



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD MORELIA

**EL CINE INDEPENDIENTE DE MANUEL BARBACHANO PONCE:
NOTICIARIOS, DOCUMENTALES Y TRASLACIONES LITERARIAS**

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTOR EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
CARLOS GABRIEL RODRÍGUEZ ÁLVAREZ

TUTOR PRINCIPAL
DR. AURELIO DE LOS REYES-GARCÍA ROJAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS UNAM

TUTORES
DR. ALEJANDRO ROGELIO PELAYO RANGEL
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE UNAM

DRA. SILVIA ISIS SAAVEDRA LUNA
UAM-XOCHIMILCO

DR. JUAN GABRIEL SOLIS ORTEGA
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE UNAM

DR. DAVID WOOD
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS UNAM

CIUDAD DE MÉXICO, MARZO 2025



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas

Tesis Digitales

Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©

PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Índice

El cine independiente de Manuel Barbachano Ponce: noticiarios, documentales y traslaciones literarias

Índice	2
Introducción: Manuel Barbachano Ponce en el cine mexicano.....	5
La estructura del estudio	8
El rol del productor cinematográfico como co-autor	14
Los noticiarios entre los géneros cinematográficos	17
Lo <i>independiente</i> y lo industrial	19
Barbachano Ponce en primer plano	21
 Capítulo 1	
Noticiarios y documentales	26
EMA: retratos solemnes del México oficial	26
Publicidad y popularidad	34
Cortos a medio siglo: <i>EMA</i> Segunda época, <i>Tele Revista</i> y <i>Cine Verdad</i>	37
Persianas del cine y la televisión en la Ciudad de México	40
Acercamientos a <i>Tele-Revista</i> y <i>Cine Verdad</i>	42
Fotogramas para <i>La pintura mural mexicana</i> (1952)	50
 En el ruedo del celuloide	55
A sol y cine: <i>Torero!</i> (1956)	57
Canteras de cine, sangre y arena	62
 Rasgos de los noticiarios cinematográficos mexicanos en los años 60-70	67
 Conclusiones del primer capítulo	69
 Capítulo 2	
Traslaciones entre páginas y pantallas hispanoamericanas.....	73
Caminos de la letra al fotograma y la butaca	75
Adaptaciones y traslaciones	77
 Removiendo el enramado de <i>Raíces</i> (1953)	80
<i>Raíces</i> en la costa azul y en el páramo del cine mexicano	84
Renau en Teleproducciones	95
 La encrucijada de <i>Nazarín</i> (1958), Buñuel y Barbachano en los caminos <i>mejicanos</i>	98
Efectos de las miradas	104
Ecos católicos en el cine	108
 En busca de una armonía imposible: <i>Sonatas</i> (1959)	112
<i>Sonatas</i> : la película y las novelas	113
Pasos en falso	118
 Barbachano y su archipiélago filmico en Cuba	122
Coreografía de una sociedad: <i>Cuba baila</i> (1960)	128
Entre quinceañeras	130
 Conclusiones del segundo capítulo	132

Capítulo 3

Fronteras editoriales, literarias y filmicas: publicaciones, traslaciones y noticiarios .. 135

Barbachano en el arte como promotor cultural y coleccionista	135
Entre la mesa y las letras de Salvador Novo.....	136
Faenas y galerías en <i>Artes de México</i>	143
Huellas del arte maya en Canadá	149
Barbachano al frente de <i>Artes de México</i>	150

Frutos del teatro en el cine independiente y experimental 152

Carlos Fuentes y Manuel Barbachano Ponce en los nuevos aires del cine mexicano	154
Destaques en la recepción y legado de <i>Los Bienamados</i> y <i>Amor, amor, amor</i> (1965)	155

Breve línea de tiempo de Clase Films Mundiales 159

Juan Rulfo al cine con Clase Films Mundiales:

<i>El gallo de oro</i> (1964) y <i>Pedro Páramo</i> (1966)	162
Juan Rulfo, hoja de contactos en el cine	163
Polvo y luces en la recepción	166
En busca del relato filmico: <i>Pedro Páramo</i> (1966)	170

Conclusiones del tercer capítulo 176

Capítulo 4

Manuel Barbachano Ponce impulsor de la televisión y

el Nuevo cine mexicano con Clase Films Mundiales 178

Entre la magia y la locura: <i>María de mi corazón</i> (JHH,1979)	181

Filmar una novela de diálogos: <i>Confidencias</i> (JHH, 1982)	191

La hipocresía y la liviandad tapatía: <i>Doña Herlinda y su hijo</i> (JHH, 1985)	193

Trazos del desencuentro con su público: <i>Clandestino destino</i> (JHH, 1987)	198

Juegos de roles y transgresiones: <i>La tarea prohibida</i> (JHH, 1992)	201

Plasmar en el cine cuadros, cuentos y coreografías

Pintura y cuadros escénicos: <i>Frida, naturaleza viva</i> (Paul Leduc, 1984)	210
Canto a la vida: lo independiente en el centro	213
A la conquista de los públicos mundiales	216

Rock y literatura: <i>Deveras me atrapaste</i> (Gerardo Pardo, 1985)	224

¿Un manifiesto generacional?	227

Danza, teatro y cine experimental: <i>Tequila</i> (Rubén Gámez, 1991)	233

Desencuentros del productor, el director y la crítica	237

Revisiones, catálogos, muestras, premios y medallas 242

Barbachano en los albores del TLC	256

Demandas, litigios y desencuentros	258

La muerte de Manuel Barbachano Ponce: apuntes de su legado	260

Conclusiones del cuarto capítulo 264

Epílogo	266

Apéndices	273
1. Sobre la teoría de la “Política de los autores”	273
2. Inicios y consolidación de los noticiarios cinematográficos mexicanos.....	276
3. Auge del corto sobre arte en Francia.....	281
4. Tauromaquia a medio siglo en México	282
5. <i>Diego Rivera: Retrato de un pintor</i> (1952).....	289
6. <i>La pintura mural mexicana</i> (1952)	291
7. Muros, artistas y personajes en <i>Arte público</i> (1952)	300
8. Vidas en la selva: <i>Tierra del chicle</i> (1953)	306
9. Miradas al <i>Carnaval en Huejotzingo</i> (1954)	312
10. Panorámica de <i>Cine Verdad</i> a finales de los años 60	317

Manuel Barbachano Ponce/ Filmografía como productor	323

Fuentes consultadas	324
Expedientes del Centro de documentación de la Cineteca Nacional	325
Bibliografía	325
Hemerografía	336
Catálogos	350
Tesis, videos y CD Rom	350
Series de televisión	351
Entrevistas	351
Sítios en internet	351
Noticieros en línea	351
Lista de imágenes utilizadas del Centro de documentación de la Filmoteca de la UNAM ..	352
Agradecimientos	353

Introducción: Manuel Barbachano Ponce en el cine mexicano

*Tu público no es ni el público de los libros,
ni el de los espectáculos,
ni el de las exposiciones, ni el de los conciertos.
Tú no tienes que satisfacer el gusto literario,
ni el teatral, ni el pictórico ni el musical.*
Robert Bresson, *Notas sobre el cinematógrafo*¹

En la historia del arte mexicano, Manuel Barbachano Ponce (1924-1994) ha sido caracterizado principal y parcialmente como productor cinematográfico de noticiarios y películas independientes, y su lugar en el coleccionismo de piezas prehispánicas apenas se conocía. A ese rico perfil, hemos sumado aquí su presencia en el panorama editorial y en la televisión. En la obra del productor coincidieron los caminos de escritores, fotógrafos, publicistas, antropólogos, periodistas, pintores y músicos cuyo sello y estilo lo llevaron a consagrarse en el cine. En esta tesis se documentan, analizan y caracterizan sus aportaciones entre 1950 y 1992, abordando los perfiles de realizaciones como documentales, noticiarios y adaptaciones literarias, que fueron exhibidas en salas de cine, concursos, cineclubes, festivales, muestras y circuitos de exhibición cultural. Destacaremos sus características formales para analizar intersecciones pictóricas, musicales, coreográficas con los géneros literarios, periodísticos y documentales, caracterizando los antecedentes y las influencias entre las líneas estéticas de sus producciones. En la genealogía de diversas raíces de los noticiarios mexicanos en la época del afianzamiento del partido de estado, destacaron nuevos documentales sobre arte. A su vez, los medios masivos tradicionales como la prensa y el cine se transformaron con la llegada de la televisión en las principales ciudades del país.

¹ Robert Bresson, *Notas sobre el cinematógrafo* (México: Editorial ERA, 1979) 96

Además de producir películas, Barbachano Ponce fundó e impulsó cadenas de comunicación –como la segunda época de los noticieros *EMA* (España/México/Argentina), *Tele-Revista*, *Cine Verdad*, Teleproducciones S.A., *Telecadena Mexicana* y *Cámara Deportiva*–, con las que abordó aspectos de la sociedad en diversos géneros informativos y con secciones cómicas. También se desempeñó en la publicidad y apoyó a cineastas exiliados en México, a autores independientes y a cineastas emergentes en España, Cuba y México, a través de Producciones Barbachano S.A y más adelante al frente de la empresa Clasa Films Mundiales. El cine del productor se desarrolló en diversos campos. En un inicio, se ocupó de las filmaciones de eventos oficiales que después formaban parte de los contenidos informativos de series de noticiarios, que se nutrieron del pulso metropolitano y se fueron ampliando con la puesta en escena de *sketches* cómicos y en series de divulgación científica y cultural, que llegaron a producirse hasta mediados de los años 70. Paralelamente, pero en distintos momentos y con diferentes medios a su alcance, Barbachano produjo films a partir de obras literarias, cuentos y novelas, tomó parte en la rama de la distribución y la expansión hacia la naciente televisión.

En una tercera época respaldó a destacados cineastas que se habían caracterizado por sus narrativas opuestas a los estándares convencionales. Revisaremos las nociones y conceptos de “cine de autor” y el cine “independiente”, matizando varias etapas históricas, enfocando la trayectoria de Barbachano con el surgimiento del cine experimental, las apuestas del “Cine de aliento”, la “Apertura cinematográfica” y la consolidación del “Nuevo cine mexicano”. Durante los años ochenta se establecieron nuevas entidades gubernamentales como el IMCINE con fondos de producción que dieron resultados visibles al inicio de la siguiente década. En la nueva coyuntura que se presentaba para el Nuevo cine mexicano, Barbachano conservó su lugar entre los innovadores y alertó sobre las ventajas y desventajas con el Tratado de Libre Comercio entre México, Estados Unidos y Canadá. ¿Cuáles fueron

sus posturas en ese partaguas de la internacionalización y privatizaciones de entidades estatales dedicadas al cine que tuvieron un auge y un brusco cierre? En esa etapa de su vida, ¿Se le apreció y reconoció entre los pilares de la producción cinematográfica? ¿Enfrentó dificultades? ¿Es posible pensar y ubicar dónde está su legado? ¿Hubo temáticas recurrentes que pudieran sobresalir en el conjunto de la filmografía?

