia que te vea* (1992), sobre una novela de Rosa Nissán, un sensible y emotivo repaso a la vida de una familia judía que vive en la ciudad de México. Radicado en los Estados Unidos donde se dedica principalmente a la publicidad, Roberto Sneider circunstancialmente se hace cargo de la adaptación y realización de *Dos crímenes* (1993), que con un acabado y gozoso tono irónico y sarcástico, se acerca bastante al original de Jorge Ibarguengoitia. Pueden mencionarse también *En cualquier lugar fuera del mundo* (1993) de Alicia Violante, *En el paraíso no existe el dolor* (1993) de Víctor Saca, *Jonás y la ballena rosada* (1994) coproducción con Bolivia que realiza Juan Carlos Valdivia, un boliviano radicado en los Estados Unidos, *Un hillito de sangre* (1994), de Erwin Neumaier y el melodrama urbano *Luces de la noche* (1994) del brillante egresado del CCC Sergio Muñoz que se estrena hasta cuatro años después.

VII. EL RETORNO A LOS ORÍGENES: ENTRE LA VOLUNTAD DE CREACIÓN Y LA ELUSIVA TAQUILLA (1994-2006).

La voluntad de hacer cine, a costa de grandes sacrificios, floreció alentada por una irreductible vocación creadora que transforma en una hazaña heroica el quehacer cinematográfico.

Marcela Fernández Violante¹

Estos años cubren un periodo significativo de la historia mexicana: el tránsito hacia una democracia formal electoral que pone fin, en los comicios presidenciales de julio del año 2000, a la hegemonía del Partido Revolucionario Institucional, vigente desde 1929. Así, el gobierno de extracción priísta de Ernesto Zedillo Ponce de León (1994-2000), da paso, a partir del primero de diciembre de 2000, a un nuevo gobierno encabezado por Vicente Fox Quesada, candidato triunfante del derechista y proyanqui Partido Acción Nacional (PAN).

Como resultado del proceso, también la figura presidencial sufre una mengua de su poder debido a cambios en la Constitución Política del país y por la incapacidad de cualquiera de los tres partidos dominantes, PRI, PAN y PRD (Partido de la Revolución Democrática, centro-izquierda), por obtener una mayoría calificada en el Congreso de la Unión a partir de 1997. Las alianzas entre el PAN y el PRD permiten profundizar la institucionalización de los procesos democratizadores; pero las alianzas entre el PRI y el PAN garantizan la continuidad del modelo de desarrollo neoliberal aplicado desde 1982. Una vez instalado, el nuevo presidente Fox debe recurrir a subterfugios legales para entregar al capital extranjero concesiones para la exploración y explotación del petróleo y de la electricidad al no concretarse los cambios en la Constitución Política del país que la alianza coyuntural entre el PRI y el PRD impide. El congreso también se opone a las contrarreformas en materia laboral y a la aplicación del IVA en los alimentos y en los medicamentos.

El periodo del presidente Zedillo se inicia con una grave crisis financiera (“los errores de diciembre”) de carácter recesiva que coloca al país al borde del colapso económico y arruina los positivos augurios sobre el desenvolvimiento de los indicadores macroeconómicos del país. La crisis se supera parcialmente gracias al apoyo económico de los Estados Unidos y del Fondo Bancario de Protección al Ahorro (FOBAPROA), oneroso mecanismo para el rescate,

¹ Fernández Violante 2002.

salvamento y saneamiento con recursos públicos de las instituciones crediticias privadas abrumadas por la insolvencia masiva de los deudores afectados por la fuerte devaluación del peso frente al dólar y por el disparo de las tasas de interés. En 1998 los pasivos del FOBAPROA se convierten en deuda pública (cerca del 22 por ciento del PIB) administrada por el Instituto para la Protección al Ahorro Bancario (IPAB).

Un gravísimo resultado colateral de la crisis de diciembre de 1994 es la extranjerización del 90 por ciento del sistema financiero nacional que, además de beneficiarse con esos recursos del erario, pospone de manera permanente el pago de sus obligaciones fiscales. La caída del producto interno bruto que resulta de la crisis, cerca del 7%, apenas logra remontarse hacia finales de ese sexenio. En suma, continua y se acelera el proceso sistemático de desmantelamiento de la nación. En ningún momento, el modelo neoliberal o los acuerdos del Tratado de Libre Comercio de América del Norte sirven para garantizar los intereses nacionales o para el beneficio de las mayorías; pero también es cierto que, hasta el momento, las diversas organizaciones de la sociedad civil han sido incapaces o ineficaces en la lucha por incidir en o para modificar los lesivos proyectos de desarrollo vigentes.

71. FIN Y NUEVO PRINCIPIO PARA LA CINEMATOGRAFÍA MEXICANA.

El final de siglo y el principio del nuevo se presentan bajo malos augurios. El desplome económico de finales de 1994, afecta severamente a todos los sectores económicos y, en el ámbito de la cinematografía, provoca alzas en los costos de producción y la descapitalización de las empresas, con lo que muchos proyectos se suspenden, se posponen o quedan inconclusos.

Las celebraciones de los respectivos centenarios de la invención del cinematógrafo en 1895 y de su arribo a nuestro país en 1896 resultan amargas en vista del deplorable estado de la cinematografía. Los cineastas se enfrentan a la desaparición del aparato industrial y, en consecuencia, en una práctica vuelta a los orígenes, sin una política de Estado que apoye la actividad cinematográfica y con un puñado de entusiastas buscando con desesperación patrocinio para la realización de sus proyectos y mendigando tiempo de pantalla a las distribuidoras y exhibidoras dominadas abrumadoramente por los intereses de Hollywood.² En efecto, la producción se abate a niveles apenas vistos en el periodo mudo y durante los primeros años

² “El paso de una *producción industrial a una artesana*”, en palabras del productor y director Fernando Pérez Gavilán a Isis Saavedra Luna (2007: 28).

treinta y, además, dirigida a un elevado público potencial de alrededor de cien millones de personas en el año 2000, prácticamente ausente de las salas de cine.

La respuesta de la comunidad cinematográfica a la situación es tardía, desordenada y poco vigorosa. Tanto las propuestas del gremio, como las respuestas gubernamentales son insuficientes e incompletas. Las consecuencias de la situación que se describe son varias en todos los órdenes.

711 POLÍTICA OFICIAL Y LEGISLACIÓN.

Al perder trascendencia político-ideológica, el cine es para el Estado tan sólo una obligación "cultural" más y su función se limita a avalar o coproducir un número reducido de obras al año. Es esa la tónica que alientan los responsables del IMCINE durante el gobierno de Zedillo (Jorge Alberto Lozoya, 1995-septiembre 1996; el cineasta Diego López Rivera, octubre de 1996 a diciembre de 1997; Eduardo Amerena Lagunes; de diciembre de 1997 a diciembre de 1999; y Alejandro Pelayo Rangel, de enero a diciembre de 2000) y el de Fox (Alfredo Joskowicz). Por lo anterior, el gobierno se interesa en la creación de un nuevo ente burocrático, la Comisión Nacional de Filmaciones (septiembre de 1995), con un catálogo de los servicios de producción y de las locaciones disponibles en el país.³ Se multiplican los incentivos fiscales y aduanales para apoyar el rodaje de películas extranjeras.⁴ El interés por la maquila cinematográfica explica la organización anual de Expo Locaciones México y que el productor y realizador James Cameron sea condecorado con el Águila Azteca por la construcción de los Baja Studios Incorporated, filial de la Twentieth Century Fox en Playas de Rosarito, Baja California, para realizar el multimillonario rodaje de *Titanic* (1996-1997).

Durante el periodo, la comunidad fílmica se organiza para expresar sus demandas y para proponer salidas a la problemática de la decaída cinematografía mexicana en foros como “Los Cineastas Toman la Palabra” (1995), los foro-debates celebrados en el teatro Wilberto Cantón de la SOGEM que resumen sus propuestas en un documento de once puntos titulado “Cruzada Nacional en Defensa del Cine Mexicano: Los Cineastas En Acción” (1995), la marcha-mitín “Mátenme porque me muero: ¿quién asesinó al cine mexicano” (junio de 1997); el Foro “Los

³ En un artículo de la revista *Contenido* (Cuevas 2003) se festinan los beneficios millonarios en dólares para el país, que no sirven para apoyar a la producción nacional de cine.

⁴ Cfr. Huerta 2002.

que no somos Hollywood” (septiembre de 1998)⁵; la propuesta de un decálogo de acciones para rescatar al cine mexicano (septiembre de 2002).⁶

Como resultado, por una modificación a la Ley Federal de Cinematografía (7 de mayo de 1996), la Cineteca Nacional pasa de la Secretaría de Gobernación a la Secretaría de Educación Pública (SEP), acción que se confirma por decreto presidencial (1º de septiembre de 1997), también para beneficio de IMCINE; desde entonces ambas dependen de CONACULTA (SEP). Así, la Dirección de Cinematografía (a cargo de Mario Aguiñaga, desde 1994) queda reducida prácticamente a la autorización de películas.

Otro decreto presidencial (2 de diciembre de 1997) crea el Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (FOPROCINE), al que se dota con 135 millones de pesos, aportados en su totalidad por el gobierno. Un muy limitado apoyo para la exhibición de cintas mexicanas y extranjeras de interés resulta en la creación, en 1995, del “Circuito de Calidad”. También la comunidad fílmica logra que el gobierno capitalino y la Asamblea de Representantes del D. F. destine recursos para la adquisición de tres salas cinematográficas exclusivas para el cine mexicano que, sin embargo, permanecen sin uso.

Tras cuatro años de litigio en los Estados Unidos, en 2001 los derechos autorales de más de 4,502 largometrajes mexicanos filmados entre 1948 y 1978, que reclamaba como propios un empresario estadounidense, se devuelven a los productores mexicanos.⁷

Algunos de los esfuerzos apuntados arriba son alentados por la actriz María Rojo, congresista por el PRD, quien al frente de la Comisión de Cultura de la Cámara de Diputados (1997-2000) impulsa reformas a la Ley Federal de Cinematografía (6 de enero de 1999) que la hagan menos nociva para la cinematografía nacional. Las transnacionales de la distribución y de exhibición reciben la asesoría jurídica y política del exsecretario salinista de Hacienda Jaime Serra Puche⁸ para impugnar dos medidas de la Ley ante la Suprema Corte de Justicia que resuelve a su favor: la prohibición del doblaje de cintas extranjeras para su exhibición en salas de

⁵ Cfr. Rivera 1998b; Cato 1998.

⁶ Entre otros medios, el Decálogo se distribuye vía Internet, a través del correo electrónico, en forma de manifiesto con el título de *¡Rescatemos a nuestro cine! ¡S.O.S. Naufraga S.O.S.!*

⁷ En Huerta 2001 se presentan los datos y un resumen de los antecedentes del caso hasta su solución. El número de obras cinematográficas involucradas varía en las diversas fuentes. En Cevallos (2000) se habla de 3 500 películas de los años 1940 a 1960; la periodista Columba Vértiz (2000b) se refiere a 4,502 largometrajes. La Author's Rights Restoration Corporation es la empresa de los Estados Unidos involucrada en el fraude y apropiación ilegal de los derechos de esas cintas.

⁸ Cfr. Barranco Chavarría 2000 y Ugalde 2004.

cine⁹ y diversos gravámenes a la exhibición fílmica, publicidad en televisión y a la renta y venta de videos para alimentar un Fondo de Inversión y Estímulos al Cine (Fidecine)¹⁰. La misma Suprema Corte, impide hacer efectivo el cobro de un peso por boleto aprobado por el Congreso de la Unión en la Ley de Ingresos del año 2003.¹¹ Son decisiones que perjudican gravemente las posibilidades de recuperación de la industria cinematográfica local.¹² Al final de este año, el Congreso, por su parte, rechaza la propuesta presidencial del Proyecto de Presupuesto de Egresos 2004 para la "disolución liquidación, extinción, fusión o enajenación" del IMCINE, el CCC y los Estudios Churubusco Azteca.¹³ En diciembre de 2004, el Congreso aprueba, como parte de la Ley del Impuesto sobre la Renta, una deducción fiscal limitada a los particulares que inviertan en la producción cinematográfica.¹⁴ En marzo de 2001, finalmente, el presidente de la República decreta el nuevo Reglamento de la Ley Federal de Cinematografía,¹⁵ a partir del cual, al

⁹ Más información sobre el asunto en Vértiz 2000a y en la ponencia presentada ante la II Reunión del Comité Bilateral México-Estados Unidos de Norte América, efectuada en Santa Mónica, California, el 29 de febrero, por la coordinadora de la delegación mexicana, la diputada María Rojo (2000). Sobre una amplia discusión de los argumentos a favor y en contra del doblaje puede revisarse el número 14 de la revista *Estudios Cinematográficos*. Las ambivalencias y absurdos del doblaje son abordados de manera amena e interesante por Guillermo Cabrera Infante (1997: 76-91) en "Por quién doblan las películas".

¹⁰ El Fondo de Inversión y de Estimulos al Cine, FIDECINE, resulta del Reglamento de la Ley de la Industria Cinematográfica de 2001. Inicialmente está dotado de 100 millones, pero después de muchos jaloneos entre la Secretaría de Hacienda y Crédito Público y la comunidad cinematográfica comienza a funcionar con un fondo de 70 millones a partir de agosto de 2001; para el siguiente año carece de recursos (cfr. Vértiz 2001).

¹¹ Sobre las bondades de la medida opina el senador Javier Corral Jurado (2002). Como resultado de las modificaciones al Artículo 19-C de la Ley Federal de Cinematografía y a la Ley de Derechos, "el 15 de diciembre, la Cámara de Senadores aprobó el cobro de un peso adicional por cada boleto de entrada al cine, a partir del primero de enero de 2003. Con ello se pretenden recaudar 180 millones de pesos, que se destinarán tanto al FIDECINE como al IMCINE (...). La CONCAMIN y el CANACINE calificaron las reformas de inconstitucionales. Seis empresas distribuidoras: 20th Century Fox, Warner, United International Pictures, Columbia Tristar, Columbia Buenavista y Gussi interpusieron, individualmente, un recurso de amparo en contra de este cobro." Cfr. Nuñez 2003. En febrero de 2003 Jack Valenti, presidente de la Motion Picture Association of America (MPAA) se queja ante el gobierno de México por esa medida. Cfr. Montañó Garfias 2003.

¹² Sobre el contexto, las discusiones y los resultados de la discusión sobre las reformas aprobadas en 1998, consultar Lay Arrellano, Israel Tonatíuh. *Análisis del proceso de la iniciativa de ley de la industria cinematográfica de 1998*. Guadalajara, Jal. : Universidad de Guadalajara, 2005. 204 p.

¹³ Cfr. Vértiz 2003; Salmerón 2003; Galindo 2003; Esteinou Madrid 2003.

¹⁴ La propuesta, por lo menos, proviene del año 2002. En una entrevista, Alfredo Joskovicz, director de IMCINE, señala a la periodista Perla Ciuk (2003) que: "(...) espera que prospere la propuesta realizada en diciembre de 2002 a la Secretaría de Hacienda, en la que se formula la posible deducción de impuestos tanto para las empresas como para todo aquel ciudadano que quiera destinar el 3% de su ISR a producciones de cine (con un tope de 200 a 300 millones al año), lo que se hace en casi todo el mundo, así los empresarios tendrían menos riesgo como inversionistas." El IMCINE (2006) señala que el tope son 500 millones de pesos al año. Sobre el artículo 226 de la Ley del Impuesto Sobre la Renta, aprobada por la H. Cámara de Diputados del Congreso de la Unión el 1 de diciembre de 2004, ver el artículo de Vértiz 2004. La consecuente adecuación a las Reglas de Operación de los fideicomisos (FOPROCINE y FIDECINE) se publican en el Diario Oficial de la Federación, el 14 de septiembre de 2006.

¹⁵ Reglamento de la Ley Federal de Cinematografía *Diario Oficial de la Federación*, 28 de marzo de 2001.

siguiente año, se introduce la categoría B15 (para adolescentes de 15 años en adelante) en el sistema de clasificación fílmica¹⁶.

Las insuficiencias de la Ley son evidentes. Carece de orientaciones o de indicaciones para establecer políticas de aliento o fomento a la producción; tampoco cuenta con mecanismos eficaces de capitalización o de financiamiento, ni de garantías para la recuperación de costos, pues la distribución de los ingresos obtenidos en taquilla (sólo de un 8% al 10% para los productores) se mantiene y, además, deja intocada la alianza monopólica e injerencia en los destinos del cine nacional de las *majors* norteamericanas de la distribución y de la exhibición.

712. MECANISMOS DE FINANCIAMIENTO Y DE PRODUCCIÓN.

La producción cinematográfica es resultado de la voluntad y de la iniciativa de los realizadores. Estos se transforman en productores o coproductores y deben gestionar por sí mismos apoyos financieros nacionales e internacionales. IMCINE y los diversos fideicomiso mantienen su política de apoyos parciales a la producción, con la excepción de FOPROCINE, que agotados sus fondos¹⁷, logra renovarlos en la segunda mitad del sexenio de Vicente Fox.¹⁸ Hacia 1998 se implanta el programa Ibermedia que apoya proyectos de coproducción para cine y televisión, en la que se involucren empresas productoras y distribuidoras de, por lo menos, tres países iberoamericanos¹⁹ y, a partir de 2003, los Estudios Churubusco son autorizados para participar como coproductores con el 50% del costo de los servicios que brindan.²⁰ Son escasas las empresas productoras (Altavista, Televisine, Argos, Anheló, etc.).