A pesar de no contar por ahora con el archivo personal de Barbachano, he podido hallar sus puntos de vista y testimonios en entrevistas, películas, periódicos, revistas, libros con cartas, catálogos y bibliotecas en colecciones personales y memorias de sus colaboradores como Carlos Velo (1909-1988), Fernando Gamboa (1909-1990), Miguel Barbachano Ponce (1930-2020), y actrices y actores como Marga López (1924-2005), Rita Macedo (1925-1993) e Ignacio López Tarso (1925-2023) que han sido determinantes para unir estos episodios alrededor de la figura del productor, cuya voz ha sido integrada por el acceso a fuentes primarias con entrevistas transferidas a varios formatos y hoy disponibles en Internet. Explicaremos las influencias que nutrieron sus primeros años produciendo para la pantalla grande, para valorar la importancia que tuvo en el cine independiente mexicano en momentos de renovación generacional, temática y estética, a través de la suma de veteranos y nuevos cuadros, así como los puentes que extendió con autores iberoamericanos a través de la intertextualidad entre el cine y la literatura. Indagar en un conjunto tan rico en líneas comunes con las letras, el teatro, la música y la sociología de *lo mexicano* y *lo español*, puede aportar nuevas luces a la historiografía del cine en México, valorando las conexiones y los aportes del exilio republicano español en nuestro país. Evitar la repetición de halagos fáciles y simplones también es uno de los propósitos. De acuerdo con Charles Olivier Carbonell, al recordar al historiador romano Tácito, que afirmó: “la tarea principal del analista es la de no callar las virtudes y la de descubrir la infamia”.²

² Charles- Olivier Carbonell, *La Historiografía* (México: FCE, 1986; reimp 2017) 33

La estructura del estudio

Revisaremos un marco teórico para tener antecedentes y referentes que consolidaron esa rama de la industria cinematográfica, con el fin de caracterizar las actividades, la política y las formas de la producción cinematográfica, y para problematizar las nociones de la autoría de una película y proponer al productor como coautor de las cintas, al participar de cerca en la concepción, transformación y realización de las ideas de los guiones. La revisión cronológica del corpus se ha organizado en capítulos temáticos para distinguir diferentes géneros cinematográficos, considerando también cuestiones de la adaptación cinematográfica en la forma filmica y analizando planos que permitirán destacar e interpretar el sentido de las imágenes visuales y sonoras, así como en la recepción que ocurre con el público entre los géneros informativos y las variedades del cine experimental y narrativo. Sin detenernos exhaustivamente en las tramas y escenas de los filmes, se reconstruyen aspectos y etapas de la vida de Manuel Barbachano Ponce que no habían sido integradas y ensambladas de la siguiente manera, documentando su paso y trascendencia en espacios de la cultura y el arte.

Además de una extensa bibliografía utilizada, los ricos materiales hemerográficos del Centro de documentación de la Cineteca Nacional permitieron reconstruir los contextos y procesos de recepción para cada una de las películas que se estrenaron en salas capitalinas y otras ciudades del mundo. A la revisión de los largometrajes, se sumaron textos, críticas, ensayos, artículos, carteleras, publicidad, fotografías, revistas, entrevistas, semanarios y caricaturas para reconstruir el contexto en el que se produjeron y presentaron las cintas a través de exhibiciones públicas. Con el fin de contrastar y apreciar los resultados en cada experiencia, se han reconstruido los procesos de producción de noticiarios, documentales y adaptaciones, en algunos casos con la descripción y narración de sus escenas para acercar al lector a los materiales, y a su vez, siguiendo los efectos en festivales cinematográficos a través de críticas cinematográficas, entrevistas, nominaciones y premios.

En esta introducción se encuentra una secuencia que incluye un marco biográfico del productor cinematográfico Manuel Barbachano Ponce, acompañado con reflexiones y testimonios acerca del productor como co autor de la película; se han reunido argumentos sobre las características narrativas en las historias para considerar a los noticiarios entre los géneros cinematográficos, así como matices entre lo independiente y lo industrial, con el fin de caracterizar el rol de quien impulsa un proyecto cinematográfico en todas sus etapas, y cerrar el apartado con las experiencias previas que tuvo Barbachano y que lo llevaron a dedicarse profesionalmente al cine.

En el primer capítulo situaremos el debut de Barbachano Ponce en el campo de los noticiarios cinematográficos en los años 50, entre el surgimiento de cuadros artísticos, editoriales y publicitarios que modernizaron los géneros informativos y los medios masivos de comunicación. Con el paso de los años se diversificaron y los noticiarios permanecieron en la programación y el gusto del público, experimentando crisis y renovaciones con visiones frescas. Caracterizamos los formatos que introdujeron cambios narrativos, aprovecharon el auge del interés por México y revelaron paisajes, ruinas, ciudades y rincones del país en un momento del florecimiento cultural e institucional, alentada por la estabilidad que se vivía en la economía. ¿Cuáles serían sus motivaciones para adentrarse en el campo del cine? ¿Qué referentes tuvo para realizar sus propias fórmulas narrativas? ¿Adoptó el periodismo y después amplió a la literatura como punto de partida para detonar los guiones como adaptaciones?

Dentro de una panorámica del documental mexicano con géneros del noticiario, reportaje y ensayo —y ubicados entre los anexos de la tesis para profundizar en cada uno de los títulos—, se analizaron entregas de *Tele Revista* y *Cine Verdad*, *La pintura mural mexicana* (Fernando Gamboa, 1952), *Tierra del chicle* (Fernando Gamboa/Carlos Velo, 1952), *Carnaval en Huejotzingo* (Fernando Gamboa, 1954) y *Torero* (Carlos Velo, 1956). En

el caso de los cortos documentales, he consultado los fondos de la Promotora cultural Fernando Gamboa, analizando la Colección filmica Fernando Gamboa que resguarda la Filmoteca de la UNAM y usando parcialmente el legado de Manuel Barbachano Ponce en el archivo filmico de TV Azteca, transmitido en los canales por cable Cinema inolvidable y Azteca Clic en 2020 y 2021. Aprovechando valiosos materiales digitalizados, facsimilares e investigaciones publicadas recientemente, caracterizamos las traslaciones literarias, basadas en cuentos y novelas producidas por Teleproducciones S.A. y Producciones Barbachano S.A. realizadas al final de la década, época en que las carteleras experimentaron el agotamiento de géneros y la crisis de una industria cerrada a la renovación gremial y generacional. Sin analizar exhaustivamente las películas y sus diferencias con respecto a las obras literarias que sirvieron de base.

La carrera de Barbachano se mantuvo fiel a sus intereses, con apuestas por un cine de ideas e imágenes innovadoras, inspiradas frecuentemente en cuentos y novelas. Tanto sus familiares cercanos como otros de sus colaboradores con orígenes diversos que incluían oficios administrativos, publicitarios y fotográficos, se desempeñaron en Teleproducciones S.A. donde también contrataron como gerente a Federico Amérigo, abogado español con experiencia como jefe de producción en las películas de Luis Buñuel, producidas por Oscar Dancigers. A su vez, los viajes de Barbachano a Europa a festivales cinematográficos en Francia e Italia multiplicaron sus contactos. En esos años, la empresa realizó la serie cómica integrada por los largometrajes *Chistelandia*, *Nueva Chistelandia* y *¡Vuelve Chistelandia!* (1958-1959), con montajes de los *sketches* incluidos originalmente en el semanario cinematográfico *Tele Revista*. En Cuba, antes de la Revolución Barbachano desarrolló la serie *Cine Revista* y participó en las primeras producciones del flamante ICAIC (Instituto Cubano de Artes y Ciencias Cinematográficas), ¿Qué le permitió al grupo mexicano mantener las

coincidencias y relaciones con el gobierno revolucionario?. ¿Cómo se diversificaron los sentidos del cine en esos años de revoluciones políticas, plásticas y narrativas?

En el segundo, tercer y cuarto apartado abordaremos las películas inspiradas en libros, cuentos y relatos, retomando enfoques del *dialogismo* para analizar, cuestionar y revalorar esas películas en relación a las obras originales. En su *Diccionario de poética y retórica* (1997), Helena Beristáin resumió conceptos forjados por Mijail Bajtín (1895-1975), que serán retomados en los apartados relativos a las producciones cinematográficas basadas en obras literarias,³ así como sus nociones sobre la novela de vagabundeo, la novela de pruebas,⁴ la novela biográfica y la novela de educación.⁵ Antonio Monegal (1957) ha estudiado las disyuntivas que se abren cuando la obra derivada no se asemeja exactamente al modelo original, pero conserva rasgos específicos al replantear las perspectivas para aceptar nuevas posibilidades. En las salidas que ofrecen los significados a las interpretaciones, se diluye lo que aparentemente tiene sólo una forma de representarse.

Para librarnos de las connotaciones restrictivas que acompañan el término “adaptación”, he optado por referirme a este proceso, provisionalmente, como de *traslación*, por lo que tiene de movimiento de traslado del texto, incluso entre soportes materiales, y por las implicaciones que aporta al concepto la palabra inglesa *translation*, que significa precisamente traducción.⁶

La recepción crítica reflejada en la prensa servirá para tener evidencias del encuentro con reporteras, periodistas y críticos de su tiempo y a su vez, podremos notar los cambios en el panorama periodístico con el surgimiento de nuevos medios impresos entre las páginas de las principales publicaciones. En la Ciudad de México, tenían de planta el talento y la imaginación de jóvenes escritores como Jomí García Ascot (1927-1986), Gaston García

³ “La instalación, dentro de la novela, de todos los lenguajes ajenos (del narrador autor, de otros narradores internos, de los géneros interpolados que ofrecen un habla ajena en un lenguaje ajeno), y de los *personajes*, marcado por su carácter, su perspectiva, su visión del mundo, su ideología, su saber, su competencia lingüística, su poder, etc. hace anticanónica a la novela, le procura una naturaleza cambiante como lo es la de la misma sociedad, lo cual proviene de esa *heteroglosia*, la aparta de la *épica* (aparte de que ésta ocurre, además, en un pasado absoluto, mientras la novela lo hace el espacio/tiempo del *cronotopo*), la convierte en *polifónica*, da pues, lugar a un juego creador complejo, rico, diverso, dialógico y orquestado según la intención del novelista”, en Helena Beristáin (1997) 238

⁴ Heróica de aventuras y sentimental patético-psicologista.

⁵ Mijail Bajtín, *Estética de la creación verbal* (México: Siglo XXI, 2017) 197, 198, 199, 204, 207

⁶ Antonio Monegal, *Luis Buñuel de la literatura al cine* (Barcelona: Editorial Anthropos, 1993) 105

Cantú (1917-2004), Carlos Fuentes (1928-2012) y Gabriel García Márquez (1927-2014). A finales de la década, Producciones Barbachano S.A. produjo para Luis Buñuel *Nazarín* (1958) y para Juan Antonio Bardem *Sonatas* (1959). Con la cercanía de escritores y periodistas que colaboraban en los noticiarios y en el esquema de cortos, participó en el Concurso de cine experimental de 1965 con *Los Bienamados* (1965), integrado con las adaptaciones cinematográficas de *Las dos Elenas* y *Un alma pura* de Carlos Fuentes, *Tajimara* de Juan García Ponce, *La Sunamita* de Inés Arredondo y *Lola de mi vida* de Gabriel García Márquez.

Contando ya con más experiencia y respaldado por importantes figuras del cine mexicano, Barbachano tomó parte de Clasa Films Mundiales y en esa década estuvo al frente de la empresa apoyando a directores con destacados técnicos, autores y colaboradores en historias extraídas de novelas como *El gallo de oro* (1964) y *Pedro Páramo* (1966) de Juan Rulfo (1917-1986), y años después, acogió el proyecto de Jaime Humberto Hermosillo de *María de mi corazón* (1979) escrito por García Márquez, que abrió una longeva colaboración con Hermosillo que revisaremos con *Confidencias* (1982) basado en el cuento “De pétalos perennes” de Luis Zapata, y *Doña Herlinda y su hijo* (1985) del cuento homónimo de Jorge López Paéz, así como las arriesgadas exploraciones narrativas y visuales, vinculadas a la plástica y la pintura con Paul Leduc en *Frida, naturaleza viva* (1987), el rock como una identidad emergente de la juventud en *Deveras me atrapaste* (1985) de Gerardo Pardo, basado en el cuento “Miriam” de René Avilés Fábila, la coreografía de multitudes de Rubén Gámez en *Tequila* (1992), y el incesto en un teatro de cámara usando el video en *La tarea prohibida*, Jaime Humberto Hermosillo (1992).

En las conclusiones se encuentran antecedentes, contextos y las claves que permitirán sintetizar y contrastar los perfiles de las cintas, los géneros, las respectivas traslaciones y el rol que jugó el productor, en un ecosistema tecnológico que experimentaba nuevas formas de

distribución y comercialización y financiamiento. En el epílogo tendremos un balance y la revisión de las hipótesis que se fueron ajustando. El periodo permite abarcar parcialmente varias épocas, para establecer antecedentes, contrastes y secuelas entre sí. Tanto los noticiarios como productos de una rica y efímera actualidad y las películas, son prueba de cómo políticos, artistas, públicos, historiadores, periodistas y cineastas han dialogado a través de las pantallas. Junto a otros personajes de la cultura y los negocios, en los años sesenta, el dinámico productor Barbachano participó en el consejo editorial de *Artes de México*, y aunque se destacó por su bajo perfil como coleccionista –como él mismo comentó en la entrevista de 1993– llegó a tener la más grande colección privada de arte maya, que circuló en los años 70 en una exposición itinerante en Canadá.⁷ Además, al explorar las incursiones televisivas en las que participó, se abrirán trazos de los avances tecnológicos alcanzados en las telecomunicaciones en nuestro país.

En los apéndices, se han dispuesto textos descriptivos y complementarios sobre los inicios y consolidación de los noticiarios cinematográficos mexicanos en una revisión cronológica e historiográfica,⁸ la Teoría de la política de los autores, el auge del corto documental sobre arte en Francia y la Tauromaquia a medio siglo en México, los documentales *Retrato de un pintor: Diego Rivera* (1952), *La pintura mural mexicana* (1952), *Arte público* (1952), *Tierra del chicle* (1953), *Carnaval en Huejotzingo* (1954) y una panorámica de *Cine Verdad* a finales de los años 60.

⁷ Ver *Los Mayas The Manuel Barbachano Mayan Art Collection* (Canada: Rothmans of Pall Mall Canada Limited, ca. 1978-1980)

⁸ Una distinción entre los formatos del realismo y la no ficción, es que el noticiario es un breviario informativo y después llega profundizar en una historia acerca de una persona o un suceso. Se vivieron cambios lentos en la concepción y uso de diversas filmaciones. De acuerdo con Aurelio de los Reyes, al distinguir los materiales y la discontinuidad de la producción del cine mudo mexicano, “no es lo mismo la captura de secuencias breves de imágenes de acontecimientos para noticieros, que dotar de sentido dramático a imágenes que capturan la realidad para hacer un documental.” Aurelio de los Reyes, *Filmografía del cine mudo mexicano Vol. II 1920-1924* (México: UNAM, 1994) 19

El rol del productor cinematográfico como co-autor

Se trata de la cooperación plena de talentos e individualidades, marcadamente relevantes, con estilo propio agudamente recalcado y que se consagraron los unos a la creación tonal, los otros a la representación, a la fotografía, al vestuario, a la acústica, al laboratorio, a la dirección.

Sergei Eisenstein, *Anotaciones de un director de cine*⁹

En los estudios sobre el cine, generalmente se toma al director como eje central y se deja en segundo lugar el rol que jugó quien produjo el filme, sin profundizar en sus responsabilidades y aportaciones a la película. No obstante, las decisiones que éste toma y los criterios que suma rebasan el mero papel de gestionar, financiar o administrar los recursos económicos, y en muchos casos su punto de vista genera, alimenta y sustenta los proyectos cinematográficos, eligiendo a los participantes y talentos artísticos y técnicos, y sobre todo, planteando las ideas iniciales y las bases para llevar determinada historia a la pantalla.¹⁰

En los orígenes del cine, los pioneros se encargaban de todo en sus cintas,¹¹ célebres por su perfeccionismo, a los creadores se les veía en acción atrás y delante de la cámara, pero en muchos casos estaban bajo el escrutinio de un “supervisor”, como era entonces el nombre común para nombrar al productor.¹² Desde su establecimiento –tanto en las ambiciosas productoras estadounidenses, como en los sólidos institutos estatales europeos–, el rol del productor fue determinante para gestionar empresas de gran envergadura como las que llevó a cabo Erich Pommer (1889-1966), con las grandes películas de Fritz Lang (1890-1976), F.W. Murnau (1888-1931), Ewald Dupont (1891-1956) y Erich Von Stroheim (1885-1957).

⁹ Sergei Eisenstein, *Anotaciones de un director de cine* (La Habana: Editorial de Arte y Literatura, 1977) 360

¹⁰ Ver apéndice 1. Sobre la teoría de la “política de los autores”

¹¹ Como Georges Méliès (1861-1938), David W. Griffith (1874-1948), Charles Chaplin (1889-1977), Mary Pickford (1892-1979) y Fred Niblo (1874-1948).

¹² Richard Schickel, *D. W. Griffith, an American Life* (New York: Limelight editions, 1996) 515

Con el establecimiento de los estudios de cine y el equipamiento de espacios dedicados a la fabricación de películas, los roles del productor, el escritor, el director y el cinefotógrafo, se reconfiguraron nuevamente y las combinaciones de veteranos y debutantes también permitieron la transmisión y renovación de técnicas que lograron obras con reconocimiento internacional y marcaron pautas determinantes para otros cines.

En su detallado reportaje sobre la industria norteamericana de cine *Hollywood 1936*, Blaise Cendrars (1887-1961) caracterizó el rol de producción de quien hacía “contactos, selecciona a las estrellas, a los artistas, a los actores, se ocupa de las pruebas de actor”.¹³ Tradicionalmente la disputa entre guionista y director había resumido los cuestionamientos sobre la autoría de una película. Para entender mejor la labor del productor cinematográfico y adentrarnos en el panorama en México, aprovechamos una pieza de la rica investigación de Francisco Peredo en su libro *Gregorio Walerstein y el cine. Historia de una pasión* (2015), con el testimonio del veterano Gregorio Walerstein (1913-2002) quien estuvo al frente de más de 250 filmes estrenados y participó en políticas de fortalecimiento del cine nacional en varias épocas. En la entrevista con Marialba Pastor en 1975, se exployó en reveladores detalles, que incluimos *ad extenso*.

El productor fundamentalmente es el coordinador de todos los elementos que afluyen a la producción. Es el que tiene que juzgar la idea de producción, el tema, o tiene que ser el que le dé el tema. Si es un libro publicado, escogerlo [...]. Después tiene que escoger a los escritores que adapten la obra, que le den un lenguaje cinematográfico. Después tiene que revisar, de acuerdo con los escritores, que esa adaptación esté en el metraje requerido y que reúna las cualidades que el director supone que son necesarias para que la obra sea un éxito. Es un trabajo muy largo, muy arduo, pero yo creo que es el trabajo fundamental. Son como los cimientos en una obra arquitectónica. Posteriormente, el productor entra a la decisión de quién debe dirigir; el director es un elemento fundamental de la película, porque en el momento en que la película empieza, el productor, de hecho, en el rodaje, no tiene autoridad, sindicalmente en México no tiene autoridad. Tiene autoridad en juzgar las tomas diarias, que nosotros llamamos *rushes*, en ayudar a la selección y en decidir cuándo se rehacen escenas. Entonces, el nombramiento del director es otro de los pasos que da el productor, que tiene que decidir. Posteriormente viene el nombramiento, la selección del personal artístico. La responsabilidad, pues salta a la vista. Después se hace un plan de producción, que nosotros llamamos *breakdown*. Cómo se va a llevar adelante la producción y selección de todo el personal técnico, desde camarógrafos hasta el más humilde de los elementos del staff [...] Posteriormente, el productor que se

¹³ Blaise Cendrars, *Hollywood 1936* (São Paulo: Editora Brasiliense, 1990) 99

sienta de veras productor, debe asistir al director, a mi modo de ver, en el montaje de la película, que es una de las fases más delicadas, porque es en donde realmente se hacen o deshacen las películas. Usted habrá ido al cine, y notará que de repente siente cansancio, porque se reiteran las escenas o porque son muy largas, o porque usted ya sabe qué va a pasar. Son errores de corte, o porque escenas muy importantes usted las ve de lejos, en lugar de ver el actor de cerca, se me ocurre hablar en forma muy elemental. Entonces, toca al productor vigilar la edición. Después, la grabación musical, que es otra de las fases importantes, tiene que ser supervisada por el productor después de designar quién es el compositor o director musical, que sugiere su película. Una vez llenado este registro, viene lo que llamamos regrabación. Hay una persona encargada de todos los efectos sonoros, los ruidos, que nosotros llamamos “gaviras” [...] Hechos todos los ruidos, todos los efectos sonoros, viene la regrabación, la cual también es muy importante. La regrabación es la mezcla de todos los sonidos en un solo *track*, en una pista de sonido, que es como la escucha el público. Y posteriormente viene la obtención de la primera copia, que debe ser supervisada por el productor, con el objeto de ver si se puede afinar la película, si hay que hacer correcciones, y posteriormente, hecho este pequeño trabajo que le he mencionado a usted, es muy importante que el productor supervise la explotación o venta de su película, la publicidad, que vaya a los cines adecuados, en las fechas adecuadas, a los porcentajes adecuados, que oportunamente se embarque al extranjero, que oportunamente se estrene en todos los países, y fundamentalmente vigilar el plan de publicidad, cómo interesar al público en su película. De manera que es una labor, no complicada, pero de mucha responsabilidad y es una labor ardua. *Por eso yo creo que el elemento productor es tan primordial como lo es el director.*¹⁴

¿Podría entonces considerarse al productor cinematográfico como coautor de la película, a pesar de no ostentar ese crédito? En el centenario del cine en 1995, David Bordwell y Kristin Thompson sentaron importantes consideraciones sobre la combinación de lo colectivo y lo personal en las ideas de lo “autoral”. En México han sido fructíferas las colaboraciones entre directores con productores, escritores¹⁵ y cinefotógrafos.¹⁶

¹⁴ Francisco Peredo, *Gregorio Wallerstein y el cine. Historia de una pasión* (México: UNAM, 2015) 51-52

¹⁵ La tesis de maestría en Historia del Arte por la FFyL UNAM, “Rodolfo Usigli y Luis Buñuel *Ensayo de un crimen*, entre la afinidad y la diferencia” (2009) de Gustavo Pérez Rodríguez aclara similitudes y diferencias en torno a esa novela llevada al cine, que retomaremos adelante. Ver tesis en línea: http://132.248.9.195/ptd2008/octubre/0633052/0633052_A1.pdf

¹⁶ En su tesis doctoral *Historias narradas con luz, tres décadas de labor cinematográfica de Alex Phillips 1921-1949* (México: Posgrado FFyL, UNAM, 2009), Claudia Negrete reunió y analizó con profundidad los antecedentes y desarrollo del trabajo de la cinefotografía en México y otros países, en una fina genealogía de artistas de la cámara, para mostrar los aportes del cinefotógrafo canadiense Alex Phillips (1900-1977) en nuestro país. A través de una detallada revisión, la autora caracterizó las aportaciones de Phillips en sus colaboraciones con Joselito Rodríguez (1907-1985), Fernando de Fuentes (1894-1958), Julio Bracho (1909-1978), Miguel Zacarías (1905-2006), Alberto Gout (1907-1966), Tito Davison (1912-1985), Miguel Contreras Torres (1889-1981), Miguel M. Delgado (1905-1994), Roberto Gavaldón (1909-1986), Emilio Fernández y Antonio Momplet (1899-1974). Entre otros, describió el ejemplo del emblemático dúo del director Emilio Fernández (1904-1986) y el cinefotógrafo Gabriel Figueroa (1907-1997) como co-creadores de un estilo reconocido internacionalmente. Ver Claudia Negrete, *Historias narradas con luz, tres décadas de labor cinematográfica de Alex Phillips 1921-1949* (México: Posgrado FFyL, UNAM, 2009) 34

Los noticiarios entre los géneros cinematográficos

Al comparar las palabras *story* y *history*, podemos hacer la distinción entre las historias imaginadas y aquellas basadas en acontecimientos que ocurrieron. El cine se narra a través de los géneros cinematográficos, tanto de la ficción (*phantasia*) como de la no ficción (*mimesis*).¹⁷ A las formas poéticas antiguas para contar historias como la comedia, la tragedia y la epopeya,¹⁸ siglos después se les sumó una variedad aportada por la industria cinematográfica en el siglo XX –como el *western*, *gangster film*, musical, melodrama, horror, ciencia ficción, aventuras y suspense, entre otros–. De acuerdo con David Parkinson,

Los géneros –categorización de las películas basadas en la tipología son una de las ideas más útiles del cine. Permite a los productores ofrecer películas para los gustos más populares y garantiza a los espectadores saber lo que van a ver cuando compran una entrada. También permite a los críticos juzgar los méritos de una película en relación con unos criterios establecidos.¹⁹

El historiador Richard Meran Barsam distinguió entre aquellos de la no-ficción a los documentales, las películas de hechos, de viajes, educativas, de capacitación para el uso en el salón de clase, los noticiarios y los films de dibujos animados.²⁰ En los años 30 del siglo pasado, John Grierson (1898-1972) definió las condicionantes que orientaban el formato del noticiario ya en la época del cine sonoro.