En el panorama anterior, prácticamente desaparecen los productores tradicionales (Gregorio Walerstein, el antiguo “zar” del cine mexicano fallece en 2002), a la par que fallecen

¹⁶ “Acuerdo mediante el cual se expiden los criterios para la clasificación de películas cinematográficas”. *Diario Oficial de la Federación*. 4 de abril de 2002. Sobre algunas reacciones al Acuerdo de Marras, cfr. Vértiz 2002.

¹⁷ “Si la comunidad cinematográfica no se mueve, en la aprobación del presupuesto podría no haber dinero estatal para apoyar al cine mexicano.” 2002.

¹⁸ IMCINE 2006.

¹⁹ En marzo de 1998, en el contexto de la XIII Muestra Internacional de Cine Mexicano, evento anual que se celebra en Guadalajara, Jalisco, Eduardo Amerena, director de IMCINE, anuncia Ibermedia (Cfr. Rivera 1998a). Al año siguiente, en 1999, “Jorge Alberto Lozoya, exdirector del Instituto Mexicano del Cine (Imcine) y nombrado durante la IX Cumbre secretario de Cooperación Iberoamericana, expresó a la diputada [María Rojo] en una carta que el pronunciamiento de los artistas fortalece el Programa de Desarrollo Audiovisual en Apoyo de la Construcción del Espacio Visual Iberoamericano (Ibermedia), recogido en la Declaración de La Habana, emanada de dicha cumbre (Amador Tello 1999).

²⁰ Ciuk 2003.

los últimos representantes de la llamada “época de oro”, como Gabriel Figueroa y Gilberto Martínez Solares en 1997, Alejandro Galindo y Matilde Landeta en 1999, e Ismael Rodríguez en 2004.

A pesar de los reajustes y de los reacomodos que resultan de la aparición de Televisión Azteca (1993), y de las luchas por el control del legado de Emilio Azcárraga Milmo, Televisa ocupar lugares clave en todos los ámbitos de las industrias del entretenimiento que se extiende, desde 2005, a los sistemas de juegos de azar y de apuestas legales. Aunque cede sus intereses en Videovisa al Grupo Bursátil Mexicano, consolida su posición dominante en la distribución fílmica a través de Videocine. En este esquema, los realizadores-productores carecen de apoyo para distribuir y exhibir a menos que se asocien con distribuidoras extranjeras, con Videocine o con cadenas de exhibición. Éstas, sin arriesgar, se benefician y, difícilmente, tales cintas tienen oportunidades para recuperar sus inversiones o para concretar un círculo virtuoso que le de continuidad a la producción. Es comprensible que en septiembre de 1996 un grupo de distribuidoras se “comprometan” a presentar filmes mexicanos, pero no a financiarlos.

Los sindicatos y los trabajadores sometidos al esquema corporativo del PRI, no se ajustan a los cambios tecnológicos, ni enfrentan con imaginación y creatividad las nuevas modalidades de producción, circulación y consumo, es decir, los retos de la moderna tecnología electrónica asociada al video, la televisión y las telecomunicaciones. La parálisis industrial, la venta del paquete de medios y las políticas antilaborales del régimen barren con los otrora poderosos STPC y STIC en los tres sectores tradicionales de la industria.

713 LA EXHIBICIÓN.

La exhibición se convierte en el sector primario de la industria.²¹ Las películas norteamericanas acaparan las pantallas nacionales (92.3% de los espectadores durante 1995; 150 mil espectadores en promedio para un filme estadounidense contra 50 mil para uno mexicano, en 1997) que se presenta a través de cadenas como Cinemex (fundada en agosto de 1995 y adquirida por grupos

²¹ Ciuk 2003: “Entre la falta de incentivos fiscales y la lentísima recuperación de la inversión, el cine mexicano se aleja cada vez más de las posibilidades de constituirse en una industria, ya que del ingreso en taquilla el exhibidor se queda con el 60%, el distribuidor con el 25% correspondiente a la recuperación de gastos, más comisión, y el productor recibe en el mejor de los casos un 15%, y sólo tratándose de un súper taquillazo este porcentaje puede representar una ganancia. Recobrar el capital financiero de una película mexicana, el cual fluctúa entre 1 500 000 y 2 500 000 dólares puede tomar entre dos o tres años de acuerdo a las posibilidades de exportación de la cinta y de comercialización en los mercados de video y televisión, si es que se llega a estos mercados, todo depende de la aceptación que la película haya tenido en su exhibición.”

norteamericanocanadienses, primero en 2002 y después en 2004)²², Cinemark, Cinépolis (filial de Organización Ramírez que se funda en 1996), Lumière (propiedad del potentado Carlos Slim), etc. Las mejores salas y las mejores fechas son para las cintas representadas por el oligopolio fílmico norteamericano. La novedad, la comodidad y la calidad de los servicios que ofrecen estas empresas no disminuye el creciente ausentismo del público en las salas (de 103 millones en 1993 a 80 en 1995; sólo 5 de cada cien mexicanos asisten al cine en 1996), que debe enfrentar el elevado costo del boleto (alrededor de cuatro dólares, equivalente a más del 70% del salario mínimo diario). Sin embargo, de 1998 a 2002 la asistencia sube de 65 a 150 millones; 115 en 2003, que nos ubica como el cuarto mercado cinematográfico del mundo.²³

Según una nota periodística, como resultado de las medidas salinistas el número de salas bajó drásticamente de cerca de 3 000 que existían en 1990; pero a partir de 1997 el número se incrementa de nuevo para llegar a un número aproximado de 2000 hacia el año 2004;²⁴ aunque datos de CANACINE informan que para el año 2000 son 2,612 el número de pantallas en el país, que suman 300 más a las del año anterior.²⁵ Sin embargo, el número de butacas disponibles en las nuevas salas, casi siempre pequeñas, no ha logrado alcanzar a las existentes anteriormente.²⁶

De acuerdo con la consultora inglesa Screen Digest, en 2005 se considera al país como el séptimo más caro en relación con los minutos trabajados para pagar un boleto de entrada.²⁷ En estas condiciones, en 1999 ingresan a las taquillas \$200 millones de dólares. Sin embargo, el sistema multiplex, basado en salas pequeñas sigue creciendo para satisfacer la demanda de las clases medias y altas (alrededor de 1,800 pantallas en 1999; unas tres mil a finales de 2004), concentradas en la zona metropolitana del Valle de México, Guadalajara y Monterrey.

Como sucede desde los años ochenta, las salas cinematográficas tradicionales, sin importar su relevancia artística o histórica siguen desapareciendo, así entre otros, en el año de 2002, el céntrico Cine Olimpia, el más antiguo en funciones de la capital, es derruido para

²² Cfr. *La Jornada*, 20 de junio de 2002. Una nota del *Semanario Telenet* (“Venden de nueva cuenta Cinemex” 2004) informa: “Hace dos años la compañía Onex y Oaktree (fondo de inversión) compraron Cinemex a Hoyts Cinemas, JP Morgan y JMB Realty en 227 millones de dólares. (...)Carlyle, Bain y Spectrum pagaron ahora 1,500 millones de dólares por un paquete que incluye Cinemex y también adquirieron (una participación de) Loews en los Estados Unidos, el 50 por ciento de Megabox Cineplex en Corea y el 50 por ciento de Cineplex Yelmo en España.”

²³ Ciuk 2003.

²⁴ “Ya hay más de 2,000 cines en México.” 2004.

²⁵ “¿Qué tal nuestra industria en el 2000?.” 2000.

²⁶ Ugalde 2004.

²⁷ Sobre este estudio, el periodista Jaime Septién (2005) glosa una nota originalmente publicada en *Reforma*.

levantar una tienda.²⁸ El público cinéfilo se refugia en la oferta fílmica que ofrecen las salas de la Cineteca Nacional y de la Universidad Nacional, en la capital, las de otros centros culturales y universitarios del país; y en los eventos especiales y festivales que se presentan a lo largo del año (Muestra Internacional de Cine, Festival de Verano, Foro de la Cineteca, etc.).

Hacia 1997 Videovisa pierde el monopolio en la producción y distribución de videograbaciones, cuando las grandes distribuidoras norteamericanas deciden producir y vender por su cuenta en nuestro país y ante el empuje de la arrendadora Blockbuster, hasta que finalmente desaparece en el 2001 y con ella los mas de mil establecimientos de renta Videocentro.²⁹ Por otro lado, en 2003, las cintas en castellano –la mayoría mexicanas- se convierten en las producciones extranjeras más distribuidas en los Estados Unidos. El descenso en los precios de las reproductoras de formato digital DVD, permite que muy rápidamente se inicie el desplazamiento de las videograbaciones en formato VHS.³⁰

72. LA PRODUCCIÓN FÍLMICA.

A pesar de la desaparición de la industria cinematográfica como tal, se sigue produciendo cine en México. De las dos principales escuelas de cine en el país (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos y Centro de Capacitación Cinematográfica) continúan graduándose entusiastas horneadas de nuevos profesionales talentosos y capaces, que buscan oportunidades para producir y presentar sus propuestas. En general, en las películas mexicanas del periodo se aprecian altos niveles de calidad técnica y profesional; en muchas de las producciones resalta la trascendencia y la profundidad en el tratamiento de los temas, casi siempre planteamientos de necesidades de expresión artística y personal. Aquellos directores y cintas que buscan de manera exclusiva la rentabilidad, en contadas ocasiones ven coronadas sus expectativas pues, además de las dificultades para distribuir y exhibir, enfrentan la incierta respuesta de los públicos, que prefieren los bien publicitados productos de Hollywood.

En este contexto, el *videohome*, popular modalidad muy poco estudiada, de bajo presupuesto y rápido rodaje logra estrenar decenas de títulos al año. Sin embargo después del

²⁸ García 2002.

²⁹ Cfr. Celis 1997 y “Desapareció Videovisa” 2001.

³⁰ Galarce 2004.

discreto pero sostenido buen éxito y de iniciar a la vuelta del siglo su distribución en formato DVD, parece sumergirse, como el resto del cine, en una crisis irrecuperable.³¹

Parcialmente liberados de los condicionamientos industriales, de las graves restricciones sindicales y con menos presiones de los burócratas gubernamentales, los realizadores cuentan como nunca con una enorme libertad creativa pero, por las mismas circunstancias, tienen pocas posibilidades de dar continuidad a su obra.

Desde principios de los noventa comienza a apreciarse un creciente índice de nuevos directores con una muy escasa o difícil continuidad en su obra. Según datos de Imcine³² sólo durante el sexenio de Vicente Fox debutan 64 nuevos realizadores, lo que significa que un tercio de los 213 largometrajes del periodo está a cargo de nuevos directores. La distinción entre el cine

PRODUCCIÓN CINEMATOGRAFICA						
Gobierno del presidente Ernesto Zedillo Ponce de León (1994-2000)						
AÑO	1995	1996	1997	1998	1999	2000
Iniciativa Privada	s.d.	s.d.	s.d.	s.d.	s.d.	[11]
Respaldo IMCINE y fideicomisos	<3> [4]	<4> [7]	<6>	<5> [3]	s.d.	[17]
TOTAL	24	22	20	21	35	25 [28]
Fuente: Ciuk (2002). [] Fuente: IMCINE (2004). <.> Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica y del Videograma CANACINE . s.d.: Sin Datos						

independiente y el cine industrial desaparece ante la carencia de planes de producción a largo plazo y sin los habituales obstáculos sindicales a la vista.

A favor de los cineastas juega la tecnología con la aparición de películas filmadas en video digital, con la calidad suficiente para ser –eventualmente- transferidas a película de 35 mm. o ser exhibidas en su formato original. Las alentadoras posibilidades llevan a la fundación en 2005 de una Asociación de Cine Digital.³³

Entre los títulos que han empleado de manera circunstancial o total las posibilidades de la computadora y de la producción y postproducción digital, se encuentran las animaciones de

³¹ Cfr. González Ambriz 2002 y 2004; y Acuña Navarrijo 2005.

³² IMCINE 2006.

³³ Sánchez 2005.

largometraje producidas en computadora por *Ánima Estudios*, *Magos y gigantes* (A. Couturier y E. Sprowls, 2003) e *Imaginum* (A. Mar, I. Sandoval, 2004-2005); así como los proyectos de los estudios Animex del productor Fernando de Fuentes, *Maya: la primera gran historia* (R. Arnáiz, 2004-2006), con una secuela, y los de Anim-Art, a cargo del veterano Fernando Ruiz que planea la realización de *Balam* o, incluso la miniserie animada para la televisión, de cinco episodios de tres minutos cada uno, *Santo contra los clones* (C. Olivares, 2004) de los estudios La Mamá de Tarzán.³⁴ Por su parte, las cintas *Pachito Rex, me voy pero no del todo* (F. Hofman, 2001) y *El Tigre de Santa Julia* (A. Gamboa, 2001), cuentan con escenarios retocados digitalmente o totalmente elaborados en la computadora. Aprovechando la ligereza del video digital y con el empleo del *steady-cam*, se rueda con un solo plano-secuencia, en locaciones e interiores de Xalapa, Veracruz el *thriller* de largometraje *Tiempo real* (F. Prada, 2002). En *Historias del desencanto* (2005), sus realizadores, Felipe Gómez y Alejandro Valle, hacen un uso intensivo de los recursos informáticos para contar en tonos y formas cercanos a la estética del videoarte una ingénua y fantasiosa fábula posmoderna que reflexiona sobre las malignas acechanzas del irrefrenable deseo sexual sobre la fragilidad y pureza del amor que se profesan dos jóvenes.³⁵

721. LA PRODUCCIÓN TRADICIONAL.

Entre los productores tradicionales, algunos tercamente se resisten a desaparecer, como Ismael Rodríguez (la serie *Reclusorio I, II y III*, 1995-1996), Rodolfo de Anda (*Alta tensión*, 1996), Rafael Pérez Grovas, Alfredo Zacarías, Fernando Pérez Gavilán o Alfonso Rosas Priego. Muchos alternan la producción de *videohomes* con ocasionales producciones en 35 mm. o transferencias de video a película cinematográfica, pues no cuentan con el apoyo de los distribuidores y de los exhibidores. La amplia difusión del cine pornográfico en algunas salas capitalinas y de provincia arruina el rentable negocio de las comedias eróticas.

722. UN CINE LIGERO Y ENTRETENIDO.

Expulsadas las clases populares de las salas de cine, la obligación de los cineastas mexicanos fue lanzarse a la conquista de las clases medias satisfechas con los aparentes logros de la integración

³⁴ “Ora sí que le rezamos al Santo” 2004.

³⁵ Sobre el uso de recursos informáticos en *Así es la vida*, de Arturo Ripstein, *Vera* de Francisco Athié y en *Pachito Rex*, pueden revisarse “2001: odisea digital. I. Panorama y perspectivas,” y “2001: odisea digital. II. Experiencias y reflexiones,” números monográficos de *Estudios Cinematográficos*, no. 20, febrero-julio de 2001 y no. 21, agosto-noviembre de 2001.

global.³⁶ Surge así un cine ligero y entretenido, moderno y mundano como *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda* (S. Berman e I. Tardan, 1994), adaptación de la pieza teatral de Berman, con Diana Bracho, Arturo Ríos y Jesús Ochoa, que cuestiona en tono satírico los dilemas amorosos de las nuevas generaciones, cuyas relaciones sentimentales oscilan entre el modelo patriarcal-autoritario y el más abierto e igualitario de las sociedades occidentales; *Cilantro y perejil* (R. Montero, 1996), agrisulce comedia romántica escrita por Cecilia Pérez Grovas y Carolina Rivera, con Arcelia Ramírez y Demián Bichir, sobre las complejidades contemporáneas del amor, y la muy exitosa *Sexo, pudor y lágrimas* (A. Serrano, 1999), ágil comedia sobre los problemas eróticos y sentimentales de varias jóvenes parejas de profesionistas acomodados.

PRODUCCIÓN CINEMATOGRAFICA						
Gobierno del presidente Vicente Fox Quesada (2000-2006)						
AÑO	2001	2002	2003	2004	2005	2006
Iniciativa Privada	14	7	12	11		
Respaldo IMCINE y fideicomisos	7	7	17	25 (Imcine: 4, Fidecine: 12, Foprocine: 9)		
TOTAL	21 [24]	14 [22]	29	36	53	64
Fuente: IMCINE: <i>Informe de Actividades 2003, Informe de Actividades 2004 e Informe de Actividades 2001-2006</i> ; [] Fuente: Ciuk (2002).						

Entre otras cintas que, en el mismo registro liviano, abordan con libertad y franqueza las cuestiones de la sexualidad contemporánea, están el melodrama seriado *La primera noche* (1997), *La segunda noche* (2000) y *La última noche* (2005), de Alejandro Gamboa, sobre las primicias del amor erótico entre adolescentes de la clase media capitalina; y *El segundo aire* (F. Sariñana, 2001), sobre la infidelidad de una atractiva cuarentona con uno de sus alumnos universitarios.

³⁶ Este apartado se elabora a partir de las reflexiones que realiza sobre el tema Francisco Sánchez (2002).