El noticiario en tiempos de paz no es más que un rápido recorte de una ceremonia sin importancia. Su habilidad estriba en la rapidez con la que los balbuceos de un político (mirando severamente a la cámara) se transmiten a cincuenta millones de oídos relativamente poco dispuestos en un par de días más o menos. Los artículos de la revista (uno por semana) han adoptado la forma original de observación de los "Tit-Bits". La habilidad que representan es una habilidad puramente periodística. Describen las novedades de forma novedosa. Con su ojo para ganar dinero (casi su único ojo), pegado como los noticiarios a audiencias vastas y rápidas, evitan por una parte la consideración de material sólido y escapan, por otra, a la consideración sólida de cualquier material. Dentro de estos

¹⁷ El lenguaje cinematográfico retoma tradiciones narrativas, las modifica y transforma en relatos a través de imágenes en movimiento. Por tratarse de historias, argumentos y puestas en escena frente a la cámara, las composiciones se vinculan con las artes a través de pinturas, bailes, escenarios, formas físicas y musicales de las que la cinematografía retoma proporciones, ritmos y personajes con situaciones, peripecias y metamorfosis. Helena Beristáin (1923-2013) recogió variedades de la poética como la poesía lírica (soneto, copla, canción, elegía, romance, madrigal) y la poesía dramática y épica, que conjugan la enunciación (exclamación e interjección), los personajes y al narrador autor. Ver Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética* (México: Editorial Porrúa, 1997) 236

¹⁸ Aristóteles, *Poética* versión de Juan David García Bacca (México: UNAM, 2016) 1

¹⁹ David Parkinson, *100 ideas que cambiaron el cine* (Barcelona: Blume, 2012) 63

²⁰ Robert Edmonds, John Grierson y Richard Meran Barsam, *Principios de cine documental* (México: CUEC UNAM, 1990) 93

límites, a menudo son brillantes. Pero diez seguidos matarían de aburrimiento al ser humano medio. Su búsqueda del toque frívolo o popular llega tan lejos que disloca algo. Posiblemente el gusto, posiblemente el sentido común. Puedes elegir en esos teatrillos en los que te invitan a dar la vuelta al mundo en cincuenta minutos. Sólo se necesita ese tiempo –en estos días de grandes invenciones– para verlo casi todo.²¹

Así como el noticiario estuvo presente para comunicar la solemnidad de ciertos eventos y el pulso de las sociedades a través de fugaces postales noticiosas de países lejanos, las películas sonoras se hicieron parte de la dieta común de los espectadores ciudadanos. Las diferencias entre las marcas de fabricación de estos productos probablemente no eran percibidas nítidamente por todo el público y las estrellas cinematográficas sobresalían entre los créditos por encima del director, el productor y los técnicos. De ese modo, las casas productoras, los directores o fotógrafos se confundían o simplemente se olvidaban, pero para eso estaban los tabloides de los carteles y las páginas de las revistas, los folletos y la prensa, para tenerlos siempre presentes y dejar huella de su tiempo.

Al terminar la Segunda Guerra Mundial, se produjo una estabilidad económica y social que encaminó la vida política y los mercados a través de burocracias y el comercio de productos, mercancías, materias primas, servicios e industrias nacionales. La industria cinematográfica, además de ofrecer permanentemente sus géneros cinematográficos, sirvió como soporte para documentar muchos de esos hechos a través de los noticiarios filmicos que semana a semana, al seguir a los representantes de los poderes políticos, jurídicos, militares, religiosos, deportivos y del entretenimiento, iban relatando –parcialmente– los hechos del nuevo orden mundial.²² En algunos casos quedaron expuestos criminales de guerra que eran

²¹ John Grierson, “First principles of documentary (1932-1934)”, Richard Meran Barsam (editor) *Nonfiction film theory and criticism* (New York: E.P. Dutton & Co., Inc., 1976) 19-20

²² Como consta en muchas de esas noticias lucían los uniformes y se hicieron visitas diplomáticas, se firmaron acuerdos, se encontraron líderes y representantes, se abrieron carreteras y presas, se inauguraron fábricas, se rehabilitaron inmuebles, se recuperaron medios de transporte y se activaron vías de comunicación que harían posible el comercio y el turismo. Poco a poco volvió la “normalidad” en un estado de ocupación y reconstrucción que iba quedando filmado parcialmente en fotogramas. En varios países se instauraron compañías estatales y privadas que se ocuparon de la producción y edición de noticiarios y materiales de propaganda.

juzgados y ondearon de nuevo las banderas de los vencedores, como registraron *Welt im Film* o *Neue Deutsche Wochenschau*, noticiarios producidos al fin de la guerra.²³

A su vez, tanto documentales como noticiarios, contienen voces de locutores en *off*, doblajes, canciones y música extradiegética, que muestra el artificio cinematográfico a partir del realismo como punto de partida de otros oficios artísticos; así como los hechos y eventos son filmados y narrados con esos recursos, también en las adaptaciones cinematográficas o traslaciones, hay variaciones, diferencias, cambios y puntos de partida que ha dado la literatura al cine. A través de los planos cinematográficos, tiempo y espacio confluyen en la duración de secuencias, episodios y capítulos sucesivos que se ordenan en un flujo establecido en la mesa de edición, que se apoya en los sonidos y la música para dar el sentido narrativo.

Lo independiente y lo industrial

Siendo la etiqueta de “independiente” la que automáticamente se asocia con más frecuencia al productor Manuel Barbachano Ponce, también conviene caracterizar aquello que sería representativo de la gran industria, para contrastar y tener de referencia. Como ya vimos, Gregorio Walerstein fue un productor cinematográfico que desde los años 30 se había

²³ *Welt im Film* fue un noticiario producido después de la Segunda Guerra Mundial por las fuerzas de ocupación estadounidenses y británicas estacionadas en Alemania a partir de mayo de 1945 en los estudios Bavaria de Múnich [...] Los británicos se retiraron del programa en 1949. Los estadounidenses continuaron con él hasta junio de 1952, principalmente dirigido a los soldados estadounidenses residentes en Alemania. En 1952, *Welt im Film* pasa a manos de la empresa alemana Neue Wochenschau GmbH; a partir de julio de 1952, el programa pasa a llamarse *Welt im Bild*. (Wikipedia/<https://shorturl.at/dqER1> consultada 11 de septiembre de 2023) Ver *Welt im Film*: https://www.filmothek.bundesarchiv.de/video/583443?set_lang=de Otro noticiario fue “*Neue Deutsche Wochenschau*, o NDW para abreviar, fue un noticiario en los cines de la República Federal de Alemania de 1950 a 1977. En el contexto de la propaganda nazi, el *Deutsche Wochenschau*, centralizado y homogeneizado, se produjo en el Reich alemán de 1940 a 1945 y se proyectaba en los cines antes del programa principal. El *Deutsche Wochenschau* dejó de publicarse con el número 755 del 22 de marzo de 1945. Poco después del final de la guerra, los Aliados se esforzaron por establecer nuevos noticiarios en sus zonas de ocupación. A finales de 1949 se fundó en Hamburgo la Neue Deutsche Wochenschau GmbH y comenzó la producción del *Neue Deutsche Wochenschau*. La antigua villa del historiador del arte y la cultura Aby Warburg en la calle Heilwigstraße 116 de Hamburgo-Eppendorf, la actual Warburg-Haus, sirvió de edificio de redacción y producción. El primer número del *Neue Deutsche Wochenschau* salió a la venta el 3 de febrero de 1950”. (https://de.wikipedia.org/wiki/Neue_Deutsche_Wochenschau consultada el 13 de septiembre de 2023) Ver <https://www.filmothek.bundesarchiv.de/video/586299?q=boules+petanque>

forjado un lugar en el cine mexicano y a partir de la década del 40, participó en iniciativas gubernamentales para desarrollar empresas del sector cinematográfico del que formó parte por medio siglo.²⁴

Su filmografía habla de las relaciones que sostuvo con un buen número de directores, aunque no estableció con todos vínculos cercanos. Trabajó una larga y permanente amistad con Joaquín Pardavé, Julián Soler, Rafael Baledón, Julio Bracho, Chano Urueta, René Cardona, Tito Davison, Alfredo B. Crevenna, Emilio Gómez Muriel, Rogelio A. González, Alberto Mariscal y José Díaz Morales. Con Roberto y Emma Gavaldón, y Luis y Janet Alcoriza, la relación de aprecio prevaleció sobre la laboral. Reconoció el enorme talento de Juan Bustillo Oro, Alejandro Galindo e Ismael Rodríguez, pese a que filmó con ellos pocas cintas, o incluso una sola, como fue en el caso de Emilio Fernández.²⁵

Como documentó Eugenia Meyer, en la empresa Filmex abrió las puertas a numerosos directores y proyectó la fama de diversas estrellas nacionales y extranjeras. La extensa filmografía ejemplifica los logros del cine mexicano que se reinventó sucesivamente.

Ciertamente no todos fueron descubiertos o hechura de Walerstein, pero su instinto permitió dar cauce y un giro vertiginoso a muchas carreras cinematográficas. De ello da prueba fehaciente, en diferentes circunstancias y épocas, el trabajo actoral de los hermanos soler, Arturo de Córdova, Pedro Infante, Marga López, Silvia Pinal, Elsa Aguirre, Jorge Rivero, Valentín Trujillo, Julio Alemán, Libertad Lamarque, Nini Marshall, Angélica María, Maricruz Olivier y Blanca Guerra. En la última etapa de su vida profesional, con enorme pericia y oficio, Walerstein habría de construir la imagen exitosa de Vicente Fernández a partir de *Tu camino y el mío*, película de Cima Films rodada en 1971.²⁶

También Walerstein fundó junto a otros socios los estudios CLASA, la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica (CANACINE), la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas, distribuidora Películas Mexicanas S.A. de C.V. (Pelmex) y otras entidades privadas. A su vez, Manuel Barbachano Ponce fue llamando la atención del gremio por sus producciones, que lo tuvieron en el radar de la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas en los años 50, al otorgarle a Teleproducciones S.A. en 1954 el Ariel como premio especial de cortometraje al noticiario *Cine verdad* (1953), en 1955 el premio especial a Benito Alazraki por *Raíces* (1953) y al año

²⁴ Francisco Peredo (2015) 55

²⁵ Eugenia Meyer, *Gregorio Walerstein, hombre de cine* (México: FCE, UNAM, Facultad de Contaduría y Administración UNAM, 2013) 56

²⁶ Op cit 55

siguiente el premio especial fue para Carlos Velo por *Torero* (1956).²⁷ Un lustro después, Barbachano se vio al frente de CLASA, desde donde encabezó proyectos de grandes presupuestos y que involucraron estrellas y técnicos de prestigio.

Barbachano en primer plano

Los fantasmas salen por un espejo y se meten por otro.

Ramón Gómez de la Serna²⁸

Manuel Barbachano Ponce viajó a Nueva York en los años 40 del siglo pasado y realizó prácticas profesionales de publicidad y producción de eventos. Otros jóvenes y distinguidos artistas mexicanos habían residido en la urbe de acero donde forjaron parte de su temple, temática y técnica. Durante los años 30 se nutrieron allá pintores y compositores que respiraban los aires atlánticos del puerto y gastaban sus suelas en los barrios de la Gran Manzana.²⁹ Manuel tuvo experiencias publicitarias y estudios en Columbia University en Nueva York y de vuelta a México en los años 50,³⁰ vio un espacio en el terreno de los noticiarios cinematográficos, donde incursionó y destacó en la realización de cortometrajes documentales y humorísticos.³¹ En un contexto de renovación estructural del cine industrial,

²⁷ *Premio Ariel* (México: Cineteca Nacional, IMCINE, 1994) 37, 43 y 49

²⁸ Ramón Gómez de la Serna, *Greguerías* (Madrid: El País, 2003) 259

²⁹ Manhattan se veía como la tierra prometida, y sobresalía el ejemplo de José Clemente Orozco (1883-1949) como un artista que se impuso a las dificultades para plasmar su obra crítica o el éxito de Miguel Covarrubias (1904-1957) era otra insignia mexicana de quien –pese a su juventud– pudo establecerse como ilustrador profesional por su inmenso talento de caricaturista. La publicidad reunía una constelación de intereses y a ella llegó una pléyade de jóvenes que aprendieron el oficio y vivieron la dureza de ser extranjeros, absorbiendo el cosmopolitismo que les acompañaría de vuelta y los haría volver repetidamente. Son ricas las huellas de mexicanos distinguidos, que dejaron huella después de perderse en el anonimato de aquella inmensa metrópolis que nutrió las visiones y obras del galerista Marius De Zayas, el fotógrafo Emilio Amero en su encuentro con Federico García Lorca, el músico Carlos Chávez, los pintores Rufino Tamayo y José Clemente Orozco.

³⁰ Gabriel Rodríguez Álvarez *Cartas a México, correspondencia de Cesare Zavattini 1954-1988* (México: Fimoteca de la UNAM, 2007) 219-220

³¹ En un texto firmado por su hermano –crítico cinematográfico– Miguel Barbachano en su libro *Críticas* (México, Cineteca Nacional, 1988), se encuentran los principales trazos sobre su biografía, a los que aporté en la compilación epistolar *Cartas a México, correspondencia de Cesare Zavattini a México 1954-1988* (México, Fimoteca de la UNAM, 2007), y que pude seguir profundizando en mi ensayo de maestría en Historia del Arte-Estudios sobre cine: *Cesare Zavattini y Fernando Gamboa: cine y cultura en México* (FFyL, UNAM, 2020), en el cual abordé las relaciones de Manuel Barbachano Ponce con el guionista italiano Cesare Zavattini en los años 50 del pasado siglo, y en el que reconstruí las formas en que desarrollaron diversos proyectos

se inició como productor independiente y con los años, logró un reconocimiento internacional que le permitió asentarse en el negocio y trabajar con cineastas de prestigio.

En entrevista para la temporada 1 de la serie *Memoria del cine mexicano* producida por IMCINE en 1993,³² Manuel Barbachano Ponce relató sus orígenes y las experiencias que lo llevaron al cine. Nació el 4 de abril de 1924 en Mérida, Yucatán y su biografía estuvo marcada por sus familiares que le dieron perspectivas distintas de la vida. En la línea paterna, habían varios funcionarios de gobierno y terratenientes, y en el lado materno brillaban por la afición literaria los Barbachano Bolio y otros industriales a quienes conoció en su juventud. En la Ciudad de México, siendo alumno libre de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, despertó sus aficiones por la escritura, llevadas a lemas y eslóganes de anuncios publicitarios con Augusto Elías, presente entre las más antiguas agencias en México como Publicidad Continental (1941), Publicidad Saiffe (1943) y Augusto Elías S.A (1944),³³ y tuvo como maestro a Salvador Novo (1904-1974).

Siendo un joven aspirante, Barbachano incursionó en campañas publicitarias de radio con el programa “Ritmos en blanco y negro”, contando como colaboradores a Jaime García Terrés (1924-1996), Rogelio A. González (1922-1984), Mariano Rivera Conde, Augusto Elías, Coco Feducci y Salvador Novo. Barbachano recordó que con creciente interés iba en busca de libros de cine, pero no abundaban en las librerías. Encontró un manual argentino³⁴ y se fue a Nueva York –sin saber hablar inglés y sin goce de sueldo– con la agencia McCann Erickson. En el horario vespertino de la Universidad de Columbia, hizo estudios de Comunicación sobre métodos modernos de radio y TV, en la época de surgimiento de los

cinematográficos que –a pesar de ser inéditos– calaron hondo en el campo intelectual mexicano de la época. Ver https://tesiunam.dgb.unam.mx/F?current_base=TES01&func=direct&doc_number=000801263

³² *Memoria del cine mexicano: Manuel Barbachano Ponce*, Alejandro Pelayo, IMCINE, 1993, Temporada 1, episodio 28, 74 minutos. Director del proyecto: Lic. César Roel; producción ejecutiva: Laura Imperiale; entrevistador: Alfonso Morales; fotografía: Luis Lupone; investigación: CIEC, Filmoteca de la UNAM; producción: Pablo Baksht Segovia.

³³ Ricardo Homs, *Creadores de imagen mexicana* (México: Planeta, 1992) 120

³⁴ Actualmente sin identificar.

aparatos y el canal Dumont Television.³⁵ A duras penas podía pagar un pequeñísimo cuarto por 50 centavos diarios en el YMCA.³⁶ Para entonces la guerra en Europa había acabado y volvían los soldados a casa. En una situación miserable, de tristeza y desesperación, propuso a la asociación cristiana organizar bailes llamados “Latin American Dances”, en los que se encargaba de hacer las invitaciones, conseguir la música y hacer la producción. Eso le permitió vivir allí y apuntarse a los “Bible & Breakfast” en los que por 20 centavos, desayunaba abundantemente en los bufetes que –además de los huevos y *hot cakes*– incluían lecturas periódicas de la Biblia. Por esos días se iba adentrando al cine desde la mercadotecnia, y el *research* de gustos. Una tarde calurosa de verano –viviendo ya en una casa de huéspedes frente al MoMA–, vio pasar una mujer atractiva y al seguirla, entró a la sala del museo donde descubrió *El acorazado Potemkin* (Sergei Eisenstein, URSS, 1925), allí sintió un poderoso llamado para hacer cine en su vida.

En aquella entrevista con Alfonso Morales en 1993,³⁷ Barbachano comentó que en Nueva York asistió a ciclos de cine mudo e historia, pudo leer libros y ver películas, al tiempo en que se adentraba en nociones de edición y montaje siguiendo las ideas del cineasta ruso. Según dijo, lo impresionaron especialmente los fragmentos de *¡Que viva México!* (Sergei Eisenstein, 1931), sin embargo, al verificar en los boletines de prensa del MoMA, hay otras fechas de esas proyecciones. A fines de los 40 se incluyó *El acorazado Potemkin* entre las retrospectivas históricas que se ofrecieron y hasta tiempo después tuvo lugar la primera retrospectiva del cineasta soviético en 1959. La historia de la filmoteca del MoMA³⁸ guarda

³⁵ Dumont fue la primera cadena de televisión comercial que inició operaciones comerciales en 1946.

³⁶ Young Men 's Christian Association/Asociación Cristiana de Jóvenes

³⁷ *Memoria del cine mexicano: Manuel Barbachano Ponce*, Alejandro Pelayo, IMCINE, 1993, Temporada 1, episodio 28, <https://www.filminlatino.mx/player?type=episode&mediaId=5528> consultado 2 de diciembre de 2022.

³⁸ En su libro *Museum movies, the Museum of Modern Art and the Birth of Cinema* (USA: University of California Press, 2005), Haidee Wasson revela, documenta y profundiza en la rica vida cultural entre 1935 y 1949 que –con el apoyo de la Rockefeller Foundation– acogió el museo, que instauró y multiplicó las actividades filmicas y museográficas con un perfil curatorial que mantuvo amplitud internacional con la visión y gestión de Iris Barry y John Abbott, que los llevó en busca de materiales en Europa y que trascendió en las redes de filmotecas universitarias, con la curaduría de ciclos, cine y educación y formación de nuevos públicos en Estados Unidos.

las programaciones, exhibiciones y ciclos replicados en otras ciudades estadounidenses. Entre los más apreciados autores del arte cinematográfico, estuvieron los rusos Pudovkin, Vertov y Eisenstein. Del 16 de septiembre de 1946 al 31 de diciembre de 1947, se presentó el ciclo que arrancó con el programa “The Development of Narrative”, que abarcaba medio siglo de cine. El texto introductorio firmado por Arthur Rosenheimer, Jr. de la filmoteca del MoMA, señalaba la característica internacional del cine como arte moderno:³⁹

Es imposible presentar correctamente el desarrollo del arte cinematográfico a través de un estudio cronológico del cine en un solo país. Más que cualquier otro arte, el cine –y en particular el cine mudo– es internacional. Las películas americanas, exportadas, influyeron en las películas rusas; las películas alemanas, importadas, influyeron en las películas americanas. Y aún hubo más influencias y contra influencias que influyeron en las películas ya influenciadas.⁴⁰

Barbachano contó que pasó tres años difíciles en Nueva York, practicando el idioma y caminando mucho. Para entonces, escribía la radionovela “Pepito tu nombre es amor”, cuyo esqueleto dramático era un refrito de *Marianela* (Benito Pérez Galdós, 1878); entregaba cinco capítulos y le pagaban 25 dólares por cada uno. En la ciudad de los rascacielos también

³⁹ En esa cronología estaban en séptimo, noveno y décimo cuarto lugar, las películas soviéticas *Potemkin*, *Storm over Asia* y *Alexander Nevsky*. Habiendo presentado primero la evolución artística combinando geografías, en el segundo ciclo buscaban un recorrido país por país que permitiera mostrar las cualidades de las producciones en cada contexto social de donde provenían. De acuerdo al documento titulado Exhibition 361: “Highlights from Film Library” (Oct. 14, 1947- Jan. 4, 1948) [sin registros por el Departamento de registro, MoMA 0361_MasterChecklist] y conservado en el archivo del MoMA, se proyectaron en la quinta y sexta sesión –entre la vanguardia europea de los 20s–, *El Hombre de la cámara* y *Potemkin* respectivamente. En octubre de 1959 se llevó a cabo el ciclo en el MoMA en el que se ofrecieron *Que Viva México* (1931), el 25–31 octubre de 1959; *Thunder over Mexico* (1933) 1–7 noviembre; *Time in the sun* (1940) –editada y con narración de Marie Seton y Paul Burnford; *Que Viva Mexico, episodes for study part I* (1930-31) y *Que Viva Mexico: episodes for study part II* (1930-31), preparados por la filmoteca del museo con pietaje original nunca antes proyectado en Estados Unidos. [The Museum of Modern Art, “Museum of Modern Art to show all Eisenstein’s Films”, 27 sept. 1959 -80] *Potemkin* se proyectó del 4-10 de octubre a las 3 pm diariamente. En el boletín de prensa, Richard Griffith, curador de la filmoteca del MoMA hacía notar: “To Eisenstein, the only film maker to combine the roles of creator and critic on the highest level, we owe more than to any other individual the esthetic [sic] theory of the motion picture. His *Potemkin* and *Ten Days that Shook the World* still tower above all subsequent film as unscaled peaks of cinematic achievement”. [The Museum of Modern Art, “Potemkin at Museum of Modern Art”, 4 de octubre 1959]. En esa ocasión aseguraron que *Thunder Over Mexico* seguía siendo “the mass of Mexican footage shot by Eisenstein’s, Alexandrov and Tissé”. Dieron a conocer las fechas de *Time in the Sun* y los programas con episodios para estudio, y abrieron el canal para obtener stills a través de Herbert Bronstein, asistente del Director de publicidad.[The Museum of Modern Art N° 98: “Eisenstein’s Thunder Over Mexico at Museum of Modern Art”, Sunday, October 25, 1959]

⁴⁰ The Museum of Modern Art, “The History of the Motion Picture presented by the Museum of Modern Art”, 46905-42

despertó su afición por el jazz de New Orleans y el *blues*, vivió una época en el Greenwich Village y tuvo amigos pintores y pianistas; se hizo muy amigo de Luis de Llano Palmer (1918-2012) –recién divorciado de Rita Macedo–, y compartieron un departamento que les convenía por sus horarios laborales cruzados; luego de encontrar su vocación por el cine, Barbachano volvió a México con la agencia McCann Erickson que le propuso ir a París en 1948. La ciudad francesa vivía un momento radiante y la oportunidad que se le presentaba de aprender francés, publicidad y cine parecía irrechazable, pero el joven yucateco de 23 años desistió de la oferta.

A su vuelta a nuestro país, poco a poco se alinearon las condiciones para que tomara la decisión de dedicarse al cine, a pesar de la poca apertura que existía a nuevos productores, y apostando por renovar los noticiarios cinematográficos, contando con un destacado equipo que lo llevaría a emprender una carrera independiente, que tendría cruces con la industria del cine y otros medios de comunicación.

Capítulo 1. Noticiarios y documentales

El que escribe al último

Escribe mejor.

Yo apenas empiezo.