La comedia juvenil *Por la libre* (J. C. de Llaca, 2000); el periplo insólito por el insufrible tránsito urbano de un trío de maduros amigos de la fallídísima *Vivir mata* (N. Echevarría, 2002) y la exitosa *Y tu mamá también* (A. Cuarón, 2000), son trabajos mas cercanos al *road picture*.

Antonio Urrutia dirige *Asesino en serio* (2002), sobre un cura libidinoso (Santiago Segura) y un policía judicial con eyaculación precoz (Jesús Ochoa) que emplean una técnica prehispánica para producir en sus parejas un orgasmo de tal magnitud que solo puede producirles la muerte. *De noche vienes, Esmeralda* (1996) es una agradable comedia satírica de Jaime Humberto Hermosillo, basada en una novela de Elena Poniatowska, sobre una mujer (María Rojo) que se las arregla para alternar su vida con varios esposos.

Después del éxito de público y de crítica obtenido por *Sin remitente* (1994), con Fernando Torre Lapham y Tiaré Scanda, sobre un viejo burócrata cuya tardía e ilusoria obsesión amorosa lo conduce a la muerte, el realizador Carlos Carrera aborda los amores de un joven adolescente con su maestra (Blanca Guerra) en el desigual melodrama de época *Un embrujo* (1998). Su adaptación al México contemporáneo de *El crimen del padre Amaro* (2001), sobre la novela de Eça de Queiroz referida a la corrupción clerical, con Gael García Bernal y Ana Claudia Talancón, se beneficia del escándalo promovido en su contra por la jerarquía eclesiástica y por organizaciones católicas conservadoras.³⁷ También sobre la vejez, como *Sin remitente*, Juan Pablo Villaseñor cuenta las aventuras de cinco ancianos que se fugan de un asilo en *Por si no te vuelvo a ver* (1996).

Daniel Gruener, en su primer largometraje, dirige con eficacia la cinta de tema fantástico *Sobrenatural* (1995), con la actuación de Susana Zabaleta y Alejandro Tomasi, en la que destacan las inquietantes atmósferas sustentadas en la estilizada, etérea y a veces surrealista fotografía de Rodrigo Prieto. También el buen fotógrafo Carlos Marcovich dirige *¿Quién diablos es Juliette?* (1996-1997) un semidocumental que presenta una perspectiva bastante deprimente de la Cuba contemporánea a través de la vida de una muy joven prostituta de La Habana, empleando de manera bastante original diversos formatos fílmicos.

Sin duda, una de las obras más logradas del periodo, en la que se integran de manera muy hábil la intensidad dramática y el éxito de taquilla es la deslumbrante *Amores perros* (1999) del debutante Antonio González Iñárritu. Con un competente reparto (Gael García Bernal, Emilio

³⁷ Según IMCINE (2006), logró 5.2 millones de asistentes, “ubicándose como la película más taquillera del cine nacional y la tercera en el lugar de la cartelera exhibida en el 2002”.

Echevarría y Vanessa Bauche) y a partir del guión de Guillermo Arriaga filmado con cámara en mano y con un montaje frenético, González Iñárritu –también dedicado a la publicidad y al videoclip- entrelaza viscerales historias de amor y desamor en tres diversos ámbitos de la sociedad capitalinos unidos por un aparatoso accidente automovilístico. Premiado como el Mejor Largometraje en la Semana de la Crítica de Cannes (2000) y nominada para el Oscar a la Mejor Película Extranjera (2001) la cinta abre las puertas de Hollywood tanto al director como al escritor, donde González Iñárritu dirige *11'09"01 - September 11* (episodio *México*) / *Septiembre 11* (episodio *México*) (2002), *21 grams* / *21 gramos* (2003) y *Babel* (2005). Sobre una novela de Arriaga, Gabriel Retes adapta en el mismo año *Un dulce olor a muerte* y el escritor es premiado en Cannes (2005) por el guión de *Los tres entierros de Melquíades Estrada* (EUA, T. L. Jones, 2004). Después de la ruptura con el realizador González Iñárritu por la discusión sobre la “autoría” de las obras cinematográficas en las que participó, Guillermo Arriaga, con el apoyo técnico del venezolano Jorge Hernández Aldana “hace” *El búfalo de la noche* (2007).

723. LA COYUNTURA ELECTORAL DEL AÑO 2000.

Tres películas, que tienen en común su referencia a la corrupción política, a la violencia policial y a la inseguridad, se catapultan al éxito taquillero al estrenarse en medio del entusiasmo general por la inminente derrota del PRI en las elecciones presidenciales del 4 de julio de 2000.

Sin duda, la más importante es la acre farsa *La ley de Herodes* (1998), dirigida por Luis Estrada, con las actuaciones de Damián Alcázar, Salvador Sánchez y Leticia Huijara, sobre el brutal enriquecimiento de un oscuro burócrata, militante del PRI, que es promovido a la presidencia municipal de una remota localidad durante el gobierno del presidente Alemán, a fines de los cuarenta. El intento de censurar la cinta cuesta el puesto a Eduardo Amerena, director de IMCINE.³⁸

En la farsa y políticamente catártica *Todo el poder* (F. Sariñana, 1999), con Demián Bichir, Cecilia Suárez y Luis Felipe Tovar, un conflictivo y desempleado videasta vence a todo el aparato de corrupción institucional del Estado.

Muy menor resulta *En el país de no pasa nada* (Mari Carmen de Lara, 1999), comedia con toques feministas sobre una adinerada, pero abrumada ama de casa (Julieta Egurrola), que se beneficia del secuestro de su marido, un político deshonesto y esposo infiel (Fernando Luján).

³⁸ Los acontecimientos alrededor de este bochornoso intento de censura oficial se difunden ampliamente en diversos medios impresos. Franco 1999 y Vértiz 1999 publican resúmenes sobre el asunto.

724. LA VOLUNTAD DE CREACIÓN.

Otros cineastas y otras cintas nos brindan también nuevas experiencias. Aquí, la ficción y el documental se presentan como una oportunidad para la reflexión vital, para el replanteamiento del devenir, de las paradojas y de las contradicciones de la posmodernidad en la sociedad mexicana; son obras a la caza de la experimentación formal y narrativa, que buscan trascender las limitaciones de los cartabones genéricos. Algunas son las inmersiones en los complejos y desconocidos cultos y concepciones indígenas alrededor de la muerte como *Rito terminal* (O. Urrutia, 1998), sobre un capitalino que pierde su sombra al intentar penetrar el secreto vergonzoso de una comunidad; *Cuento de hadas para dormir cocodrilos* (I. Ortiz, 2001), sobre el último descendiente de una familia de hombres sin sueño y fraticidas que decide matarse para aliviar de esa herencia maldita a sus hijos; y *Vera* (F. Athié, 2001), ingenua, abstracta y oscura alegoría sobre la muerte que combina elementos de la tradición maya con posmodernas visiones *tecnokitsch*, que hace uso intenso de efectos, escenarios y animación por computadora. *Santo Luzbel* (M. Sabido, 1996), en una mezcla de ficción y de registro antropológico, rescata las tradiciones de las pastorelas habladas en nahua. *La otra conquista* (S. Carrasco, 1998) es una epopeya sobre el choque entre los españoles y los aztecas.

Con fortuna inusual, Felipe Cazals toca la historia patria en *Su alteza serenísima* (2000), sobre los últimos días del moribundo exdictador decimonónico Antonio López de Santa Ana. La cinta presenta, de manera magistral, los grotescos honores funerarios rendidos a su pierna perdida en batallas, dice, al servicio de la patria, en un ascético y silente tono sepia que evoca la fuerza y el registro objetivo de nuestros primitivos documentalistas. También es bien recibido su siguiente trabajo, *Las vueltas del citrillo* (2006), con Daniel Alcázar, José María Yazpik y Vanessa Bauche. En 2007 recibe de la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas la medalla Salvador Toscano por el conjunto de su obra.

Carlos Reygadas se convierte en uno de los directores mexicanos más importantes del siglo que nace después de escudriñar los entretelones del espíritu humano en *Japón* (2002), una pretenciosa cinta donde tiene lugar la celebración de un ritual de la muerte. El protagonista (Alejandro Ferretis) realiza un peregrinaje simbólico e introspectivo previo al finiquito voluntario y programado de su hálito vital. A lo largo del filme, pleno de largos planos, se enfrentan sistemáticamente eros y tanatos, la pulsión de vida y la pulsión de muerte, con resultados imprevistos. En un registro similar, una cinta posterior, *Batalla en el cielo* (2003-

2004), deriva hacia la provocación y el escándalo sobre una descarnada historia de amor y de violencia en la ciudad de México. En un registro totalmente opuesto filma en 2007 la coproducción con Francia y Holanda *Luz silenciosa = Stellet licht*, logrado melodrama sobre los amores extamaritales entre miembros de una comunidad menonita asentada en los luminosos paisajes del Estado de Chihuahua, interpretados en su propia lengua por actores improvisados y reclutados en esa misma comunidad.

Julián Hernández logra ángulos de belleza insólita en la ciudad de México a través de sus melodramas de tema homosexual *Hubo un tiempo en que los sueños dieron paso a largas noches de insomnio...* (1998) y *Mil nubes de paz cercan el cielo, amor, jamás acabarás de ser amor* (2003), con una cuidada fotografía en blanco y negro de Diego Arizmendi. De sus siguientes trabajos destaca *El cielo dividido* (2006), sobre sus temas habituales, pero con mayores recursos financieros y a color.

Las contradictorias historias de los bandidos sociales de su natal Durango, inspiran a Juan Antonio de la Riva la realización de *El Gavilán de la Sierra* (2001), recurriendo a los planos secuencia para trasladarnos de ida y vuelta al pasado y al presente. Esta actualización del melodrama rural es similar a la planteada en *De ida y vuelta* (S. Aguirre, 2000) sobre el desencuentro y el desarraigo de un mojado con su tierra natal.

Por su parte, la pareja Maryse Sistach y José Buil, se alternan en la dirección y producción de una trilogía sobre la violencia: *Perfume de violetas* (2000) y *La niña en la piedra* (2006) son dirigidas por Sistach; *Manos libres* (2005) la dirige Buil. La más lograda es la primera en la que asistimos al proceso de descomposición social que orilla a una joven, víctima de abuso sexual, a provocar la muerte accidental de su única amiga. Esta circunstancia le permitirá intercambiar el rol de la difunta para disfrutar del cariño materno que tanto anhela por unos breves momentos.

Otra historia sobre la marginalidad urbana es *De la calle* (G. Tort, 2001), acertada adaptación de la obra teatral de Jesús González Dávila, una dolorosa aproximación al poblado mundo de la infancia que vive y crece en las atarjeas de la gran capital. No es más positiva la autodestructiva red de enfermizas relaciones que se establece entre los hijos y los padres de la familia de clase media de *Crónica de un desayuno* (B. Cann, 2000), sobre otro drama de González Dávila.

En *Profundo carmesí* (1996), Arturo Ripstein reelabora y adapta al medio mexicano de los cuarenta el caso de la pareja de amantes (actuados por Regina Orozco y Daniel Giménez Cacho) que se dedican al despojo y al asesinato de viudas y de mujeres solas, presentando un mundo cuyos personajes carecen de alternativas y que Leonard Kastle –entre otros- había llevado a la pantalla en 1970 en *The honeymoon killers*; y, más recientemente, en la producción germanoestadounidense *Lonely Hearts = Amores asesinos*, (Todd Robionson, 2006).³⁹ Más tarde, a partir de los trascendidos en la nota roja sobre la Nueva Jerusalén, una comunidad religiosa cerrada y hostil asentada en el Estado de Michoacán, Ripstein explora en *El evangelio de las maravillas* (1998), el fanatismo y la manipulación en un ámbito claustrofóbico, con Paco Rabal y Katy Jurado en el reparto. En el 2000, con *Así es la vida...y con La pérdida de los hombres*, producidas en video digital como *La virgen de la lujuria* (2001) el realizador cae en un marasmo creativo y en el tedio narrativo, que también se refleja en su filme *El coronel no tiene quien le escriba* (1998), sobre la obra de Gabriel García Márquez.

La ascética *Temporada de patos* (2004), dirigida por Eugenio Eimbcke en blanco y negro, sorprende por la forma en que a partir de una nimia línea argumental, diálogos simples y acontecimientos intrascendentes transforma de manera vital el encuentro circunstancial entre unos adolescentes resignados al tedio veraniego de un domingo y un rutinario repartidor de pizzas.

El desarraigo y su contraparte, la necesaria búsqueda del sentido de pertenencia y de una identidad, son los temas propios del acelerado proceso de integración con los Estados Unidos de los estados fronterizos del norte mexicano. En *Bajo California: el límite del tiempo* (1998), película introspectiva de Carlos Bolado, con Damián Alcázar y Jesús Ochoa, se presenta la redención espiritual de un artista chicano que se plasma en la insólita visión de los paisajes bajacalifornianos fotografiados por Claudio Rocha. En otro asunto similar, una escritora residente en los Estados Unidos (Angélica Aragón) regresa a su natal Sinaloa para descubrir un asunto olvidado de su pasado en *Entre la tarde y la noche* (O. Blancarte, 2000). La natural ambigüedad e indefinición de la zona fronteriza de Matamoros, Tamaulipas y Brownsville, Texas es tocada de forma muy sugerente por el intuitivo Beto Gómez en *Puños rosas* (2004).

Deben destacarse entre las obras interesantes de este periodo algunos largometrajes documentales, como la entrañable *Un beso a esta tierra* (D. Goldberg, 1995) que recoge los

³⁹ Rafael Aviña (1996) aborda ampliamente el tratamiento dado a este caso por el cine.

testimonios de algunos viejos inmigrantes judíos a nuestro país; *La línea paterna* (J. Buil y M. Sistach, 1995), donde, a partir de viejas películas caseras, los realizadores reconstruyen y descubren sus raíces familiares y el mundo íntimo de la vida doméstica de su abuelo, así como aspectos inusuales de la cotidianidad de la ciudad de Papantla, Veracruz, donde éste reside entre 1925 y 1940. Las prácticas criminales del Estado y la impunidad pueden apreciarse en *Señorita extraviada* (2002) documental de Lourdes Portillo sobre el interminable recuento de los asesinatos de mujeres que se suceden en Ciudad Juárez, Chihuahua, desde los años noventa. Felipe Cazals realiza una reconstrucción documental sobre las circunstancias que rodean la muerte de la defensora de los derechos humanos Digna Ochoa en *Digna, hasta el último aliento* (2002), que incluye momentos recreados con la actuación de Vanessa Bauche. La naturaleza testimonial y nostálgica da interés al recuento biográfico que Rafael Montero realiza en *No tuvo tiempo, la urbana historia de Rockdrigo González*. Por su parte Luis Kelly intenta, sin lograrlo, un taquillazo con su muy complaciente recuento documental de *Alex Lora, esclavo del rocanrol* (2002). *Gabriel Orozco* (Juan Carlos Martín, 2002), es un intrusivo registro de las formas de trabajo del artista jalisciense especializado en instalaciones a lo largo de un año. En *Los héroes y el tiempo*, Ripstein recoge testimonios de cuatro exguerrilleros mexicanos recuperando material filmado en 1976 en la cárcel de Lecumberri. *La guerrilla y la esperanza : Lucio Cabañas*, es una desgarradora y rigurosa reflexión de Gerardo Tort, quien con precisión cronológica aborda la vida del legendario luchador social guerrerense. Exhibida antes de los comicios presidenciales del 4 de julio de 2006, los testimonios de familiares, compañeros de lucha, antagonistas políticos y de diversos estudiosos y analistas resultan terriblemente dolorosos y descorazonadores después de la muy cuestionada e incierta derrota del candidato del PRD Andrés Manuel López Obrador. Una descarnada y, a la vez emotiva aproximación, a éste suceso se presenta, rodeado de diversos escándalos de censura y de sabotaje en el documental *Fraude: México 2006* (2007), de Luis Mandoki. Por su relevancia en la reducida producción cinematográfica mexicana, la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas decide considerar a los documentales en una categoría específica para competir por un Ariel a partir de 2005.

A caballo entre la ficción y el documental destacan obras como *Aro Tolbukhin: en la mente del asesino* (I. P. Racine, A. Villaronga y L. Zimmermann, 2002), que emplea todos los recursos del documental (uso de diversos formatos, la entrevista, la reconstrucción dramatizada) para contarnos la historia de un inmigrante húngaro en Guatemala que se convierte en un asesino

en serie. En *Del olvido al no me acuerdo* (1995-1999), Juan Carlos Rulfo nos presenta la desolación del mundo literario de su padre, el escritor Juan Rulfo, a través de los testimonios de algunos ancianos asentados en secos paisajes de Jalisco. El realizador concluye en 2006 *En el hoyo*, llamativo acercamiento a un grupo de trabajadores que laboran en la construcción de los once kilómetros del “segundo piso” sobre una parte del Anillo Periférico de la ciudad de México y, de paso, nos brinda impactantes perspectivas de esa megaestructura vial. Igualmente llamativo es el debut de Jorge Bolado en *Segundo siglo* (1999-2002), especie de documental de viaje y de recorrido expiatorio por Escocia, Irlanda, Nueva York y México; resignado pero desenfadado testimonio de la voluntad de filmar a toda costa; acto de fe y de homenaje al cine y al actor Martín Lasalle.