Efraín Huerta⁴¹

EMA: retratos solemnes del México oficial

El Estado mexicano tuvo una destacada participación en el campo cinematográfico al asentarse los primeros estudios, lo que dio estabilidad para la profesionalización de las ramas industriales y comerciales del cine.⁴² En el sexenio (1940-1946) quedó en otras manos –no muy alejadas del régimen–, la narrativa filmica institucional. Entre los esfuerzos empresariales en el campo documental, destacan los que se dieron con el Noticiero EMA (España-México-Argentina), producido por el general Juan F. Azcárate, cuyas experiencias militares y en la producción cinematográfica, le permitieron abrirse un camino entre los foros y estudios cinematográficos. Azcárate entró en contacto con los pioneros y debutantes del cine en México en los años 40, produciendo *La Isla de la pasión* (Emilio Fernández, 1941),⁴³ como argumentista en *De Nueva York a Huipanguillo* (Manuel R. Ojeda/EMA, 1943)⁴⁴ y productor de *Rosa de las nieves* (Vicente Oroná, 1944).⁴⁵ Carlos Velo explicó a Román Gubern su relación con Azcárate, en una entrevista treinta años después de los hechos –1976–, al responder sobre su incursión en el cine mexicano.

Se produce curiosamente gracias a Marruecos. Esto que voy a decir es algo completamente nuevo, algo que ha venido a mi memoria últimamente. Un general mexicano, el general Azcárate, era embajador del presidente Cárdenas en Berlín: él fue el encargado de decirle a Hitler, en un palco de la ópera, que no era del agrado de México la ayuda que los alemanes estaban prestando al general Franco. En ese sentido es un personaje histórico. Este general conocía la película *Yebala*. Con la

⁴¹ “Lección”, 1969/ Poemínimos, *Efraín Huerta para universitarios* (México: Universidad de Guanajuato, 1994) 222

⁴² Ver apéndice 2. Inicios y consolidación de los noticiarios cinematográficos mexicanos

⁴³ Moisés Viñas, *Índice general del cine mexicano* (México: Conaculta, Imcine, 2005) 259

⁴⁴ Op cit 145

⁴⁵ Ibid 442-443

llegada de los refugiados, este hombre me busca y me pregunta si había estado en la UFA. Yo le contesté que no, pero él insistió: “pues yo he sabido de usted en la UFA”. Me dijo que había visto la película y me encargó un noticiero mexicano. ¡Estaba yo dando clases de Biología, el general Azcárate me busca y me fui a trabajar con él! Había fundado el noticiero de Cárdenas y para mí era un honor extraordinario hacer el Noticiero de México [sic], que estaba muy mal hecho, muy primitivamente hecho, con algunas cosas buenas y otras muy malas. Empecé a organizarlo y trabajé allí muchísimos años.⁴⁶

Contando con Velo como realizador, Azcárate⁴⁷ encabezaba el Noticiario EMA con entendimiento y sensibilidad del lenguaje cinematográfico de planos, ángulos y perspectivas que multiplicaban los escenarios de los personajes anónimos de las historias, basado en la voz narradora.⁴⁸ Un evento que atrajo su atención fue la erupción volcánica que se dio en febrero de 1943 después de varios movimientos sísmicos a la víspera del nacimiento del volcán El Parícutín, en Angahuan, Michoacán, que fue seguida con las cámaras cinematográficas. Producido por EMA Studios para Sterling Films, el documental llevó el título: “Birth of a Volcano” y con narración en inglés relata el episodio a través de tomas del Distrito Federal, el exterior del Instituto Geológico Nacional y el interior de la Estación sismológica de Tacubaya, mostrando los instrumentos de medición y la forma en que se registran los movimientos telúricos que ocurren a la distancia. Después lleva a los espectadores a ver de cerca ese majestuoso fenómeno de la naturaleza que fue captado por primera vez en esa ocasión a través del cine.⁴⁹

⁴⁶ Román Gubern, “Entrevista con Carlos Velo”, *Secuencias* 4 (Madrid: 1996) 126-127

⁴⁷ Azcárate figuró entre el gabinete de Guerra del presidente Abelardo L. Rodríguez, como se puede ver en varios tomos de la *Historia gráfica de la Revolución Mexicana 1900-1970* (1973). “Con motivo del onomástico del Jefe del Poder Ejecutivo, general Abelardo L. Rodríguez, le fue ofrecido un banquete en el Colegio Militar por los miembros del Ejecutivo Nacional y la Armada, el 12 de mayo de 1933. Entre los asistentes se ven, además del homenajeado, los generales Lázaro Cárdenas, Joaquín Amaro, Pedro Almada, Miguel Costa, Alejandro Mange, Juan F. Azcárate, Eulogio Ortiz y otros más”. Gustavo Casasola, *Historia gráfica de la Revolución Mexicana 1900-1970* tomo 6 (México: Editorial Trillas, 1973, 2a edición) 2083 y en un pie de foto se lee: “El Jefe de la Zona Militar, general Abelardo L. Rodríguez, en un momento de descanso, acompañado de los generales Alejandro Mange, Juan F. Azcárate y los miembros de su estado mayor, en el puerto de Veracruz.” Gustavo Casasola, *Historia gráfica de la Revolución Mexicana 1900-1970* tomo 7 (México: Editorial Trillas, 1973 2a edición) 2484

⁴⁸ En las actividades de la Secretaría de la Defensa Nacional de 1946, se veía a un grupo con “el general Francisco L. Urquiza y altos jefes del Ejército Nacional, después de haber tomado posesión como subsecretario de la Defensa Nacional”, en Gustavo Casasola (1973) 2536

⁴⁹ Ver “Eruption of Parícutín” <https://archive.org/details/87864-birth-of-a-volcano>, Soundnewsreel #87864 Periscope Film, consulta 1º de marzo de 2022

En el corto de 8 minutos, se recogen momentos con pasajes musicales emocionantes de la “Toccata y fuga en Re” de Bach. Con claridad en las tomas en blanco y negro, se ven los impresionantes destellos que escupía la masa ardiente, las llamaradas y la inmensa columna de humo, que llenó de ceniza el cielo por varios días y expulsó a los habitantes de varios pueblos como Parícutin y San Juan Parangaricutiro, que salieron frente a la inminente destrucción con la lava volcánica incendiando y destruyendo sus edificios. La voz narradora –sin crédito–, enfatiza que así como se presentó en ese momento una ocasión inédita para filmarlo, las futuras generaciones podrán saber cómo ocurrieron esos hechos a través de las imágenes cinematográficas.⁵⁰

En septiembre de 1943, el Noticiero EMA realizó un episodio sobre las fiestas patrias que tuvo como eje subrayar la lealtad, la disciplina y la soberanía mexicanas. La narración se hizo a través de la llegada de los conscriptos a la Ciudad de México, para participar en los eventos cívico-militares y a través de la historia de un joven que llega a hospedarse con una familia y los representa a todos. Como una metonimia, se relataba la experiencia para los jóvenes mexicanos que tomaban parte de la vida pública y que en el reportaje, se multiplicaban con los soldados anónimos. Se veía la llegada del Vicealmirante Johnson y el 15 de septiembre de 1943, el general Manuel Ávila Camacho entregaba banderas a conscriptos clase 24 del Servicio de Sanidad Militar, en el campo de Balbuena. Al venerar los lábaros patrios y apreciar la disciplina de los soldados, se mostraba el músculo militar del Ejército Mexicano en plena Segunda Guerra Mundial. En esa entrega de 18 minutos de duración, se informaba al público y se mostraba cómo se celebraron las fiestas patrias, mostrando los preparativos y los invitados especiales que llegaban a ser testigos y protagonistas; entre ellos destacaba el general Lázaro Cárdenas en el protocolo.

⁵⁰ En las páginas del mensual ilustrado de circulación internacional *Cine-Mundial* de –editado en Nueva York y dirigido por F. García Ortega– se dieron a conocer las posibilidades que se iban abriendo con las innovaciones fotográficas de Kodak con la película radiográfica, la película aérea que se benefició con el silicio y la película infrarroja con aplicaciones militares en tiempos de guerra al servicio de las Naciones Unidas, que se dieron a conocer en inserciones de página completa. Ver *Cine-Mundial*, marzo de 1943, vol. XXVIII Núm. 5, 227

El noticiario se filmaba en los escenarios públicos y las ceremonias tenían momentos relevantes, que fueron captados con un punto de vista privilegiado, con acceso a zonas restringidas, y sitúan al espectador cerca de los vehículos que se movían velozmente, a bordo de una de las aeronaves que sobrevolaron el valle de México y que llevaban al público entre las nubes. Después del atardecer le robaban el aliento con las tomas aéreas de los edificios públicos luminosos, flotando en el vacío de la noche. Las bombillas con las siluetas de las moles de piedra, que en la oscuridad vibraban en las retinas y los fotogramas. Las tomas –sin crédito– las habría realizado Vicente Cortés Sotelo, veterano de las filmaciones aéreas,⁵¹ que incluso contaba con accesorios para fijar su cámara en la aeronave. La fuerza aérea también estaba en los anuncios de películas en *Cine Mundial* como *Los Tigres voladores/Flying Tigers* David Miller, 1942; *Corregidor*, William Nigh, 1943 *Rebelión/Edge of darkness*, Lewis Milestone, 1943 y *Air Force/El bombardeo heroico*, Howard Hawks, 1943.

Poco después, Roger Manvell –crítico de cine inglés que había seguido la historia del cine–, vislumbró una nueva época para el noticiario filmico, pero –atento al panorama audiovisual de su tiempo–, también notaba la vuelta a la mediocridad.

Ahora que la paz ha conferido la mayor importancia a los problemas sociales del mundo, muchos noticiarios han regresado a los fáciles expedientes de las carreras, los partidos de fútbol y otros hechos cualesquiera que evitan las controversias, pero siguen teniendo atracción popular superficial.⁵²

El cineasta gallego Carlos Velo estaba por forjar un modelo que caló en más de una generación y en aquella ocasión, también le reveló al historiador catalán Gubern: “Conocí después a Manuel Barbachano, que me felicitó por el noticiario [EMA], pero al que le dije que quería hacer algo más elevado. “¿Qué es lo que querías hacer?” me dijo. Y le contesté: ‘Quiero hacer una cosa que voy a llamar *Cine Verdad*’”.⁵³ Les llevaría más de un lustro iniciar

⁵¹ Ver Galería Vicente Cortés Sotelo, Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM <http://www.esteticas.unam.mx/vcs/#s=pano13> consultado el 14 de enero de 2022

⁵² Roger Manvell (1964) 125

⁵³ Román Gubern (1996) 127

ese sueño y convertirlo en una popular serie educativa que se conocería en los cines de muchas partes del país.⁵⁴

Velo fue una pieza clave en sucesivas aventuras y proyectos con los hermanos Barbachano. Al veterano –que durante un tiempo no fue incluido en los créditos de las películas– y su equipo de guionistas, camarógrafos y editores, se debió el éxito en las series por las innovaciones narrativas que mezclaron documental y ficción, y en adaptaciones literarias que se exploran más adelante. Para entender mejor los antecedentes y referencias que se tuvieron al alcance en muchos países, hoy es posible mirar y caracterizar los aspectos formales de los noticiarios filmicos que sirvieron de inspiración para el desarrollo de aquellos producidos por Manuel Barbachano Ponce, que captaron el aire del momento y tradujeron los formatos al contexto mexicano en la primera década de posguerra.

Entre quienes habían sido encantados con la magia del proyector en la sala oscura, algunos fueron más allá, sin poder resistirse a contar historias para la pantalla. El cine impulsó –y documentó– la guerra como noticia. Luego fue un importante motor para los propósitos de reconstrucción, comunicación y reconciliación en los nuevos tiempos. En el gobierno mexicano, facilitaron el acceso y el trabajo de los camarógrafos que retomarían la práctica de filmar acontecimientos públicos, celebraciones, y sobre todo ser testigos de la afirmación del poder en turno. El equipo del Noticiario EMA cubrió la toma de posesión de Miguel Alemán Valdés en el Palacio de Bellas Artes, el 1º de diciembre de 1946. Con música de banda y tomas de la Catedral hasta Bellas Artes y en su interior, el locutor va narrando con muchos adjetivos y dando contexto a las secuencias de la ceremonia.

Haciendo el récord de información cinematográfica, el Noticiario EMA presenta al público de este cine un avance del histórico acto de la transmisión del poder presidencial. [...] El Noticiario Mexicano se une al pueblo saludando al nuevo presidente de la nación en este día histórico.⁵⁵

⁵⁴ Actualmente desconozco con exactitud las salas al interior del país donde llegaron a proyectarse los noticiarios.

⁵⁵ Ver Noticiario Mexicano EMA (1946), “Toma de posesión a la presidencia del Lic. Miguel Alemán Valdés” https://www.youtube.com/watch?v=6IU5vTyxgR0&ab_channel=Viajero73 consultada: 26 de enero de 2022

Al final de cada número de EMA, bajo su logotipo incluía la frase “Hecho en México desde 1941”.⁵⁶ En el n° 408,⁵⁷ la sección *El Universal* presenta “La vida de México en la pantalla” y con patrocinio de Cervecería Moctezuma, inicia “Pátzcuaro” con foto de Ladislao Cortés, que abre en el Lago de Pátzcuaro en víspera de día de muertos, relatando la “tradición tarasca”, y relata la cacería del pato con flechas de carrizo y arpones. A continuación, un segmento sobre “Ciudad Universitaria” con foto de Ramón Muñoz, en los terrenos del futuro campus universitario, con el rector Garrido y secuencias de los tractores mientras el narrador va diciendo “se convierte en realidad... la más nueva ciudad sobre la más vieja población”.⁵⁸ “La Hora, acontecimientos” presentaba la llegada al aeropuerto de la Ciudad de México del Lic. Carlos Novoa –director del Banco de México– donde era recibido calurosamente por su familia, después de “una misión económica para ampliar mercados”.⁵⁹

En la inauguración de una asamblea de la CNC entre agrónomos, el ingeniero Robles Martínez, secretario del CNTE y Mario Souza clausuraban en nombre del presidente, quien los recibió después en Los Pinos. “Caballería mecánica” firmado por Vega Gil, cubría un evento de Automotriz Indian, con la competencia en La Marquesa, Estado de México, que reunía una gama de motocicletas pilotadas por “modernos centauros”. El público participaba en las zonas más desafiantes, colaborando con los pilotos para ayudarlos a salir del lodo. “Ventajas de la motocicleta, competencia con los caballos en su terreno”, comenta el narrador. En el segmento “Politécnico contra Colegio Militar” –con foto de Ramón Muñoz– se resumía en algunas jugadas, la contienda del Campeonato Nacional de Fútbol Americano. La sección de Toros del cronista Pepe Luis que presentaba la Cervecería Moctezuma, llevaba a los espectadores a la Plaza El Toreo y la Plaza México.

⁵⁶ En los créditos figuraban como director: Carlos Velo; asistente dirección: R. Villarreal; editor: I. Sánchez U.; locutor: G. Hurtado; sonido: A. de la Riva/ Rivaton de América; sección: 49 STIC; Estudios: EMA; Presidente y director general: Gral. Juan F. Azcárate y gerente: Jesús Nieto.

⁵⁷ EMA Noticiario Mexicano N° 408, Videoteca de la Filmoteca de la UNAM

⁵⁸ Cuicuilco y Copilco

⁵⁹ Al tratarse de una empresa privada, el inventario todavía hoy ha tenido que hacerse de forma indirecta, en la consulta de archivos que guardan parcialmente algunos números, como la selección que resguarda la Filmoteca de la UNAM, que contiene valiosos materiales de la memoria universitaria de medio siglo XX.

Asimismo, en cada entrega se incluían diferentes regiones y polos económicos que destacaban por su potencial turístico, como Mazatlán y Pátzcuaro, entre otros, presentados por *El Universal* y patrocinados por Cervecería Moctezuma de Orizaba y la crema dental Colgate, respectivamente. Era común ver también las asambleas oficiales del partido de estado, las comidas en honor a los dirigentes y las magnas obras del régimen. Una de ellas que mereció estar presente en varias entregas de EMA, fue la edificación de Ciudad Universitaria, que se visitó en varios momentos de su primera etapa de construcción con secciones a cargo de cronistas como Vega Gil y fotógrafos como Muñoz, que retrataron al equipo del arquitecto Carlos Lazo entre 1951 y 1952, y a quien se le hizo un homenaje póstumo al fallecer en un accidente en noviembre de 1955. En ese mismo número también se mostraban los avances con tomas aéreas similares a las fotografías de la Compañía Mexicana Aerofoto, y –desde las alturas– los precolados de cemento armado y el estadio universitario, sobresalían en el inmenso pedregal de lava volcánica.

El N° 472⁶⁰ era presentado por *El Universal*, con la viñeta de Don Quijote y Sancho Panza interpretada por dos jinetes que avanzan hacia el espectador, mientras se escucha el eslogan “La vida en México en la pantalla” y una animación de título con palitos de madera en *stop-motion* anuncia “Rialtos, el cigarro de la época” que presenta: “Conozca México: Tepic, Nayarit ciudad natal de Amado Nervo”, se ve una panorámica de la bahía, y collares, cuchillos y estatuillas de barro cocido del año 900 DC provenientes de Ixtlán, que fueron entregadas a un cacique, y se guardan en el Museo de Nayarit. En “Homenaje minero” con foto de Sánchez U., se mostraba un evento del Sindicato Minero Metalúrgico del país, en el cual el secretario Jesús Carrasco acompañado del secretario del Trabajo Manuel Ramírez Vázquez, ofrecen un banquete al presidente en el cual se hace un recuento de la historia minera y su relación con 80 mil trabajadores. Destacaban el primer lugar de producción de

⁶⁰ EMA Noticiario Mexicano N° 472, Videoteca de la Filmoteca de la UNAM

plata en el mundo para México y seguían la retórica oficialista que remontaba el narrador: “el presidente Alemán agradece y conoce el tema”. Sin embargo, poco antes de esas muestras de concordia en las que no todos los actores del sector estaban representados, hubo represalias y resistencias, de las que no se hablaba en los noticiarios.⁶¹

Con un *stop motion* de manecillas, un anuncio de relojes Cyma, presentaba “El reportaje de la semana: Bendición de los animales en el día de San Antonio”. En la nota “De Monterrey a Los Pinos”, con foto de Morales –y acompañado con música marcial y la Banda de guerra estudiantil de la Universidad Autónoma de Nuevo León (UANL)–, se cubría la visita del Dr. Ignacio Morones Prieto (gobernador de Nuevo León) y el rector de la UANL Raúl Rangel Frías, a la columna de la independencia, las obras en la Ciudad Universitaria y luego la recepción del presidente Miguel Alemán en la residencia de Los Pinos en 1951. También con foto de Morales, “Alma mater”, muestra a los autobuses de la comitiva encabezada por el Dr. Morones Prieto, llegando a las obras universitarias. El locutor comenta las obras arquitectónicas y destaca el pabellón de rayos cósmicos entre el conjunto de edificios y la Torre de Ciencias.

En la construcción de CU, el rector Luis Garrido muestra al Lic. Carlos Novoa, –desde la altura de la torre de Ciencias– las facultades de Economía, Leyes, y Filosofía y Letras hacia el poniente. Cerca de allí está la de Ingeniería, “la más antigua de las artes”. Cruzando la Avenida Insurgentes y en las cimas de las terrazas que se diseñaron, resaltaba el

⁶¹ “A partir de 1950 dos sucesos vinieron a clausurar la autonomía y el poder de negociación del Sindicato. Por un lado, una larga huelga de los mineros de carbón en el norte del país que desembocó en una histórica marcha o “Caravana del Hambre” hasta la ciudad de México concluyó en despidos y represiones. Por otro, el gobierno asumió el control de la dirección del sindicato, imponiendo dirigentes ilegítimos y suscitando una profunda escisión entre los mineros, coyuntura que fue aprovechada por las empresas norteamericanas para desconocer conquistas obreras. La huelga de Nueva Rosita, la Caravana del Hambre y la intervención gubernamental fueron un signo claro de que el apoyo presidencial a las movilizaciones obreras mostrado desde 1934 por el general Cárdenas, quedaba cancelado con el arribo al poder de Miguel Alemán, un político que impulsó la industrialización del país a costa de reducir los salarios y las conquistas obreras. En su gobierno, varios líderes sindicales mineros, petroleros y ferrocarrileros fueron objeto de persecución y represalias”. En: Juan Luis Sariago, “La interminable huelga de los mineros mexicanos de Cananea: ¿El final de un régimen laboral?”, *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* [En línea], 26 | 2013, publicado el 20 de diciembre de 2013, consultado el 11 de marzo de 2022. URL: <http://journals.openedition.org/alhim/4789>; DOI: <https://doi.org/10.4000/alhim.4789>

Estadio Olímpico. El locutor terminaba exaltado: “Alma mater en C.U., en la que se forja el México del mañana”. En la parte deportiva, “Triunfos de México” con foto de Vega Gil y Sánchez U., reseñaron acciones del partido de fútbol entre el Independiente de Argentina y el Club Oro de México, en el que después de jugadas de peligro, al final ganó Oro 1-0.⁶² Otra nota breve comenta enseguida que en el Parque Marte, en Chapultepec, se disputó un partido de polo de la serie internacional entre México contra Estados Unidos. Aparece un juego de letras con la marca Colgate y las frases: “su aliento, sus dientes, su sonrisa” que da pie al segundo reportaje del “¿Sabía usted qué?” dedicado a Paracho, Michoacán –integrado con música de guitarras, cellos y violines–, y muestra el trabajo de sus lauderos al ir modelando las maderas, forjando y tocando los instrumentos. Remata el narrador: “En Santa Cruz de Galeana, Juventino Rosas, recibió como regalo un violín Stradivarius”. La sección dedicada a las corridas de toros, a cargo del cronista Pepe Luis narra las secuencias de verónicas y chicuelinas, brindando al público momentos de emoción con el capote de Julio Aparicio Martínez, mientras comenta el locutor exigente que reconoce el arrojo: “¡El madrileño quiere agradar!”.

Publicidad y popularidad

La confluencia entre empresas y medios masivos de comunicación tuvo como eje la publicidad, que justificó inversiones económicas para producir anuncios impresos, radiofónicos, cinematográficos y televisivos. Augusto Elías Paullada, heredero de una de las agencias pioneras en México, –Publicidad Augusto Elías S.A.–, recordaba años después, aquellos primeros días de urgencia y espontaneidad.

⁶² También en el fútbol se reflejó el predominio de los militares en la vida nacional, que poco a poco se institucionaliza, después de haber vivido entre los años 30-40 sus primeros procesos de implantación del juego, el establecimiento de clubes, la disposición de reglamentos operativos y la edificación de estadios –de madera primero y luego de concreto–. El general José Manuel Nuñez –con el respaldo del general Lázaro Cárdenas– por varias décadas fue “el hombre fuerte” del fútbol mexicano y mantuvo su hegemonía hasta 1956, cuando la mala organización del II Campeonato Panamericano, abrió paso a una nueva generación de promotores, encabezada por el tapatío Guillermo Cañedo. Ver Carlos Calderón Cardoso, *Por amor a la camiseta (1933-1950)* (México: Clío, 1998) y Greco Sotelo, *El oficio de las canchas (1950-1970)* (México: Clío, 1998)

Nosotros como agencia no nos anunciamos en televisión, sino que nuestros clientes nos llevaron a ella. Nosotros les hacíamos anuncios pero lo que en realidad ocurrió, es que como a los niños héroes nos empujaron a hacer televisión los señores O'Farril, que iniciaron el Canal 4, en el edificio de la Lotería Nacional, donde alquilaron unos despachos en el piso 13 y los habilitaron como estudio de televisión y los primeros anuncios fueron empresas del tipo de la Lotería Nacional, Bonos del Ahorro Nacional o sea, empresas que hoy se llaman descentralizadas, empresas del gobierno, que tenían presupuesto para ayudar, a este nuevo medio entonces rarísimo.⁶³

Así como los nuevos medios jugaron un importante papel en el auge y consolidación de nuevas empresas que dominaron el mercado por mucho tiempo,⁶⁴ también el teatro se prestó a los contenidos televisivos que eran respaldados por marcas o iniciativas gubernamentales, como la serie Telecomedia de Manolo Fábregas, presentada por Bonos del Ahorro Nacional y en la que se vinculó el actor y director con los publicistas que incursionaban en las ondas hertzianas televisadas. Durante esa década se explotaron los géneros informativos y surgieron nuevos modelos de producción, vinculados a la transmisión televisiva de los materiales filmados y se mantuvieron secciones de noticias deportivas, de acontecimientos, celebridades, personajes y autoridades que no dejaron escapar la ocasión de ser filmados.