725. EL CORTOMETRAJE.

Con la buena aceptación internacional y los numerosos reconocimientos en festivales obtenidos por diversos cortometrajes, como la breve animación de Carlos Carrera *El héroe* (1993), en 1996, Pablo Baksht, director de Cortometraje del IMCINE, inicia un concurso anual de guiones. Iniciativas semejantes surgen en otras partes del país, como el Festival Internacional de Escuelas de Cine (1990), el Festival Internacional de Cine y Video Voladero (Monterrey, 1997), el Festival Internacional de Cine Expresión en Corto (San Miguel Allende, Guanajuato, 1998), el Festival Pantalla de Cristal (1999), el festival y muestra itinerante Este Corto Sí Se Ve (2001) o el Festival Internacional de Cine de Morelia (2003), algunos de los cuales permiten la participación de formatos digitales y de video. Por requerir inversiones mucho menores, la producción de cortometrajes se ha multiplicado y permite a los cineastas experimentar con formatos, técnicas y temas con resultados alentadores. Sin embargo, se carecen de espacios y de públicos específicos para la exhibición de este material, por lo que se ensaya con buen éxito la formación de programas que reúnen varios títulos e IMCINE, en 2002, acuerda con algunas cadenas de exhibición su proyección antes de la película principal, a través del programa “Cortometraje... más que un instante”.⁴⁰

⁴⁰ Castañón 2002. Según IMCINE (2006), el programa se inicia en 2001.

De la copiosa producción realizada, pueden mencionarse títulos que han obtenido reconocimientos internacionales como *Me voy a escapar* (J. C. de Llaca, 1992), *Ponchada* (Alejandra Moya, 1994), *La tarde de un matrimonio de clase media* (F. de León, 1995), *Cuatro maneras de tapar un hoyo* (G. Rendón, 1994), *De tripas corazón* (nominado al Oscar en 1997), de Antonio Urrutia y el cuento de humor negro de Daniel Gruener *De jazmín en flor*, segundo lugar en el Festival de Cine de Montreal (1996), así como *Adiós mamá* (1997), dirigido por Ariel Gordon, *Pez muerto no nada*, de Jimena Percebal. Muy premiados han sido los cortos animados *Rarámuri*, *Santo golpe* (con la participación de niños de un internado de Zinacantán, Puebla) y

PRODUCCIÓN DE CORTOMETRAJES (1990-2004)					
(Producidas o coproducidas por IMCINE)					
(A=animación, C=coproducción, D=documental, F=ficción, P=privada)					
AÑO	NÚMERO	OBSERVACIONES	AÑO	NÚMERO	OBSERVACIONES
1990	6	1 C, 6 D	1998	15 (8) (7)	5 A, 1 D, 9 F
1991	3	1 C, 3 F	1999	11 (8) (12)	7 C + 4 P, 4 A, 1 D, 10 F
1992	7	1 C, 6 F, 1 D	2000	19 (13) (12)	15 C + 4 P, 4 A, 1 D, 14 F
1993	5	2 A, 2 F, 1 D	2001	12	
1994	11	7 C, 1 A, 8 F, 2 D	2002	20	9 C, 1 A, 17 F, 2 D
1995	7 (10)	7 C, 1 A, 4 F, 2 D	2003	10	4 C + 1 priv., 9F, 1 D
1996	4 (7)	4 C, 1 A, 3 F	2004	19 (8)	
1997	4 (9)	3 C, 1 A, 3 F	2005	11	1 C, 11 F

Fuente: Los datos desglosados se elaboran a partir de Magaña Molina (2000), *Cinema México: producción 1998-2001*, *Cinema México: producción 1999-2002*, *Cinema México: 2002-2005*. Las cifras entre paréntesis provienen de .IMCINE: *Informe de actividades 2003* y *Resumen de actividades 2004*.

Desde adentro del francomexicano Dominique Jonard. Con *Pronto saldremos del problema* (1998), Jorge Ramírez Suárez realiza una animación de cinco minutos por computadora, la primera de su tipo en México. Han sido reconocidos con el Ariel *El abuelo Cheno y otras historias* (1994), de Juan Carlos Rulfo, *Domingo siete* (1995), de Flavio González Mello; así como Carlos Carrera, por su corto de animación *De raíz* (2004) y Gabriela Monroy, por *Un viaje* (2004).

CONCLUSIONES: ¿HACIA UNA CULTURA VISUAL UNIFICADA?

Sin embargo, por más pesimista que sea respecto a la forma actual del cine, creo que gracias a las nuevas tecnologías podemos empezar desde donde Eisenstein y Picasso proponían; podemos pasar de largo frente a la cámara imitadora e ir directamente al punto cero para reinventar el cine desde sus cimientos.

*Peter Greenaway*¹

Uno.

El breve panorama presentado en las páginas anteriores sobre el cine mexicano muestra la importancia de abordar su estudio desde la perspectiva de las *industrias culturales*. Sólo así es posible apreciar, tanto la profunda interrelación entre la política nacional y el rumbo de la cinematografía mexicana, como el lugar que ocupa la cinematografía en el sistema de las industrias culturales. El concepto de *industrias culturales* nos permite comprender el devenir de la industria cinematográfica mexicana desde sus orígenes en 1896 y, de igual manera, nos permita plantear, con rigor, sus posibilidades de desarrollo y de inserción en el sistema contemporáneo de las industrias culturales de la sociedad mexicana en el contexto de un país dependiente, subdesarrollado y subordinado en un proceso de integración regional y global bajo la hegemonía regional que detentan los Estados Unidos de América.

El concepto *industria cultural* lo desarrollan a mediados de los años cuarenta Max Horkheimer y Theodor Adorno en el capítulo "La producción industrial de bienes culturales" de *La dialéctica de la razón*. Adorno y Horkheimer hablan en singular cuando se refieren a la industria cultural. En la actualidad, con el desarrollo del concepto, se ha comprendido la conveniencia de referirse en plural a las *industrias culturales*. Cuando hablamos de industrias culturales nos estamos refiriendo a la producción masiva y seriada, reproducción, preservación y conservación y difusión de mensajes y símbolos en forma de productos y servicios, de acuerdo con criterios industriales y comerciales.

¹ Greenaway (1997: 5).

Entre otras, hemos intentado responder a las preguntas de ¿Cómo funcionan y cómo se organizan las industrias culturales? ¿Cuáles son los diversos modos de producción de los bienes culturales? Consideramos que Armand Mattelart y Jean Marie Piemme, de manera extraordinariamente sintética y clara, explican la organización y funcionamiento de las industrias culturales en toda formación social al comprender que las industrias culturales forman un sistema en cuyo interior una de ellas es la matriz, centro o núcleo dinámico que rige, determina o condiciona el desarrollo de las demás.

Por lo anterior, referirnos al cine como un *proceso de producción cultural*, nos permite entenderlo y abordarlo de manera más general, sin menospreciar una cinta por su mala calidad o nulos valores plásticos o artísticos; sino al contrario, aceptándolo; como un producto cultural, elaborado en un momento y circunstancias específicos, por un grupo de personas cuyos valores e intereses de clase particulares quedan plasmados en dicho film.

Abordamos en siete capítulos el estudio de la cinematografía nacional como una industria cultural a lo largo del siglo XX. En el primer capítulo nos referimos al periodo mudo, de 1896 a 1931, periodo preindustrial en el cual los productores y cineastas ensayan infructuosamente fórmulas que permitan a los mexicanos incidir en el gusto del público. En el segundo capítulo analizamos el decenio 1930-1940, cuando la sonorización de la industria fílmica norteamericana se convierte en la condición necesaria, pero no suficiente, para permitir el florecimiento de las industrias nacionales de cine. En el caso mexicano tal posibilidad fructifica gracias al invento del sistema sonoro de los hermanos Rodríguez, a la política nacionalista de los regímenes de la revolución y a la exploración de temas y asuntos que derivan en la llamada “comedia” ranchera, una fórmula dramática especialmente atractiva para los públicos populares de México y de América Latina. En el tercer capítulo, nos aproximaremos a la denominada “época de oro” de nuestra industria cinematográfica. En rigor, consideramos que el florecimiento industrial del cine mexicano se inicia con la apertura de los mercados de habla española que se logra desde fines de 1936, con el estreno de la comedia costumbrista *Allá en el Rancho Grande*, que dirige Fernando de Fuentes y que concluye con el mandato presidencial de Miguel Alemán en el año de 1952, después de la aprobación de la Ley de la Industria Cinematográfica y de establecerse los mecanismos institucionales para el funcionamiento de la industria: financiamiento, producción, distribución y exhibición. Con la aparición de la televisión, la pérdida de los públicos de clase media y la incapacidad de la industria en su conjunto para adaptarse a las nuevas circunstancias

técnicas, formales y temáticas el cine mexicano se sumerge en un periodo (1950-1970) de persistentes crisis recurrentes, una de cuyas manifestaciones más claras es la aparición del cine independiente y de diversos grupos de cineastas y de cinéfilos que someten a una crítica severa a la anquilosada estructura industrial. En el siguiente capítulo, el quinto, nos centramos en el llamado “nuevo cine mexicano” que se institucionaliza durante el régimen presidencial de Luis Echeverría (1970-1976) con la estatización de la industria después de un largo proceso de búsqueda iniciado desde finales de los años cincuenta y que propicia la renovación formal, estética, técnica e industrial del cine mexicano. En el sexto capítulo hacemos un repaso del desmantelamiento de la industria que se inicia bajo el régimen de José López Portillo, en 1976 y que culmina en 1994, durante el régimen de Carlos Salinas, clara expresión de la pérdida de hegemonía del cine como aparato ideológico de Estado. El capítulo séptimo, el último de nuestro trabajo que cerramos en el año de 2006, es una revisión de las formas marginales de supervivencia de la actividad fílmica mexicana que, entre otros aspectos y cómo en otros ámbitos de la actividad económica, se ha visto afectada por la emigración forzosa –principalmente hacia los Estados Unidos- de talento.

Consideramos que en el incipiente proceso de transición de una sociedad política autoritaria a una democrática, la organización de los diversos actores sociales de la comunidad cinematográfica les permitirá plantear de manera orgánica sus intereses, que corresponden, de manera general, con los intereses de todos los grupos sociales marginados por los procesos de la globalización contemporánea. En la actualidad, para una política en materia fílmica, el fenómeno cinematográfico debe contemplarse como parte integral de la oferta de productos multimedia que ofrece el sistema de las industrias culturales y que puede beneficiarse de los procesos de integración técnica y de convergencia digital.

Una política y una legislación adecuadas deben contemplar los fenómenos anteriores y todos los aspectos involucrados para el desarrollo de una industria cinematográfica económicamente sana y redituable, que van desde la formación técnica y artística, la actualización permanente de la infraestructura física y del equipo, pasando por apoyos y estímulos efectivos para la producción y para la experimentación, que culminen con medidas efectivas para la difusión, la distribución, el consumo y la exhibición. Sólo así será posible enfrentar a las corporaciones transnacionales de la industria del audiovisual que en la actualidad ahogan el potencial creativo de los cineastas mexicanos e impiden el florecimiento de un negocio

potencialmente muy redituable. El buen éxito de una política para la cinematografía nacional requiere el estudio de las experiencias en este campo de otras naciones y regiones. Por ejemplo, son de interés las legislaciones de Brasil y de Argentina, en nuestro propio continente, así como las disposiciones legales, tanto de alcance regional como nacional, que se han ensayado e implantando en los diversos países de la Unión Europea.²

Dos.

CONVERGENCIA DIGITAL E INTEGRACIÓN TÉCNICA

Es precisamente, en el sentido que se expresa en los párrafos anteriores que me interesa plantear, de manera incipiente, la conveniencia de reflexionar sobre la cinematografía mexicana en el universo contemporáneo y futuro de la mesósfera audiovisual y de la posibilidad de orientar la experiencia estética del espectador y del estudioso de los medios y de las industrias culturales hacia la integración de una cultura visual unificada, en la que el cine ocupe un lugar privilegiado al lado de otras formas de disfrute del ocio.

En la actualidad vivimos, nos desarrollamos y nos vemos afectados por el fenómeno tecnocultural de la “convergencia digital” y de la “integración técnica”. Esta última resulta del proceso de digitalización de las señales y de la información que se manifiesta en un proceso de integración técnica de los medios y de los sistemas de telecomunicaciones. Estos procesos son fenómenos fundamentales para comprender la globalización del mundo contemporáneo. En este acelerado desarrollo tecnológico, los medios de comunicación son protagonistas destacados e inciden en la casi totalidad de las industrias culturales. En consecuencia, observamos la aparición constante de nuevos medios, de nuevas formas de producción, de nuevos productos, conceptos y servicios. De igual manera asistimos a la aparición cotidiana de novedosos soportes y de formas de transporte y de distribución de contenidos, así como de nuevos canales y de sistemas de teletransmisión para los mismos.

Seguramente, hablar del proceso de digitalización y de integración técnica parezca útil, pero en cuanto se generalicen, se vulgaricen y se establezcan como un lugar común, pueden carecer de sentido explicativo y se perderá su significado y la comprensión de la trascendencia

² Un buen punto de partida para la revisión del asunto, es el amplio estudio que sobre la industria audiovisual en América Latina publica Octavio Getino en 1998.

de los procesos tecnoculturales que estamos viviendo. Tal vez será necesario desarrollar nuevos conceptos. Intentaremos precisar el fenómeno.

Las telecomunicaciones unidas al procesamiento automático de la información (*Informática*) ha generado lo que se llama la *Telemática*, o sea la transmisión y procesamiento automático de la información. En estos novísimos sistemas de tratamiento de la información, la computadora personal ocupa un lugar cada vez más importante. La computadora es el centro de todo el proceso de transformaciones que vivimos.³

Es la invención del microprocesador en 1971 la clave de la convergencia digital al permitir la posibilidad de crear, almacenar, reproducir y distribuir digitalmente los diversos productos mediáticos, abandonando su forma analógica. El tránsito de lo analógico a lo digital hace posible que diversos medios de forma física diferente y funcionalmente diversos comiencen a combinarse de maneras diversas. En este proceso todos los productos y bienes simbólicos impresos y audiovisuales tienden a traducirse en paquetes de información binaria legibles y accesibles sólo a través de la computadora y del uso de programas, lo cual facilita y agiliza su procesamiento y su transmisión de manera instantánea y masiva a todo el globo terráqueo a través de las redes telemáticas que soportan a Internet.

Tres.

LA CINEMATOGRAFÍA EN EL SISTEMA DE LAS INDUSTRIAS CULTURALES CONTEMPORÁNEAS

Hay que señalar que, en el sistema de las industrias culturales, los nuevos medios y las nuevas tecnologías no necesariamente desplazan a las anteriores. Ocurre que en un momento dado una de estas industrias -nueva o antigua- es siempre la hegemónica, el centro o matriz que condiciona a las demás o alrededor de las cuales las demás se organizan. En el caso de la computadora, como resultado de la convergencia digital y de la fusión de medios y de su integración con las telecomunicaciones, se está conformando un nuevo dispositivo que es una nueva totalidad resultante de la integración de la televisión, la PC e Internet. Los ensayos menos exitosos sobre la línea de trabajo anterior ha sido la llamada WebTV. Más exitosos han sido los

³ Nora y Minc 1981: 17-18: “La que va a imponerse de ahora en adelante, será una informática de masas, que invadirá a toda la sociedad, como lo ha hecho la electricidad. Esta transformación se debe a dos progresos. Antes sólo existían grandes ordenadores. Ahora hay multitud de maquinitas, potentes y baratas. Y no están aisladas, sino unidas entre sí en *redes*.”

“Esta imbricación creciente de los ordenadores y de las telecomunicaciones, que llamaremos *telemática*, abre nuevos horizontes.”

resultados de incorporar a la PC personal las posibilidades de sintonizar canales de TV y de radio transmitidos tanto por canal abierto, como por cable, satélite e Internet. En este sentido, los medios tradicionales han abierto posibilidades de comunicación por Internet elaborando espacios de comunicación que además de duplicar los ya existentes crean la posibilidad para el desarrollo de nuevos productos de comunicación. Esta posibilidad se ha generalizado, masificado y vuelto omnipresente y ubicua con el lanzamiento de numerosos dispositivos portátiles con baterías de larga duración y de bajo consumo de energía capaces de transportar y reproducir toda clase de medios audiovisuales, textuales e hipermediáticos.

En consecuencia, en la actualidad, el fenómeno cinematográfico debe, además, contemplarse como parte integral de la oferta de productos multimedia que ofrece el sistema de las industrias culturales y puede beneficiarse de los procesos de integración técnica y de convergencia digital.

Cuatro.

LA COMUNICACIÓN MEDIADA POR COMPUTADORA Y LOS HIPERMEDIOS.

Un hipermedio es el resultado típico de la llamada comunicación mediada por computadora; es un producto comunicacional que integra la capacidad de desplegar y de contener simultáneamente texto, imagen, sonido animación y video en una variedad de combinaciones. Es un soporte de acceso aleatorio que carece de un principio o de un fin, que puede ser enlazada a una red de conexiones que puede ser explorada de diversas maneras. Es un medio interactivo, que tiende a borrar la diferencia entre usuarios y creadores.

La computadora es una herramienta y un medio, tanto de producción como de consumo de productos de comunicación. El paulatino abaratamiento de los equipos de cómputo ha permitido que este dispositivo se difunda ampliamente en todos los sectores de la producción editorial, publicitarios y de la producción audiovisual. El proceso afecta la edición y publicación de toda clase de documentos, incluyendo imágenes en movimiento, animaciones y películas. Todo se hace con el apoyo de equipo de cómputo y afecta de manera diversa, pero profunda todos y cada una de las fases del proceso de producción (preproducción, guión, planeación, etc.; rodaje y posproducción), distribución y consumo. Por lo mismo –su paulatino abaratamiento-, también se ha difundido ampliamente en el ámbito del consumo doméstico. Ahí, la computadora se emplea como herramienta para la consulta de bases de datos, para realizar transacciones

bancarias y comerciales, como sistema de mensajería y de telefonía y para el consumo de productos audiovisuales multimedia e interactivos (audio, video, cine, fotografías, juegos, información periodística, etc), tanto en soportes físicos como en línea.

Los desarrollos comerciales y artísticos de estos novísimos productos no resultan exclusivamente del desarrollo tecnológico; es decir, no son un producto mecánico y natural de las nuevas tecnologías o del desarrollo de la ciencia; también son resultado del esfuerzo visionario y pionero de numerosos creadores que desarrollaron conceptos y establecieron las bases que permitieron que otros buscaran las tecnologías que pudieran hacerlas viables o que, incluso, orientaran el cauce de su investigación científica para alcanzar tales metas.⁴

Cinco.

CINE, INFORMATIZACIÓN Y DIGITALIZACIÓN

En el contexto de los sistemas multimedia, la cinematografía es el primer medio audiovisual; es “la madre de todas las realidades virtuales”, como alguna vez escuché decir al cineasta José Luis Mariño. Al respecto, creo que vale la pena hacerse dos preguntas: ¿qué están haciendo o experimentado los cineastas o... los videoastas? y en segundo lugar, ¿Qué relación específica existe entre la computadora, la digitalización y la cinematografía?

La informatización, digitalización y automatización de los procesos tradicionales de la producción fílmica ha adquirido carta de naturalización en la industria con resultados espectaculares. Por ejemplo, en el proceso de preproducción es habitual apoyarse en la computadora, empleando programas ad hoc, para la redacción de historias, la escritura de guiones, la elaboración de *storyboards*, la planeación de la producción, etc. También facilita el trabajo colectivo o en colaboración a distancia y de manera descentralizada, evitando traslados innecesarios del personal. Durante el rodaje, las redes de cómputo facilitan la planeación y la simulación de tomas muy elaboradas, y permite la coordinación y control de tomas con múltiples cámaras. Permite, gracias al acoplamiento con sistemas de video, valorar de manera inmediata la calidad de las tomas realizadas y facilita su corrección y evita el rodaje de tomas innecesarias.

⁴ Sobre este aspecto, consultar Cotton y Oliver 1997.

PRODUCCIÓN CINEMATOGRÁFICA, INFORMATIZACIÓN Y DIGITALIZACIÓN

En relación con el proceso de rodaje, a pesar del escepticismo inicial, se ha generalizado el registro digital de imagen como una alternativa económica a la película cinematográfica. Esto traslada al cine las ventajas del video: tomas sin límite de duración, la posibilidad de reutilizar los soportes de información de manera casi infinita y flexibilidad para su tratamiento digital *a posteriori* en el proceso de posproducción.

Hace apenas una década, el registro digital se consideraba deficiente en relación con la película fotográfica. Según investigaciones de los laboratorios de Kodak, un fotograma de película negativa de color de 35 mm. equivale a una resolución digital de 2,200 líneas, 3,000 píxeles por línea; es decir, un total de 6.6 millones de píxeles (6.6 megapíxeles) por fotograma de 35 mm.⁵ En la actualidad existen equipos y sistemas de cómputo capaces de almacenar varias horas de una película cada uno de cuyos fotogramas han sido digitalizados en 32 mb de memoria o más. En razón de lo anterior, en el futuro, la traslación exacta de cada punto del fotograma a un elemento digital (píxel) puede mejorar bastante.

En relación con la calidad del registro digital respecto a su equivalente fílmico, persiste un problema. Es lo que Kennel llama “la apariencia de cine”:⁶

“Además, por supuesto está la *apariencia de cine* que desafía la definición exacta o la imitación, pero que tiene un enorme atractivo tanto artístico como comercial. Quizá el mayor encanto de la *apariencia de cine* es que sigue sobreviviendo a cualquier intento por desmitificarla a través de pruebas objetivas.”

Según una nota de *American Cinematographer*,⁷

“la manera más sencilla de decirlo es que la película es capaz de registrar blancos más brillantes, negros más negros y más gradaciones del gris entre uno y otro”

Hoy en día muchos productores y realizadores de los campos de la publicidad y del videoclip filman en cine y editan en cinta de video. Realizan con sistemas de edición no lineal efectos especiales, titulado y toda clase de aplicaciones gráficas en video. Para la televisión está bien. Los sistemas digitales de videograbación tienen, en general, la capacidad de retener la información, texturas y matices de color de registrados por la película cinematográfica y que los sistemas de televisión permiten apreciar.

⁵ Cfr. *American Cinematographer* 1994-1995: 25.

⁶ Cfr. Kennel 1994-1995: 22.

⁷ *American Cinematographer* 1994-1995: 25.

Pero, ¿Qué tan importantes es “la apariencia de cine”? . El cineasta y profesor del CUEC, Reyes Bercini apunta:

“Nos queda claro que lo digital (sea video o datos) no es más que eso: un soporte, y que lo fundamental es el uso que se le dé. El arte está en narrar y en hacer propuestas que cimbrén las emociones del espectador y que lo lleven a reflexionar sobre su ser, esa eterna incógnita.”⁸

En el mismo sentido se pronuncia Jean-Luc Godard, quien dice⁹:

“(…) Si el video digital hubiese existido en la época de la nueva ola, seguramente se le hubiese utilizado. No veo una gran diferencia. Lo importante es aquello que se hace y por qué se hace. El discurso sobre lo digital, sobre el video digital, es un poco cualquier cosa. Nadie habla del sonido, por ejemplo, que es muy malo. Por otro lado, aún ahora, no se puede filmar sin luz; aun el video profesional es menos sensible que el 35 mm. Hay algo táctil en la imagen fotográfica, que no existe en video. El fenómeno de las cavernas ya no existe. Lo digital no fue inventado para la producción, sino para la difusión. (...)”

Y agrega más adelante:

“(…) Todo el mundo dice que lo digital permite hacer esto o aquello, sin jamás decir aquello que ha sido efectivamente hecho. Lo digital permite ser libre, ¿pero libre para qué?, ¿en qué momento? En realidad, pocas cosas cambian. (...) Sólo importa el resultado en pantalla. (...)”

Para concluir, finalmente;

“(…) Actualmente todo el mundo puede decir “Yo hago cine”. Y la prensa le echa más leña a la lumbre al escribir: “Con las pequeñas cámaras digitales todo el mundo puede convertirse en cineasta.” Y bien, conviértanse en cineastas, amigos míos.”

Sobre sus primeras experiencias trabajando en la realización de animaciones empleando el programa Flash, David Lynch comenta:

“Me estoy metiendo porque es un medio donde no hay intermediarios (...) Eres sólo tú e Internet, de modo que tienes una grandiosa sensación de libertad y experimentación, cosa que me fascina. E incluso la cuestión de una calidad rara es algo que no me preocupa. Aprecio la mala calidad tanto como la buena. Es simplemente cuestión de ajustarse a ella.”

Siete.

PELÍCULA CINEMATOGRAFICA VS. CINE DIGITAL Y SOPORTE MAGNÉTICO

Sobre la relación entre cine y video digital existe una amplia discusión aun no resuelta. Hace diez o quince años se consideraba poco satisfactoria la transferencia de video digital a

⁸ Reyes Bercini (2001: 2).

⁹ Burdeau y Tesson (2001: 8-9).

película fílmica cuando se requería el apoyo de la edición no lineal para la corrección o incorporación de efectos, por la pérdida de información en el proceso. La información filtrada o eliminada en el paso del cine al video no se repone. En la actualidad ese escollo parece superado en gran medida.

Otro punto de contacto entre el cine y la televisión digital es la incorporación en el corto plazo de los sistemas de alta definición que proponen una pantalla rectangular equivalente a la cinematográfica.¹⁰ Hacia la vuelta del siglo salen al mercado equipos de videograbación digital de alta definición (HDTV) capaces de registrar veinticuatro cuadros por segundo y con una óptica y sistemas de registro equivalentes a los de la película cinematográfica.

El campo de la cinematografía donde seguramente ha sido más evidente el papel de los procesos digitales y de la informatización es el de la posproducción. La edición no lineal, los efectos especiales, la síntesis de escenografías, paisajes y personajes se ha hecho habitual. Se habla –incluso– de la eventual sustitución de actores por personajes sintéticos o virtuales, como los *IDORUS*¹¹.

Ocho.

NUEVAS TECNOLOGÍAS Y CONSUMO FÍLMICO : EL FUTURO DEL ESPECTÁCULO CINEMATOGRAFICO.

En la distribución y en el consumo de las películas cinematográficas se localizan los espacios donde el espectador percibe de manera más evidente los desarrollos de las nuevas tecnologías desde el arribo de la televisión a fines de los cuarenta y de las videograbaciones en los setenta. Una de las posibilidades en las que los magnates de Hollywood trabajan con mucho interés es en la posibilidad de distribuir sus productos vía satélite directamente hacia las diversas salas cinematográficas y, de la misma manera facilitar posteriormente el acceso doméstico a sus amplios catálogos. Esto ya lo hacen diversas empresas televisoras con su programación, tanto al aire, como diferida que remiten a sus filiales o clientes. Lo mismo ocurre en el sistema de programación de pago por evento o pago por demanda (Sistema, por cierto, de larga data en los

¹⁰ HDTV en Europa 1250 líneas y 50 mhz.; EUA, 1050 líneas y 59.94 mhz. y norma internacional de 1125 líneas. Cfr. American Cinematographer 1994-1995. Ahí también se afirma, en relación al mínimo de resolución necesario para digitalizar un fotograma de película de 35 mm.: “Esto da como resultado alrededor de 6.6 millones de pixels por fotograma. Si miramos hacia delante, la película de 35 mm. tendrá más de tres veces la cantidad de información por pixel que sistema digital de HDTV de 1125 líneas que se ha propuesto (...).”

¹¹ La noción de *idoru* para definir a un personaje sintético, que solo tiene existencia virtual en el ciberespacio proviene de la novela “ciberpunk” y “distópica” del mismo nombre publicada en los Estados Unidos en 1996 por William Gibson.

sistemas de información bibliográfica y que antecede al proceso de accesibilidad y disponibilidad universal de documentos).

En la actualidad, el espectáculo cinematográfico alterna su consumo tradicional en las salas de cine, con el consumo doméstico a través de la televisión, de la renta o compra de videograbaciones y el consumo o descarga de materiales en línea a través de Internet. En el mercado desde hace años se ofrecen a los consumidores gigantescas pantallas de plasma con equipos de sonido Dolby Surround y sistemas de reproducción DVD, que integran sistemas que se comercializan bajo la denominación de *Home Theatre*, que permiten reproducir en el ambiente doméstico una experiencia cercana a la cinematográfica, aún muy alejada de la mayoría de nosotros por su costo tan elevado, pero que evidentemente se generalizará más temprano que tarde. En la actualidad, no siempre son las salas de cine la fuente principal de los beneficios provenientes de la explotación fílmica.

Al respecto, el cineasta norteamericano David Lynch comenta¹²:

“(...) Pronto se va a fusionar todo. Podrás transmitir la misma película en la red o en salas. Y el cine también sufrirá grandes cambios. En este momento sigue constituyendo un exclusivo club por lo costoso que es hacer una película. Pero con la red, todo mundo está filmando con cámaras de video digital, y mucha gente podrá filmar. Y si piensas que la historia es el elemento más importante, no importa qué medio utilices para contarla.”

Nueve.

En este punto, cuando el soporte físico para el registro de las imágenes en movimiento está –eventualmente- a punto de abandonar la habitual y centenaria forma químico-mecánica de la película fotográfica, debemos detenernos y preguntarnos sobre la naturaleza específica del espectáculo cinematográfico.¹³ ¿Qué entendemos cuando hablamos de cine o de cinematografía? De manera tradicional, el cine es “ir al cine”; implica la experiencia única; la ceremonia

¹² Balir 2001: 79.

¹³ De acuerdo con la UNESCO, “se entiende por *imágenes en movimiento* cualquier serie de imágenes registradas en un soporte (independientemente del método de registro de las mismas y de la naturaleza del soporte por ejemplo, películas, cinta, disco, etcétera utilizado inicial o ulteriormente para fijarlas) con o sin acompañamiento sonoro que, al ser proyectadas, dan una impresión de movimiento y están destinadas a su comunicación o distribución al público o se producen con fines de documentación; se considera que comprenden, entre otros, elementos de las siguientes categorías: Producciones cinematográficas (tales como películas de largometraje, cortometrajes, películas de divulgación científica, documentales y actualidades, películas de animación y películas didácticas); 2. Producciones televisivas realizadas por o para los organismos de radiodifusión; y 3. Producciones videográficas (contenidas en los videogramas) que no sean las mencionadas en los apartados 1 y 2. (Conferencia de Belgrado, 1980).” Del Moral González 1996.

cuasimística de prepararnos para asistir a un local especialmente diseñado, construido o adaptado, con condiciones ambientales, butacas, equipos de sonido y de proyección especialmente elaborados para tal experiencia. La televisión, primero, y después, por extensión el consumo doméstico de películas por la vía de la renta o de la adquisición, modifica esta buena costumbre y nos permite disfrutar en la cama o en la mesa una experiencia incompleta, mutilada, a retazos entre anuncios o interrupciones indeseadas.

Como ya se indica a lo largo del ensayo, la televisión golpea fuertemente al sector tradicional de la exhibición de la industria cinematográfica. La difusión del video a mediados de los setenta acentúa el golpe y transforma y replantea definitivamente las formas del consumo cinematográfico. Sin embargo, simultáneamente, las formas alternas de difusión fílmica, especialmente la televisión se convierten en poderosos multiplicadores de la experiencia fílmica. En efecto, gracias a la televisión miles de espectadores infantiles y adolescentes tienen acceso casi indiscriminado a toda clase de cintas buenas, malas y regulares, tanto nacionales como extranjeras. Es la televisión la fuente segura de la afición a los llamados “monstruos sagrados” de nuestro cine, como Pedro Infante, Dolores del Río, Pedro Armendáriz, *Cantinflas* o María Félix. Pero también permite la aparición del interés por cintas en su momento menospreciadas por la crítica, como las protagonizadas por *El Santo el enmascarado de plata*, o por las ínfimas cintas tanto de horror y de monstruos de peluche como de ficción científica. En este sentido vale la pena enfatizar la “nobleza” de la televisión: cintas por las que en ningún caso estaríamos dispuestos a pagar un boleto de entrada a una sala de cine (con el esfuerzo ritual consiguiente de vestirnos apropiadamente para la ocasión y de trasladarnos, con los consabidos riesgos), son perfectamente disfrutables y apreciadas en el ámbito del consumo doméstico.

Diez.

Aún no llegamos a la difusión masiva de nuevos productos creativos resultado de la integración de la computadora. Los antecedentes conceptuales y artísticos que preceden al desarrollo de la computadora como herramienta capaz de desarrollar nuevos productos de comunicación, son experiencias como las de las vanguardias artísticas del siglo XX que experimentan con el empleo de múltiples soportes y de medios para expresarse y aquellos que emplean el montaje. Son también destacadas las ideas de visionarios, de pioneros de la

computación y de escritores de ciencia ficción. Todos ellos imaginan, prefiguran y experimentan con la creación de medios multisensoriales, no lineales y digitales.¹⁴

Once.

HACIA UNA CULTURA VISUAL UNIFICADA

Última reflexión. Habitualmente, los cinéfilos y los cineastas cultivan un amor exclusivo y excluyente al cine. Los trabajadores intelectuales de los medios afines, como la televisión, la publicidad y, ahora, los productores de hipermedios pocas veces poseen una cultura audiovisual sustentada en la tradición cinematográfica. No es común la comunicación o interacción entre ambas vertientes. La digitalización abre puertas y vías para el intercambio de experiencias, tradiciones y propuestas que nos conduzcan a una cultura visual unificada. Las posibilidades creativas del cine del futuro apoyado en los procedimientos digitales; de la producción de televisión apoyada en medios digitales; de la producción radial y musical apoyada en medios digitales y de los nuevos productos de comunicación posibles gracias a la computadora y las telecomunicaciones, llámese hipermedio o lo que sea, será posible solo gracias a la asimilación e interiorización de los valores y propuestas estéticas de la cinematografía, la madre de todas las realidades virtuales.

En el ámbito de las artes también surgen de manera permanente y constante toda serie de propuestas. En la cinematografía, el campo específico de nuestro interés, un caso cercano y conocido es el de Peter Greenaway, quien a través de su obra, una cinematografía conceptual, hace gala del uso pletórico de efectos digitales posibles solo con la computadora, o evitando, gracias a ella, costosos y complejos efectos optofotográficos. Por su lado, cineastas como David Lynch o Tim Burton realizan historias que han sido publicadas y difundidas por Internet a través de los sistemas de flujo (*streaming media*), explotando al máximo las cualidades del medio: cualquiera puede poner en la red sus producciones que potencialmente pueden ser apreciadas y comentadas por cualquiera en cualquier parte del mundo en cualquier momento.¹⁵

Como ya ocurre en algunos lugares es necesario experimentar con formas más amplias de la cultura audiovisual que desborden, complementen y renueven el campo tradicional de la cinematografía. Es urgente pasar del cine club al club de imágenes en movimiento que permita

¹⁴ Cfr. Cotton y Oliver 1997.

¹⁵ Sobre el punto, revisar Blair 2001.

apreciar, de manera indiferenciada, tan sólo atendiendo a sus cualidades estéticas, narrativas o temáticas, videos, películas, diapositivas hipermedios, videojuegos y ciberimágenes. Para estos casos también se aplican las consideraciones ya vertidas de Reyes Bercini y de otros cineastas y artistas.

¿Deberemos plantear el tránsito de la *cinematografía* a la *kinografía* o *cinografía*? ¿Del cine club al kino-club? ¿Del cine club al media club? ¿Del cine club al hiperclub? ¿De las salas de cine a las galerías de medios? En todo caso, el proceso de digitalización de la producción, distribución y consumo de bienes simbólicos, no es sólo una cuestión económica, de pesos y centavos, sino que todo apunta hacia una cultura visual unificada.

25 de agosto de 2007

2 de abril de 2008

16 de octubre de 2008

Fuentes Consultadas

“Acuerdo mediante el cual se expiden los criterios para la clasificación de películas cinematográficas.”

2002. *Diario Oficial de la Federación*. 4 de abril de 2002.

Acuña Navarrijo, Alberto.

2005. “Mad mex. *Snuff, el Placer de Mirar*.” [recurso electrónico] *Revista Cinefagia* (México, D. F.) 20 de febrero de 2005. URL: <http://www.revistacinefagia.com/madmex030.htm>. Consulta: 27 de abril de 2005.

Almoína Fidalgo, Helena.

1979: *Notas para la Historia del cine en México 1895-1925*. México, D. F. : Filmoteca de la UNAM. 2 v. (Documentos de Filmoteca ; 1).

1999. “Comentarios Bibliográficos sobre cine mexicano.” En Reynoso Serralde, R. (coord. edit.). *Cien años de cine mexicano, 1896-1996* [recurso electrónico]. México, D. F. : Imcine ; Colima, Col. : Universidad de Colima. 1 CD-ROM.

Amador, María Luisa; Ayala Blanco, Jorge.

1980. *Cartelera cinematográfica 1930-1939*, UNAM, Filmoteca, México, D. F., 1980, 448 p.

1982. *Cartelera cinematográfica 1940-1949*. México, D. F. : UNAM, CUEC. 593. p.

1985 *Cartelera cinematográfica 1950-1959*. México, D. F. : UNAM, CUEC.

1986. *Cartelera cinematográfica 1960-1969*. México, D. F. : UNAM, CUEC, Dirección de Literatura.

1988. *Cartelera cinematográfica 1970-1979*, México, D. F. : UNAM, CUEC, Dirección de Literatura.

1999. *Cartelera cinematográfica 1920-1929*. México, D. F. : UNAM, CUEC. 605 p.

Amador Tello, Judith. 1999. “IX Cumbre: Recoge México la demanda de creadores de tener una cinematografía propia.” *Proceso* (México, D. F.) 21 de noviembre de 1999.

American Cinematographer. 1994-1995. “Escenario para el futuro.” *Estudios Cinematográficos*. 1(1) invierno: 23-30.

Anduiza Valdelamar, Virgilio. 1983. *Legislación cinematográfica mexicana*. México D. F. : Filmoteca de la UNAM.

Anuario. 1962-1966/1967. México, D. F. : UNAM, Dir. Gral. de Difusión Cultural, Sección de Actividades Cinematográficas. 5 v.

Anuario de la producción cinematográfica mexicana. 1970-1978. México, D. F. : PROCINEMEX.

Argumento de *Tabaré*. 1998. *Argumento de Tabaré : película de gran arte / prólogo de Federico Dávalos Orozco*. México, D. F. : Albedrío.

“El automóvil gris.” 1981. *Cuadernos de la Cineteca Nacional*, México, D. F., no. 10, [1981].

Aviña, Rafael.

1996. *Asesinos seriales : grandes crímenes : de la nota roja a la pantalla grande*.

México, D. F. : Patria : Nueva Imagen.

2004. *Una mirada insólita : temas y géneros del cine mexicano*. México, D. F. :

Conaculta, Cineteca Nacional : Océano. 271 p.

Ayala Blanco, Jorge.

1968. *La aventura del cine mexicano*. México, D. F. : Era. 2ª ed., Era, México, D. F.,

1979, 3ª ed., Posada, México, D. F., 1985.

1974. *La búsqueda del cine mexicano (1968-1972)*. México, D. F. : UNAM, Dir. Gral. de Difusión Cultural. 2 v. 2ª ed., México, D. F. : Posada, 1986.

1986. *La condición del cine mexicano (1973-1985)*. México, D. F. : Posada. 662 p.

1991. *La disolución del cine mexicano*. México, D. F. : Grijalbo.

1994. *La eficacia del cine mexicano*. México, D. F. : Grijalbo. 425 p.

2001. *La fugacidad del cine mexicano*. México, D. F. : Océano. 493 p.

2004. *La grandeza del cine mexicano*, México, D. F. : Océano. 319 p.

Barranco Chavarría, Alfonso. 2000. “De película.” *Proceso* (México, D. F.) 5 de noviembre de 2000.

Béjar Navarro, Raúl. 1987. “Pochismo.” v. 3, pp. 1692-1693. En *Campo*, Salustiano del (dir.) *Diccionario UNESCO de Ciencias Sociales*. Reimp. 1987. Barcelona : Planeta-De Agostini, 1987. 4 v.

Bercini, Reyes. 2001. “Presentación.” *Estudios Cinematográficos* (México, D. F.) 7(20) febrero-julio: 2-5.

Blair, Iain. 2001. “*Streaming media* y entretenimiento : especialistas y artistas ponderan las nuevas posibilidades creativas y de distribución de Internet.” *Estudios Cinematográficos* (México, D. F.) 7(20) febrero-julio: 78-80.

Breton, Albert. 1982. “Introducción a una economía de la cultura.” En *Industrias culturales : el futuro de la cultura en juego*. México : Fondo de Cultura Económica ; París : UNESCO, 1982. pp.46-61.

Burdeau, Emmanuel y Tesson, Charles. 2001. “Jean-Luc Godard : futuro(s) del cine.” *Estudios Cinematográficos* (México, D. F.) 7(20) febrero-julio: 5-13.

Cabrera Infante, Guillermo. 2001. *Cine o sardina*. Madrid : Punto de Lectura. 633 p. (Biblioteca de Bolsillo).

- Cáceres, Mariano de. 1948. "Treinta años después." *Cinema Reporter* 16(539) 13-11-1948: 16-20.
- Campos Lara, *et al.* 1979. "El cine mudo en México" / por Adriana Campos Lara, Federico Dávalos Orozco, Esperanza Vázquez Bernal y Antonieta de la Vega Aduna. *Cine* 2 (14) marzo de 1979: supl., 105-112; 2(15) abril de 1979: supl., 113-120. Reimpr. en García Gutiérrez y Maciel 2001.
- Cardero, Ana María. 1989. *Diccionario de términos cinematográficos usados en México*. México, D. F. : UNAM, Escuela Nacional de Estudios Profesionales Acatlán.
- Careaga, Gabriel.
1981. *Erotismo, violencia y política en el cine*. México, D. F. : Joaquín Mortiz. 154 p.
Estrellas de cine : los mitos del siglo XX. México, D. F. : Océano.
- Carpentier, Alejo. "Viaje a la semilla". En *Guerra del tiempo*. México, D. F. : Consejo Nacional para la Cultura y las Artes : Alianza Editorial, 1993. (Alianza Cien).
- Castañón, Emmanuel. 2002. "¡Órale qué cortos tan largos! Cortometrajes antes de las películas comerciales." México, D. F., [2002]. <http://www.golemproducciones.com/industria/cortomasqueuninstante.htm>. Consulta: 27 abril 2005.
- Cato, Susana. 1998. "Durante cuatro días, México fue sede del simposio internacional 'Los que no somos Hollywood'; el consenso: 'tampoco queremos serlo'." *Proceso* (México, D. F.) (1144) 4 de octubre de 1998. URL: http://web6.infotrac.galegroup.com/itw/infomark/690/572/67464603w6/purl=rc1_IFME_0_A21280157&dyn=166!xrn_240_0_A21280157?sw_aep=unamdgb_trial. Consulta: 23 de mayo de 2005.
- Celis, Daniel. 1997. "Cine vs. Video." *Siempre!* (México, D. F.) 43 (22945) 5 de junio 1997: 41. URL: http://web5.infotrac.galegroup.com/itw/infomark/214/512/67553995w5/purl=rc1_IFME_0_A20016202&dyn=21!xrn_68_0_A20016202?sw_aep=unamdgb_trial. Consulta: 24 de mayo de 2005.
- Cevallos, Diego. 2000. "México: el cine de casa lo negocia EEUU." *Noticias en Español* (Estados Unidos) 23 de junio de 2000. URL: http://web6.infotrac.galegroup.com/itw/infomark/690/572/67464603w6/purl=rc1_IFME_0_A62967191&dyn=114!xrn_202_0_A62967191?sw_aep=unamdgb_trial. Consulta: 23 de mayo de 2005.
- "El cine y la revolución mexicana." 1979. *Filmoteca*, México, D. F., n. 1, noviembre. 127 p.
- Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. 1989. *Cine, t.v. y video en América Latina : la generación de los 80 : Memoria, X Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano*. México, D. F. : UNAM, Dir. Gral. de Actividades Cinematográficas.
- Cinema México*. 1991-1996, 1998-2001, 1999-2002, 2002-2005. México, D. F. : CONACULTA, Imcine.

- Ciuk, Perla (dirección).
 2002. *Diccionario de directores del cine mexicano* [recurso electrónico]. México, D. F. : CONACULTA, Cineteca Nacional. 1 CD-ROM.
 2003. "Trama que no avanza." *Reforma* (México) 26 de diciembre.
- Colina, José de la. 1972. *Miradas al cine : artículos de crítica*. México, D. F. : Secretaría de Educación Pública. (Sep Setentas ; 31).
- Contreras Torres, Miguel. 1960. *El libro negro del cine mexicano*. México, D. F. : Hispano-Continental Films. 445 p.
- Contreras y Espinoza, Fernando. 1973. *La producción, sector primario de la industria cinematográfica*. México, D. F. : UNAM, Dpto. de Actividades Cinematográficas.
- Coria, José Felipe; Couturier, M.; Ugalde, Víctor (coords.). 1998. "Legislación cinematográfica", *Estudios Cinematográficos*, México, D. F., año 4, n. 14, octubre-diciembre, 1998, 80 p.
- Corral Jurado, Javier. 2002. "Un peso de más: cine nacional." *Siempre!* (México, D. F.) 49(2584) 25 de diciembre de 2002.
- Costa, Paola. 1988. *La "apertura" cinematográfica : México 1970-1976*. Puebla, Pue. : Universidad Autónoma de Puebla.
- Cotton, Bob y Oliver, Richard. 1997. *Understanding Hypermedia 2000 : multimedia origins, internet futures*. London : Phaidon Press.
- Cuadernos de la Cineteca Nacional 1975-1979*. México, D. F. : Secretaría de Gobernación, Cineteca Nacional. no. 1-10.
- Cuevas, Luis Rubén. 2003. "Escenarios mexicanos de exportacion." *Contenido* (México, D. F.) marzo de 2003.
- Dávalos Orozco, Federico.
 1989. *Summa fílmica mexicana 1916-1920 : hacia una filmografía crítica del cine mudo mexicano*. México : el autor. 271 p. Tesis (lic. en sociología) – UNAM, Fac. de C. Políticas y Soc.
 1995. "Roberto Cantú Robert y la prensa cinematográfica." pp. 149-156. En Cano Andaluz, Aurora (coord.). *Las publicaciones periódicas y la historia de México (ciclo de conferencias)*. México, D. F. : UNAM, Inst. de Inv. Bibliográficas.
 1996a: "Notas sobre las condiciones actuales de la industria cinematográfica mexicana." pp. 143-154. En Crovi, Delia (coord.). *Desarrollo de las industrias audiovisuales en México y Canadá*. México, D. F. : UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales.
 1996b: *Albores del cine mexicano*. México, D. F. : Clío.
 2002. *La fiebre del cine sonoro : 75 años*. Texto inédito.
 2004^a. "Filmografías Digitales del Cine Mexicano." En *Revista Digital Universitaria* [en línea]. 10 de julio de 2004, Vol. 5, No. 6. [Consultada: 11 de julio de 2004]. Disponible

en Internet: <<http://www.revista.unam.mx/vol.5/num6/art37/art37.htm>> ISSN: 1607-6079.

2004b. "Sobre la filmografía mexicana." En *Anuario de Investigación de la Comunicación CONEICC XI* / Bernardo Russi Alzaga, editor. México : Universidad Intercontinental : CONEICC, 2004. pp. 151-167. ISBN 968-5054-33-9.

2007. "El porfiritato, imágenes del presente: el cine en el lprimer Centenario de la Independencia." pp. 171-180En García Díaz, Tarcisio y Bosque Lastra, Margarita, coords. *Independencia nacional : fuentes y documentos : memorias 1808-2005*. México : UNAM, Inst. Inv. Bibliográficas : Consorcio Alfaomega.

Dávalos Orozco, Federico; Vázquez Bernal, Esperanza.

1985. *Filmografía general del cine mexicano (1906-1931)*. Puebla, Pue. : Universidad Autónoma de Puebla. 155 p.

1999. *Carlos Villatoro : pasajes en la vida de un hombre de cine*. México, D. F. : UNAM, Dir. Gral. de Actividades Cinematográficas.

"Desapareció Videovisa." 2001. *Reforma* (México, D. F.) 11 de mayo: Gente, p. 10.

Domínguez Aragonés, Edmundo. 1980. *Tres extraordinarios : Luis Spota, Alejandro Jodorowsky, Emilio Indio Fernández*. México, D. F. : Juan Pablos.

Eisenstein, Serguei M. 1971. *¡Qué viva México!* / prólogo de José de la Colina. 2ª ed. México, D. F. : Era. 101 p. (Cine Club Era).

Elizondo, J. 1991. "La exhibición cinematográfica : retrospectiva y futuro", *Pantalla* (México, D. F.) (15) invierno, 1991: 2-36.

Enciclopedia de México. 1999. *Enciclopedia de México en CD-ROM* [recurso electrónico], versión 2.0. México, D. F. : Enciclopedia de México. 2 CD-ROM.

Enciclopedia práctica Planeta. 1993. *Enciclopedia práctica Planeta* / Ramón Sol (coord. edit.). Barcelona : Planeta De Agostini. 7 v.

Esteinou Madrid, Javier. 2003. "Defensa del cine nacional: diagnóstico." *Siempre!* (México, D. F.) 50(2633) 30 de noviembre de 2003.

Feldman, Simón. 1991. *La realización cinematográfica: análisis y práctica*. 3ª ed. Barcelona : Gedisa.

Fernández, José Antonio. 1996. "Gabriel Figueroa : el mejor fotógrafo de la historia del cine mexicano a sus 88 años." *Telemundo* (México, D. F.) 5(32) noviembre-diciembre 1996: 12-18.

Fernández Violante, Marcela.

1988. *La docencia y el fenómeno fílmico : Memoria de los XXV años del CUEC, 1963-88* / Marcela Fernández Violante (coord. edit.). México, D. F. : UNAM, Coord. de Difusión

- Cultural, Dir. de Literatura. 130 p.
 2002. "Agonía y resurrección del cine mexicano." *FIU Conference on World Cinema*. Miami, Florida, EUA, 28-29 de enero. URL: <http://www.mpa.org/mpaa-al/FIU-violante.htm>. Consulta: 23 de junio de 2003.
- Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano
 6, La Habana, 1984. *Video, cultura nacional y subdesarrollo*. México, D. F. : Filmoteca de la UNAM, 1985.
 7, La Habana, 1985. *Memorias*. México, D. F. : UNAM, Dirección de Cinematografía, 1986.
 9, La Habana, 1987. *El nuevo cine latinoamericano en el mundo de hoy : Memorias del IX Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano*. México, D. F. : UNAM, Coord. de Difusión Cultural, 1988.
- Franco, Pilar. 1999. "Cine-México: realizador gana batalla contra la censura." [recurso electrónico] *Noticias en español* (Estados Unidos) 10 de diciembre de 1999. URL: http://web6.infotrac.galegroup.com/itw/infomark/690/572/67464603w6/purl=rc1_IFME_0_A58180117&dyn=136!xrn_216_0_A58180117?sw_aep=unamdgb_trial. Consulta: 23 de mayo de 2005.
- Fuente, María Isabel de la. 1965-1967. *Indice bibliográfico del cine mexicano (1930-1967)*. México, D. F. : Editorial América, [1965-1967]. 2 v.
- Galarce, Martín. 2004. "El cine en español, un buen negocio en EU: el arte abre camino a los emprendedores." [recurso electrónico] *Entrepreneur* (México, D. F.), 12(2) febrero de 2004. URL: http://web4.infotrac.galegroup.com/itw/infomark/808/710/68687751w4/purl=rc1_IFME_0_A113854723&dyn=62!ar_fmt?sw_aep=unamdgb_trial. Consulta: 23 de mayo de 2005.
- Galindo, Alejandro.
 1968. *Una radiografía histórica del cine mexicano*. México, D. F. : Fondo de Cultura Popular.
 1981. *Verdad y mentira del cine mexicano*. México, D. F. : Katún.
- Galindo, Magdalena. 2003. "Crimen de lesa cultura: ofensiva foxista contra el cine y los libros." *Siempre!* (México, D. F.) 50(2632) 23 de noviembre de 2003.
- García Canclini, Néstor; Piedras Fera, Ernesto. 2006. *Las industrias culturales y el desarrollo de México*. México, D. F. : Siglo XXI : FLACSO. 128 p. (Sociología y Política).
- García Gutiérrez, Gustavo.
 1982. *El cine mudo mexicano*. México, D. F. : SEP : Martín Casillas Editores.
 2002. "Adiós al Olimpia destrucción del patrimonio cultural." *Letras Libres* (México, D. F.) 4(46) octubre de 2002.

- García Gutiérrez, Gustavo; Aviña, Rafael. 1997. *La bella época del cine mexicano*. México, D. F. : Clío. 85 p.
- García Gutiérrez, Gustavo; Coria, José Felipe. 1997. *El nuevo cine mexicano*. México, D. F. : Clío. 85 p.
- García Gutiérrez, Gustavo; Maciel, David (comps.). 2001. *El cine mexicano a través de la crítica*. México, D. F. : UNAM, Dir. Gral de Act. Cinematográficas ; Ciudad Juárez, Chih. : Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- García Riera, Emilio.
 1963. *El cine mexicano*. México, D. F. : ERA.
 1967-1979. *Historia documental del cine mexicano*. México, D. F. : Era. 9 v.
 1982. "Investigación : problemas y perspectivas." En *Connotaciones* (México) (2) enero: 83-90.
 1987-1990. *México visto por el cine extranjero*. México, D. F. : Era ; Guadalajara, Jal. : Universidad de Guadalajara. 6 v.
 1988. "El cine independiente." En *Hojas de cine* 1988: 191-219.
 1992-1997. *Historia documental del cine mexicano*. 2ª ed. Guadalajara, Jal. : Universidad de Guadalajara : Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco ; México, D. F. : Consejo Nal. para la Cultura y las Artes : Inst. Mexicano de Cinematografía. 18 v.
 1998. *Breve historia del cine mexicano : primer siglo : 1897-1997*. Zapopan, Jal. : Ediciones Mapa ; México, D. F. : Inst. Mexicano de Cinematografía. 466 p.
- García Riera, Emilio ; Macotela, Fernando. 1984. *La Guía del cine mexicano, de la pantalla grande a la televisión 1919-1984*. México, D. F. : Patria.
- García Rodríguez, Irene. 1989. *Mimí Derba : biografía y análisis de la obra de la primera realizadora de cine en México*. México, D. F. : la autora. 125 p. Tesis (maestría en ciencias de la comunicación) UNAM, Fac. de C. Políticas y Soc.
- Garrido, Felipe. 1997. *Luz y sombra : los inicios del cine en la prensa de la ciudad de México*. México, D. F. : Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 652 p.
- Getino, Octavio. 1998. *Cine y televisión en América Latina : producción y mercados*. Santiago de Chile : Lom Ediciones; Buenos Aires : Ediciones Ciccus.
- Gómez Jara, Francisco; Dios, Delia Selene de. 1973. *Sociología del cine*. México, D. F. : Secretaría de Educación Pública. (SepSetentas ; 110).
- González Ambriz, Marco.
 2002. "Videohome: el auténtico cine mexicano." *El inframundo, películas que tu mamá no te dejaba ver* [recurso electrónico]. (México, D. F.) 10 de septiembre de 2002. URL: <http://members.fortunecity.com/scarbo/videohome.html>. Consulta: 27 de abril de 2005.
 2004. "Y cinembargo se mueve... Ya no es de bronce, ahora la raza es dorada." *Revista Cinefagia* (México, D. F.) 16 de agosto. URL: <http://www.revistacinefagia.com/cinembargo030.htm>. Consulta: 27 de abril de 2005.

González Casanova, Manuel.

1985. *Las vistas : una época del cine en México*. México, D. F. : Inst. de Est. Hist. de la Revolución Mexicana. 173 p. (Colección Arte y Cultura).

1989. *Crónica del cine silente en México*, UNAM / Facultad de Filosofía y Letras, México, D. F., 1989, 57 p.

1995. *Los escritores mexicanos y los inicios del cine : 1896-1907*. México, D. F. : UNAM ; Culiacán, Sin. : El Colegio de Sinaloa. 122 p.

González Casanova, Manuel; Medina Ávila, Virginia. 2003. *Escritores del cine mexicano sonoro* [recurso electrónico]. México, D. F. : UNAM, Fac. de Filosofía y Letras : Dir. Gral. de Asuntos del Personal Académico : Dir. Gral. de Cómputo Académico : Filmoteca de la UNAM. 1 CD-ROM.

González Dueñas, Daniel. 1986. *Luis Buñuel : la trama soñada*. México, D. F. : UNAM, Coord. de Difusión Cultural. 65 p.

Greenaway, Peter. 1997. "Las cuatro tiranías del cine." En *Estudios Cinematográficos* (México, D. F.) 2(10) oct.-dic. : 4-5.

Gutiérrez, Angelina. 1988. *Las relaciones de producción en los medios masivos de comunicación*. México, D. F. : Universidad Nacional Autónoma de México, Inst. Inv. Económicas. 152 p.

Heinink, Juan B.; Dickson, Robert G. 1990. *Cita en Hollywood : antología de las películas norteamericanas habladas en castellano*. Bilbao : Ediciones Mensajero. 319 p. (Colección Cine Reseña).

Heuer, Federico. 1964. *La industria cinematográfica mexicana*. México, D. F. : el autor. 433 p.

Hojas de cine. 1988. *Hojas de cine : Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*. v. 2. / [F. del Moral G., comp.] México : SEP : Universidad Autónoma Metropolitana : Fundación Mexicana de Cineastas. (Colección Cultura Universitaria. Serie Ensayo).

Huerta, César.

2001. "México recupera su cine." *Reforma* (México, D. F.) 17 de agosto de 2001.

2002. "Incentiva Mexico al cine del mundo." *Reforma* (México, D. F.) 29 de julio de 2002.

IMCINE.

2003. Instituto Mexicano de Cinematografía. *Informe de Actividades 2003*. México, D. F. : el Instituto. URL: http://www.imcine.gob.mx/marcos/base_promo.html. Consulta: 19 de mayo de 2005.

2004. Instituto Mexicano de Cinematografía. *Informe de Actividades 2004* México, D. F. : el Instituto. URL: <http://www.imcine.gob.mx>. Consulta: 14 de mayo de 2006.

2006. Instituto Mexicano de Cinematografía. *Informe de Actividades 2001-2006* [recurso

electrónico]. México, D. F. : el Instituto. URL: <http://www.imcine.gob.mx>. Consulta: 14 de agosto de 2007.

Industrias culturales. 1982. *Industrias culturales : el futuro de la cultura en juego* / Ari Anverre, et al. México : Fondo de Cultura Económica : UNESCO.

INEGI.

2000. Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática. *Indicadores sociodemográficos (1930-1998)*. Aguascalientes, Ags. : INEGI. 312 p.

2001a. Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática. *XII Censo General de Población y Vivienda 2000* [recurso en línea]. Aguascalientes, Ags. : INEGI. URL: <http://www.inegi.gob.mx>. Consulta: 6 de junio de 2004.

2001b. Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática. *Agenda estadística : Estados Unidos Mexicanos : 2001*. Aguascalientes, Ags.: INEGI. 205 p.

2002. Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática. *Estados Unidos Mexicanos perfil sociodemográfico : XII Censo General de Población y Vivienda 2000*. Aguascalientes, Ags. : INEGI. 220 p.

2004. Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática. *Anuario de estadísticas por entidad federativa : edición 2004*. Aguascalientes, Ags. : INEGI. 636 p.

2006. Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática. *II Conteo General de Población y Vivienda 2005* [recurso en línea]. Aguascalientes, Ags. : INEGI. URL: <http://www.inegi.gob.mx>. Consulta: 26 de junio de 2006.

Isla, Carlos. 1983. *La banda del automóvil gris*. México, D. F. : Universo. 157 p.

Jablonska, Aleksandra; Leal, Juan Felipe. 1991. *La revolución mexicana en el cine nacional : filmografía 1911-1917*. México, D. F. : Universidad Pedagógica Nacional. (Cuadernos del Acordeón ; 14. 2ª ed., 1997.

Jiménez Cara, Roberto. 1985. *Bibliografía de tesis sobre cine*. México, D. F. : Sría. de Gobernación, Cineteca Nacional. 48 p.

Kennel, Glenn; et al. 1994-1995. "Una comparación entre negativos de película de color y cámara de televisión de alta definición." *Estudios Cinematográficos* 1(1) invierno: 17-22.

Lay Arrellano, Israel Tonatíuh. *Análisis del proceso de la iniciativa de ley de la industria cinematográfica de 1998*. Guadalajara, Jal. : Universidad de Guadalajara, 2005. 204 p.

Leal, Juan Felipe; Barraza, Eduardo; Jablonska, Aleksandra. 1993. *Vistas que no se ven : Filmografía mexicana 1896-1910*. México, D. F. : UNAM, Coord. de Humanidades : Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. 143 p.

Leal, Juan Felipe; Flores, Carlos; Barraza, Eduardo. 1994. *El arcón de las vistas : Cartelera cinematográfica del cine en México 1896-1910*. México, D. F. : UNAM, Coord. de Humanidades : Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. 372 p. 2002-2004+. *Anales del cine mexicano, 1895-1911, Voyageur / Eón*, México, , 10 v.+.

- 2005- . *Anales del cine mexicano : 1895-1911*. 2ª ed. México, D. F. : Juan Pablos : Voyeur, . 8 v. +.
- Leal, Juan Felipe; Flores, Carlos. 2004. *Cartelera del cine en México, 1904-1911*. México, D. F. : Eón : Voyeur, 2004-. 8 v.
Cartelera del cine en México, 1903-1911. 2ª ed. México, D. F. : Juan Pablos : Voyeur, 2006- . 9 v.
- Ley de la industria cinematográfica. 1952. "Ley de la industria cinematográfica", *Diario Oficial de la Federación*, México, 31 de diciembre, 1949, reformada por Decreto publicado en el propio *Diario*, el 27 de noviembre, 1952. Edición en *Ley y Reglamento de la industria cinematográfica*. México, D. F. : Secretaría de Gobernación, 1962.
- Ley Federal de Cinematografía.
1992. "Ley Federal de Cinematografía", *Diario Oficial de la Federación*, México, 29 de diciembre, 1992.
1999. "Ley Federal de Cinematografía reformada por Decreto publicado en el *Diario Oficial de la Federación*, el 5 de enero, 1999.
- López-Vallejo y García, María Luisa. 1978. "Las primeras películas sonoras mexicanas." *Cine* 1(1) febrero: supl., 1-8.
- López-Vallejo y García, María Luisa; García Riera, Emilio. *Fernando de Fuentes (1894 / 1958)*. México, D. F. : Cineteca Nacional, 1984. 202 p. (Serie Monografías ; 1).
- Luna Oliva, Andrés de. 1984. *La batalla y su sombra : la revolución en el cine mexicano*. México, D. F. : Universidad Autónoma Metropolitana. 300 p. (Colección Ensayos ; S10).
- Martínez Cruz, Anabel. 1998. *La privatización de Compañía Operadora de Teatros (COTSA) S.A. de C.V. en México (1992-1993)*. México, D. F. : la autora. 131 p. Tesis (licenciada en Ciencias de la Comunicación) - UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales.
- Marx, Carlos ; Engels, Federico. 1973. "La ideología en general y la ideología alemana en particular." En Marx, Carlos ; Engels, Federico. *La ideología alemana* [primera parte]. Escrito originalmente en 1845-1846, publicado por primera vez en 1932. México, D. F. : Ediciones de Cultura Popular. 5-144. (Biblioteca Marx-Engels).
- Mattelart, Armand ; Piemme, Jean-Marie. 1982. "Las industrias culturales: génesis de una idea." En *Industrias culturales : el futuro de la cultura en juego*. México : Fondo de Cultura Económica ; París : UNESCO, 1982. pp. 62-75.
- Memoria 1995-2000*, Conaculta, México, D. F., 2000, v. 1, 404 p.
- Méndez Bernal, León; Mar, Santos. 1953. *El embrollo cinematográfico*. 2a. ed. México, D. F. : Cooperación. 191 p.

Magaña Molina, J. D. 1998. *El cortometraje mexicano en la actualidad (Instituto Mexicano de Cinematografía 1990-1997)*. México, D. F. : el autor. Tesis (lic. en ciencias de la comunicación) – UNAM, FCPS.

“The mexican Hollywood”. 2005. *Proceso* (México, D. F.) ed. especial (17), septiembre. 84 p.

Michel, Manuel.

1962. *El cine y el hombre contemporáneo*. Xalapa, Veracruz : Universidad Veracruzana.

1968. *Al pie de la imagen : críticas y ensayos*. México, D. F. : UNAM, Dir. Gral. de Difusión Cultural. (Cuadernos de Cine ; 15).

Miquel, Ángel.

1991. *El nacimiento de una pasión : Luis G. Urbina: primer cronista mexicano de cine*, México, D. F. : Universidad Pedagógica Nacional. 81 p. (Los Cuadernos del Acordeón ; 8).

1992. *Los exaltados : Antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la ciudad de México 1896-1929*. Guadalajara, Jalisco : Universidad de Guadalajara, Ctro. de Inv. y Enseñanza Cinematográficas. 276 p.

1993. “Reseña bibliográfica de la historia reciente del cine en México.” En Burton-Carvajal, Julianne; Torres, Patricia; Miquel, Ángel (comps.). *Horizontes del segundo siglo : investigación y pedagogía del cine mexicano, latinoamericano y chicano*. México : IMCINE; Guadalajara : Universidad de Guadalajara, 1993. pp. 28-38.

1995. *Por las pantallas de la ciudad de México : periodistas del cine mudo*. Guadalajara, Jalisco : Universidad de Guadalajara. 534 p.

1997. *Salvador Toscano*. México, D. F. : UNAM, Dir. Gral. de Actividades Cinematográficas ; Xalapa, Veracruz : Universidad Veracruzana; Puebla, Puebla : Sría. de Cultura del Estado de Puebla; Guadalajara, Jalisco : Universidad de Guadalajara. 158 p.

2000a. “Cine mexicano y regiones: panorama bibliográfico.” pp. 401-414. En Vega Alfaro, Eduardo de la (coord.). *Microhistorias del cine en México*. Guadalajara, Jal. : Universidad de Guadalajara; México, D. F. : UNAM : IMCINE : Cineteca Nacional : Instituto Mora.

2000b. *Mimí Derba*. México, D. F. : Filmoteca de la UNAM ; Harlingen, Texas, EUA : Archivo Fílmico Agrasánchez. 160 p. (Mujeres del Cine Mexicano ; 2).

2005. *Acercamientos al cine silente mexicano*. Cuernavaca, Mor. : Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Facultad de Artes. 167 p. (Colección Artes ; 1).

Monsiváis, Carlos. 1976. “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX.” v. 4, pp. 303-476. En Cosío Villegas, Daniel (coord.) *Historia general de México*. México : El Colegio de México, 1976. 4 v.

Montaño Garfias, Ericka. 2003. “Distribuidores de EU amenazan a Fox por el cobro de un peso en taquilla.” *La Jornada* (México, D. F.) 12 de febrero.

Moral González, Fernando del.

1994. *El rescate de un camarógrafo : las imágenes perdidas de Eustasio Montoya*.

- México, D. F. : Arqueología Cinematográfica : Archivo General de la Nación. 35 p.
1996. "Políticas y cambio tecnológico en la preservación de las imágenes." [recurso en línea] *La Jornada* (México, D. F.) 30 de diciembre. URL: <http://www.jornada.unam.mx/1996/dic96/961230/moral.html>. Consulta: 10 de octubre de 2003.
- Nora, Simon ; Minc, Alain. 1981. *La informatización de la sociedad*. México, D. F. : Fondo de Cultura Económica. 244 p. Colección Popular ; 204).
- Núñez, Ernesto. 2003. "Cambios a la Ley de Cinematografía." *Bitácora* (México, D. F.) (62) marzo-abril.
- Núñez Carranza, Nora (coord. edit.). 1994. *Premio Ariel*. México : Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas : Cineteca Nacional de México : Inst. Mexicano de Cinematografía. 151 p.
- "Ora sí que le rezamos al Santo." 2004?. (México, D. F.) [¿2004?] URL: <http://www.golemproducciones.com/industria/elsanto.htm>. Consulta: 27 de abril de 2005.
- Orellana, Margarita de.
1983.: *Imágenes del pasado : el cine y la historia: una antología* / M. de Orellana (comp.). México, D. F. :Premiá.
1991. *La mirada circular el cine norteamericano de la Revolución mexicana : 1911-1917*. México, D. F. : Joaquín Mortiz. 300 p. (Cuadernos de Joaquín Mortiz).
- Trejo Delarbre, Raúl (coord.). 1991. *Las redes de Televisa*. 1ª reimp. México, D. F. : Cómo : Rotativo : Claves Latinoamericanas.
- Palma Cruz, Enrique Camerino. 1990. *El cine mexicano de los 80's: agudización de su crisis*. México, D. F. : el autor. Tesis (lic. en ciencias de la comunicación) –UNAM, FCPS.
- Peguero, Raquel. 2004. *Humo en los ojos*. México, D. F. : CONACULTA.
- Peredo Castro, Francisco Martín. 2004. *Cine y propaganda para Latinoamérica : México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*. México, D. F. : UNAM, CCyDEL : CISAN. 509 p.
- Perea, Héctor. 1988. *La caricia de las formas : Alfonso Reyes y el cine*. México, D. F. : Universidad Autónoma Metropolitana, Dir. de Difusión Cult., Dpto. Editorial. 213 p.
- Pérez, L. B. 1995. "El centenario del cine mexicano : penuria y agonía". En *Enciclopedia de México*.
- Piccini, Mabel. 1984. "Industrias culturales y procesos de comunicación colectiva: genealogía de un saber." En Nethol, Ana María ; Piccini, Mabel. *Introducción a la pedagogía de la comunicación*. México, D. F. : Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco : Terra Nova. pp. 7-62.

- Piedras Feria, Ernesto. 2004. *¿Cuánto vale la cultura? : contribución económica de las industrias protegidas por el derecho*. México, D. F. : Conaculta. 232 p.
- Pick, Zuzana. 2000. "A romance with México: the epic spectacle of the Revolution." *Canadian Journal of Film Studies*, Montreal, Canadá, v. 9, no. 1, Fall/Automme, pp. 3-22.
- "¿Qué tal nuestra industria en el 2000?." 2000. (México, D. F.) [¿2000?]. URL: <http://www.golemproducciones.com/industria/2000.htm>. Consultada: 27 de abril de 2005.
- Quezada, Mario A. (comp.). 2005. *Diccionario de cine mexicano : 1970-2000*. México, D. F. : UNAM, Coord. De Difusión Cultural. 905 p.
- Ramírez, Gabriel.
 1980. *El cine yucateco*, México, D. F. : Filmoteca de la UNAM. (Documentos de Filmoteca ; 3).
 1986. *Lupe Vélez : la mexicana que escupía fuego*. México, D. F. : Sría. de Gobernación, Cineteca Nacional. 198 p.
 1989. *Crónica del cine mudo mexicano*. México, D. F. : Sría. de Gobernación, Cineteca Nacional. 300 p.
 1992. *Norman Foster y los otros, directores norteamericanos en México*. México, D. F. : UNAM, Dir. Gral. de Actividades Cinematográficas. 226 p.
- Rangel, Ricardo; Portas, Rafael E. (eds.). 1957. *Enciclopedia cinematográfica mexicana*. México, D. F. : Publicaciones Cinematográficas, c.1955, 1957.
- "Reglamento de la Ley de la Industria Cinematográfica." 1951. *Diario Oficial de la Federación*, México, 6 de agosto, 1951.
- "Reglamento de la Ley Federal de Cinematografía" 2001. *Diario Oficial de la Federación*, México, 28 de marzo, 2001.
- "Revisión del cine mexicano." 1990. *Artes de México*. (México, D. F.) nueva época, n. 10, 1990. 96 p.
- Revueltas, José. 1981. *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*. 2a ed. México, D. F. : Era.
- Reyes, Alfonso; Guzmán, Martín Luis; Onís, Federico de. 1963. *Frente a la pantalla*. México, D. F. : UNAM, Dir. Gral. de Difusión Cultural. 70 p. (Cuadernos de Cine ; 6).
- Reyes, Aurelio de los.
 1973. *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*. México, D. F. : UNAM, Dir. Gral. de Difusión Cultural. (Cuadernos de Cine ; 21). 196 p.
 1977. "El cine en México : 1896-1930." En A. de los Reyes, M.L. Amador, D. Ramón (comps.). *80 años de cine en México*. México, D. F. : UNAM, Dir. Gral. de Difusión Cultural (Serie Imágenes ; 2). Pp. 9-92.

1981. *Cine y sociedad en México, 1896-1930 : Vivir de sueños : volumen 1 (1896-1930)*. México, D. F. : UNAM, Inst. de Inv. Estéticas : Cineteca Nacional. 271 p. 2ª ed., México, D. F. : UNAM, Inst. de Inv. Estéticas, 1983.

1985. *Con Villa en México : Testimonios sobre camarógrafos norteamericanos en la revolución, 1911-1916*. México, D. F. : UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas. 2ª ed. 1991.

1986. *Filmografía del cine mudo mexicano 1896-1920*. México, D. F. : Filmoteca de la UNAM. 132 p. (Filmografía Nacional ; 5).

1987. *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. México, D. F. : Trillas. (Linterna Mágica).

1993. *Cine y sociedad en México 1896-1930 : bajo el cielo de México*. México, D. F. : UNAM, Inst. de Inv. Estéticas. v. 2 (1920-1924), 409 p.

1994. *Filmografía del cine mudo mexicano. Volumen II. 1920-1924*. México, D. F. : UNAM, Dir. Gral. de Actividades Cinematográficas. 267 p.

2000. *Filmografía del cine mudo mexicano. Volumen III. 1924-1931*. México, D. F. : UNAM, Dir. Gral. de Actividades Cinematográficas.

2006. *El nacimiento de ¡Que viva México!*. México, D. F. : UNAM, Inst. de Inv. Estéticas. 392 p.

Reyes de la Maza, Luis.

1968. *Salón Rojo (programas y crónicas del cine mudo en México)*. México, D. F. : UNAM, Dir. Gral de Dif. Cult.. Tomo 1 (1895-1920), 243 p. (Cuadernos de Cine ; 16).

1973. *El cine sonoro en México*. México, D. F. : UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas. 271 p.

1984. *Memorias de un pentonto*. México, D. F. : Posada. 297 p.

Reyes Nevares, Beatriz. 1974. *Trece directores de cine mexicano*. México, D. F. : Secretaría de Educación Pública. (SepSetentas ; 154).

Rivera, Héctor.

1986. "El concurso de cine experimental." *Proceso* (México, D. F.) (498) abril. Reimp. en *Hojas de cine* 1988: 253-261.

1998a. "El productor Jorge Sánchez: cómo hacer un cine nacional para un público formado por el cine norteamericano." *Proceso* (México, D. F.) (1115) 15 de marzo de 1998. URL: http://web6.infotrac.galegroup.com/itw/infomark/690/572/67464603w6/purl=rc1_IFME_0_A20498377&dyn=175!xrn_248_0_A20498377?sw_aep=unamdgb_trial. Consulta: 23 de mayo de 2005.

1998b. "Cineastas, productores, legisladores, en el simposio internacional 'Los que no somos Hollywood', de la Comisión de Cultura del Congreso." *Proceso* (México, D. F.) (1142) 20 de septiembre de 1998. URL: http://web5.infotrac.galegroup.com/itw/infomark/214/512/67553995w5/purl=rc1_IFME_0_A21209376&dyn=11!xrn_58_0_A21209376?sw_aep=unamdgb_trial. Consulta: 24 de mayo de 2005.

Rojo, María. 2000. "Sembrar vientos para cosechar tempestades." *Proceso* (México, D. F.) 12 de marzo de 2000.

- Rosas, Enrique. 1981. *El automóvil gris* / coord. edit. de F.Serrano y F. del Moral. México, D. F. : Secretaría de Gobernación, Cineteca Nacional. 143 p.
- Rosas Chávez, Leobardo A. y Dávalos Orozco, Federico. 2001. *Guía de estudio para la materia Procesos y Técnicas Informacionales*. México, D. F. : UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, División Sistema Universidad Abierta, 2001. Documento en prensa.
- Rossbach, Alma y Canel, Leticia. 1988. "Política Cinematográfica del sexenio de Luis Echeverría." En *Hojas de cine* 1988: 103-112.
- Rovirosa, José.
 1990. *Miradas a la realidad : ocho entrevistas a documentalistas mexicanos*. México, D. F. : UNAM, CUEC. 146 p.
 1990. *Miradas a la realidad : ocho entrevistas a documentalistas mexicanos : volumen II*. México, D. F. : UNAM, CUEC. 137 p.
- Rulfo, Juan. 1980. *El gallo de oro y otros textos para cine* / presentación y notas de J. Ayala Blanco. México, D. F. : Era. 134 p.
- Ruy Sánchez, Alberto.
 1978. "Cine mexicano: producción social de una estética." *Historia y sociedad* (18) verano 1978 : 71-83. Reimp. En *Hojas de cine* 1988: 133-156.
 1981. *Mitología de un cine en crisis*. México, D. F. : Premiá. 108 p. (La Red de Jonás).
- Saavedra Luna, Isis. *Entre la ficción y la realidad : fin de la industria cinematográfica mexicana 1989-1994*. México : Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, 2007. 318 p.
- Sáenz, Gerardo. 1963. "*Ecos teatrales*" de Luis G. Urbina. México, D. F. : Inst. Nal. de Bellas Artes, Dpto. de Literatura. 257 p.
- Salmerón, Isabel. 2003. "Tiro de gracia al cine mexicano: liquidación de IMCINE." *Siempre!* (México, D. F.) 50(2631) 16 de noviembre de 2003.
- Sánchez, Paulina. 2005?. "Nueva Asociación de Cine Digital." (México, D. F.) ¿2005?. URL: http://www.golemproducciones.com/industria/asoc_cinedigital.htm. Consultada: 27 de abril de 2005.
- Sánchez, Francisco.
 2002. *Luz en la oscuridad : crónica del cine mexicano 1896-2002*. México, D. F. : Juan Pablos : Cineteca Nacional. 286 p.
 1978. *Todo Buñuel*. México, D. F. : Sría. de Gobernación.
- Sánchez García, José María.
 1944-45. "Apuntes para la historia de nuestro cine", serie irregular. *Novedades* (México, D. F.) 26-11-1944 / 25-03-1945.

- 1944-47. "Quién es quién en nuestro cine", serie irregular. *Novedades* (México, D. F.) 01-12-1944 / 22-01-1947.
1947. "El cine en México," (9 partes). *Mañana* (México, D. F.) (186-207) 22-03-1947/16-08-1947.
1951. "Cómo se inició y cómo se desarrolló nuestro cine." (7 partes) *Voz* (México, D. F.) 22-02-1951/29-03-1951.
- 1951-1954. "Historia del cine mexicano." *Cinema Reporter* (México, D. F.) (672-855) 2 de junio de 1951 /8 de diciembre de 1954.
1957. "Bosquejo histórico y gráfico de nuestra producción cinematográfica durante la era muda". En Rangel y Portas 1957.
- Septién, Jaime. 2005. "¿Cuánto cuesta ir al cine?" [recurso electrónico] *Siempre!* (México, D. F.) 51(2701) 20 de marzo de 2005. URL: http://web2.infotracc.galegroup.com/itw/infomark/98/152/67971745w2/purl=rc1_IFME_0_A131362746&dyn=21!xrn_8_0_A131362746?s_w_aep=unamdbg_trial. Consulta: 19 de mayo de 2005.
- Seton, Marie. 1986. *Sergei m. Eisenstein : Una biografía*. México, D. F. : FCE. 533 p.
- "Si la comunidad cinematográfica no se mueve, en la aprobación del presupuesto podría no haber dinero estatal para apoyar al cine mexicano." 2002 .*Semanario Telenet* (México) 3 de diciembre. URL: http://www.canal100.com.mx/telenet/?id_notas=2875. Consulta: 27 de abril de 2005.
- Taibo I, Paco Ignacio. 1987. *Los toros en el cine mexicano*. México, D. F. : Plaza y Valdés. 165 p.
- Tapia Campos, Martha Laura. 1989. *La dramática del mal en el cine mexicano*. México, D. F. : UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Coordinación de Ciencias de la Comunicación. 59 p.
- Torres Bodet, Jaime. 1986. *La cinta de plata (crónica cinematográfica) / recop. y estudio de Luis Mario Schneider*. México, D. F. : UNAM, Dir. de Actividades Cinematográficas. 183 p.
- Tuñón, Julia. 1986. *Historia de un sueño : el Hollywood tapatío*. Guadalajara, Jalisco : Universidad de Guadalajara, Centro de Investigaciones Cinematográficas; México, D. F. : UNAM, Inst. de Inv. Estéticas. 216 p.
- Ugalde, Víctor. 2004. "Desmemoria: Cine mexicano, uno de los perdedores con el TLC." *Etcétera* (México, D. F.) enero 2004.
- Vaidovits, Guillermo. 1989. *El cine mudo en Guadalajara*. Guadalajara, Jal. : Universidad de Guadalajara, Centro de Inv. y Enseñanza Cinematográfica. 115 p. (El Cine en Jalisco ; 2).
- Vázquez Bernal, Esperanza (recop.). 1985. *Catálogo de ejercicios filmicos escolares : 1963-1985*. México, D. F. : UNAM, CUEC. 124 p.

Vázquez Bernal, Esperanza; Dávalos Orozco, Federico.

2005. "El coloso de mármol." *Memoria*, México, D. F., no. 192.

2006. *Las revistas mexicanas de cine* [recurso en línea]. Documento inédito.

Vega Alfaro, Eduardo de la.

1994. "Evolución y estado actual de la investigación sobre cine mexicano." pp. 11-26. En Vega Alfaro, Eduardo de la; Sánchez Ruiz, Enrique (comps.) *Bye bye Lumière... : investigación sobre cine en México*. Guadalajara, Jal. : Universidad de Guadalajara.

1996. "Dos cortos mexicanos de S. M. Eisenstein." *Comunicación y Sociedad*. No. 17, septiembre-diciembre. URL: http://web4.infotrac.galegroup.com/itw/infomark/645/308/68705463w4/purl=rc1_IFME_0_A128670151&dyn=25!xrn_284_0_A128670151?sw_aep=unamdgb_trial. Consulta: 23 de mayo de 2005.

1998. *La aventura de Eisenstein en México*. México, D. F. : Cineteca Nacional : Conaculta. 63 p. (Cuadernos de la Cineteca Nacional. Nueva época ; 6).

2005. *Historia de la producción cinematográfica mexicana : 1977-1978*. Guadalajara, Jal. : Universidad de Guadalajara : Gobierno del Estado de Jalisco, Sria. de Cultura ; México, D. F. : Imcine. 374 p.

Vega, Patricia. 1996.. *A gritos y a sombrerazos*. México, D. F. : Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 264 p.

"Venden de nueva cuenta Cinemex. El dueño ahora es Carlyle Group en asociación con Bain Capital y Spectrum Equality Investors." 2004. *Semanario Telenet* (México, D. F.) 23 de junio de 2004. URL: <http://www.canal100.com.mx/telenet/>. Consultada: 25 de abril de 2005.

Vértiz, Columba.

1999. "Los 'errores' sobre *La ley de Herodes* sembraron desconfianza en el gremio del cine." *Proceso* (México, D. F.) 12 de diciembre de 1999.

2000a. "El ministro Aguirre Anguiano defiende el doblaje: que el cine mexicano compita." *Proceso* (México, D. F.) 12 de marzo de 2000.

2000b. "Guionistas y compositores del cine mexicano ceden derechos a una compañía estadounidense." *Proceso* (México, D. F.) 23 de julio de 2000.

2001. "Pesimismo con Fidecine y preocupación por Foprocine." *Proceso* (México, D. F.) 26 de agosto de 2001.

2002. "Sin voluntad política para apoyar al cine: ¿quién clasifica a los clasificadores?" *Proceso* (México, D. F.) 30 de junio de 2002.

2003. "El cine mexicano, en peligro." *Proceso* (México, D. F.) (1411) 16 de noviembre de 2003.

2004. "El incentivo fiscal para el cine, desapercibido." *Proceso* (México, D. F.) (1469) 26 de diciembre de 2004.

Veyre, Gabriel. 1996. *Gabriel Veyre representante de Lumière : cartas a su madre*. México, D. F. : Comité para la Conmemoración de los Cien Años del Cine Mexicano. 70 p.

Villaurrutia, Xavier. 1970. *Crítica de cine / recopilación, selección, introducción y notas de Miguel Capistrán*. México, D. F. : UNAM, Dir. Gral de Difusión Cultural.

Viñas, Moisés.

1985. *Historia del cine mexicano*. México, D. F. : UNAM, Filmoteca.

1992. *Índice cronológico del cine mexicano 1896-1892*. México, D. F. : UNAM, Dir.

Gral. de Actividades Cinematográficas. 752 p.

2005. *Índice general del cine mexicano*. México, D. F. : Conaculta, Imcine. 587 p. (Arte e Imagen).

“Ya hay más de 2,000 cines en México.” 2004. *Semanario Telenet* (México, D. F.) 30 de junio.

URL: [http:// www.canal100.com.mx/telenet/](http://www.canal100.com.mx/telenet/). Consulta: 27 de abril 2005.