Acababa el sexenio de Adolfo Ruiz Cortines, y su sucesor, Adolfo López Mateos —a pesar de compartir partido y nombre—, se distinguió de su predecesor al venir de la Secretaría del Trabajo, que imprimió una nueva relación con gremios laborales, incluido el del cine, que pasaba por una severa crisis de inmovilidad. En su periodo presidencial, el Estado tomó un rol preponderante en una época marcada por la consolidación de la televisión. Una década más tarde, Federico Heuer reflexionó sobre el arco de esa crisis.

El cine como negocio lucrativo entraba desde entonces, desde mediados de 1950 en una fase de declinación aún no superada y que todavía puede alcanzar puntos críticos en este proceso, aún no agotado pero ya obviamente prolongado. En estas condiciones no resultaba promisorio la entrada de

⁶³ Laura Castellot, *Historia de la televisión en México, narrada por sus protagonistas* (México: Alpe, 1993) 477

⁶⁴ Siguiendo a Augusto Elías Paullada, “los diez anunciantes más importantes eran también las empresas más destacadas de México, hace 30 años. De 1950 para atrás, cinco de esas diez empresas no existían, se puede deducir que el aporte de la televisión ha hecho posible, no sólo como único factor, pero como uno trascendental que estas empresas hayan crecido al punto que hoy en día son industrias tan sólidas como Domecq, Bancomer, Bimbo, Aurrera, empresas que desarrollaban actividades pequeñas que a través de la publicidad crecieron y crearon categorías de anunciante.” En: Laura Castellot (1993) 483-484

nuevos empresarios a una actividad que mostraba claros indicios de entrañar reformas a su estructura tradicional y muchos de los elementos nuevos que impensadamente quisieron incorporarse a esta actividad, resintieron los perjuicios de su imprevisión, en algunos casos y, en otros, las perspectivas de utilidades elevadas casi nunca alcanzaron concreciones reales.⁶⁵

Pasados los tiempos de crisis y bonanza provocados por la Segunda Guerra Mundial, la industria nacional del cine se fue sumiendo en un deterioro irreversible, del que muy pocos pudieron obtener ganancias y cosechar la popularidad.

Aprovechando el éxito y aceptación de este tipo de dramas [melodrama popular urbano y melodramas familiares] actores como Fernando Soler, Arturo de Córdova, Pedro Infante, Roberto Cañedo, Sara García, Dolores del Río, Elsa Aguirre, Marga López y Libertad Lamarque engrosaron la filmografía de Wallerstein al participar en más de una docena de películas: *Dueña y señora* [1948], *Te sigo esperando* [1952], *Un rincón cerca del cielo* [1952], *Ahora soy rico* [1952], *Las tres perfectas casadas* [1953], *Nunca es tarde para amar* [1953], *Acuérdate de vivir* [1953], *Mis padres se divorcian* [1959], *Bodas de oro* [1956] y *Feliz año, amor mío* [1957] por citar algunas. Sin duda esto era lo que el público quería ver en el cine, a manera de renovación moral, para afianzar los valores familiares frente al desenfreno que empezaban a mostrar las vidas de los políticos mexicanos, empezando por la del primer mandatario.⁶⁶

Walerstein por su “ojo avizor, experiencia y capacidad para anticipar el tipo de películas que el público deseaba lo llevaron pronto a convertirse en el *Zar del Cine Mexicano*, sobrenombre que le habían puesto dos de sus amigos, el poeta Efraín Huerta y el escritor José Revueltas”.⁶⁷ Con la desaparición de ídolos como Jorge Negrete y Pedro Infante, el cine mexicano también perdió mercados y paralelamente, la televisión fue ganando terreno en más hogares, complementando y extendiendo el espacio que articulaban la prensa y la radio, alrededor de las películas y actuando en la opinión pública. Se produjo lentamente la fusión de fuentes en lo que comenzó a verse como una iconosfera que compartía personajes, subgéneros y autores del periodismo, la historieta, la fotografía, la fotonovela y la publicidad. Los noticiarios tácitamente se plegaron, evitando incomodar al oficialismo y complementando al régimen en la difusión de eventos de Estado relevantes. Como lo temía Roger Manvell, en el panorama de los noticiarios de muchos países, la posguerra significó

⁶⁵ Federico Heuer, *La industria cinematográfica mexicana* (México: 1964) 351

⁶⁶ Eugenia Meyer (2013) 66

⁶⁷ Op cit 60

volver a la comodidad y la rutina. En ese terreno ávido a la novedad, en México se renovaban las generaciones al frente de las empresas informativas. Carlos Velo fue otro protagonista que tomó parte en varios proyectos, contando ya para entonces con el permiso sindical para encabezar uno de ellos como director.

Cortos a medio siglo: *EMA Segunda época, Tele Revista y Cine Verdad*

A su vuelta a México, Barbachano ingresó a la agencia de publicidad Young & Rubicam y al poco tiempo renunció para buscar hacer cine. Tenía 25 años y 4 meses de ahorro. En la entrevista con Alfonso Morales se remontó al inicio de su motivación: “Sentía repudio ante los noticiarios de la época”. Le parecía que EMA tenía una mejor calidad de realización sobre CLASA. Pensaba que el común denominador de un noticiario debería ser un resumen de lo que ocurría semanalmente en un país, e ilustrar con imágenes los hechos sobresalientes. Reunir los hechos valiosos, con una memoria gráfica y actualizada cada semana. Apasionado de los toros porque su familia había tenido una fuerte tradición, –su abuelo hizo seis meses de luto por la muerte de *Joselito* e iba a España ocho meses para la Temporada–, ya tenía inculcado el amor taurino y a España. Afirmó que eso “salvaba el noticiario”, porque en general estaban plagados de “notas asquerosas y vulgarmente pagadas”. Cuestionó que saliera en pantalla el que había pagado. Tanto en las notas informativas como en los partidos de fútbol, había publicidad y los camarógrafos se distraían con la publicidad pagada de una marca. Barbachano investigó en CLASA y en EMA quiénes hacían esos noticiarios.

Y para mi suerte encontré a Carlos Velo, refugiado español, republicano, hombre vertical que lo fue hasta el último día de su vida, un gran documentalista, un gran maestro. Con toda ingenuidad fui a preguntarle, por qué se hacía esto y qué se podía hacer para evitarlo. Se sinceró conmigo: –Esto es así, es la forma que necesitamos para sobrevivir. Tienes toda la razón, no puede ser, qué quieres que haga, soy un refugiado en este país, hago lo que puedo. Conocí al General Azcárate, presidente y dueño, un hombre muy interesante, había sido ministro o embajador de México en Alemania. Le impresionó el Noticiario de UFA, la técnica alemana, el uso de la propaganda y lo quiso hacer en México. Lo que pasa es que en México, el sistema no se lo permitió, y él igual me lo confesó, me dijo

—Mira muchacho, tú no sabes nada de esto, lo que es difícil es cómo sostener una empresa, si no entras a este tipo de cosas.⁶⁸

Al revisar las opciones con Azcárate, el general le contestó con un desafío cuando le preguntó si habría otra forma.

—“Inventala”... Y la inventé, caray. En lugar de poner la publicidad dentro de las notas, osea, abiertamente, o pagada por detrás, yo dije: No, la publicidad afuera, entonces inventé el concepto de la cine-revista. Que era una revista que pasaba las páginas. El reportaje lo decidíamos nosotros, los “creadores”, los escritores, los intelectuales. La gente era la que te daba el tema, ¿Qué le interesaba cada semana? Lo hacíamos y al terminar el reportaje —como en una revista—cambiaba la página y entraba el anuncio. Eso fue totalmente renovador eh, es un invento nuestro, original en todo el mundo y ante nuestro asombro fue un trancazo. Ya estaba el concepto, se lo conté a Carlos Velo, se quedó así y me dijo “Coño, que esto no se puede hacer...” ¿Y por qué no? —¿Tienes los anuncios? No los tengo pero está el auditorio, hay millones de mexicanos que van al cine cada semana, van a agradecer que les den un producto, tendremos un público que ofrecer a los publicistas.[...] Carlos Velo no lo podía ver porque nada más era un cineasta, yo era un cineasta incipiente y un publicista, con X experiencia”, entonces, le dije: Bueno, yo me la juego contigo, fui a ver al General Azcárate y le dije, General, quiero hacer esto ... —Estás loco. ¿Cuánto cuesta que me lo maquile?, ¿Cuánto cuesta? Carlos Velo tenía tiempo, era nada más un rollo a la semana, son diez minutos. Nos sirve para que los fotógrafos tengan trabajo, cuando no hagan una nota pueden hacer esto. La planificación nuestra era no sólo de asuntos semanales, sino de asuntos eternos. Se podían hacer con anticipación, no era un noticiario. Por eso a mí me molesta cuando se dice “noticiario”, ¡no era noticiario! lo que pasa es que ese era el género. Total, firmé el contrato de maquila con el general y producimos el primer número. Aparte de eso había el problema de encontrar salas de exhibición que pasaran el producto, pues ya pasaban el Noticiario Mexicano o el CLASA.⁶⁹

En su segunda época, el Noticiario Mexicano EMA tuvo como director general a Manuel Barbachano Ponce y como director a su paisano Carlos Loret de Mola (1921-1986) —a la sazón periodista y militante del PRI y quién ocuparía diversos cargos políticos por el estado de Yucatán—⁷⁰. Esa mancuerna le dio un giro al Noticiario Mexicano del general Azcárate, y transformó el formato con un tono más informal y con alusiones directas a la

⁶⁸ *Memoria del cine mexicano: Manuel Barbachano Ponce*, Alejandro Pelayo, IMCINE, 1993, Temporada 1, episodio 28, <https://www.filminlatino.mx/player?type=episode&mediaId=5528> consultado 2 de diciembre de 2022.

⁶⁹ Manuel Barbachano Ponce (1993)

⁷⁰ Carlos Loret de Mola Mediz fue miembro del Partido Revolucionario Institucional (PRI) y ocupó los cargos de diputado, senador y gobernador de su estado natal. “En 1939 se inició como periodista en la Península, y en 1946 pasó a la ciudad de México como redactor de *Novedades*. De 1951 a 1955 dirigió *El Mundo* de Tampico, fundó *El Mundo de la Tarde* en esa población y *El Heraldo* de Aguascalientes, y modernizó *El Heraldo de San Luis Potosí*, todos vinculados a la misma empresa. En abril de 1955 asumió la dirección de *El Heraldo de Chihuahua* y poco después la de todos los diarios de la Cadena García Valseca en esa entidad, incluyendo *El Heraldo de la Tarde* por él fundado”. En *Enciclopedia de México*, tomo VIII, José Rogelio Álvarez (dir.) (México: Edición especial para *Encyclopædia Britannica de México*, 1993) 4811

prensa escrita de forma mucho más explícita. Organizaron su contenido de acuerdo a las partes de una publicación, que les permitía desplegar en “secciones” las entregas respectivas de cada número, con los sucesos que acontecían en la vida pública nacional, especialmente de la Ciudad de México y sobre todo, con las cabezas principales en las secretarías de Estado —en segundo plano para destacar siempre al presidente de la República—.

El nombre de Miguel Alemán se multiplicó en placas y proyectos emblemáticos durante su sexenio; también en fotogramas. La producción de cortometrajes documentales en los que tomaron parte técnicos reconocidos por el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC), permitió a Manuel Barbachano Ponce iniciar su camino como productor de cine. Asociado con miembros del gremio autorizados como Francisco del Villar, Carlos Velo y Ramón Muñoz, unieron esfuerzos en proyectos en los que Teleproducciones S.A. figuró como co-productor. El inminente lanzamiento de la televisión privada marcó también el rumbo de esos jóvenes emprendedores que se abrían un pequeño espacio con el apoyo de los pioneros y propietarios de salas de cine y canales televisivos.

Y allí interviene otro personaje, del cual yo toda mi vida le he estado agradecido, le he tenido enorme afecto y admiración: Don Emilio Azcárraga Vidaurreta, el viejo. Hicimos un número de muestra, lo llevé a ver a Don Emilio, me dijo “Me gusta, sólo te voy a pedir una cosa, que en lugar de que se llame Cine-Revista, que se llame Tele-Revista, porque voy a abrir el canal 2 de Televisión y quiero que eso sirva de propaganda. Y como es un producto muy bueno, la gente va a pensar que así va a ser la televisión de nosotros. —Acepto. Firmamos un contrato de distribución en la legendaria Cadena de Oro, el teatro Alameda...

Ya teníamos los cines, ya teníamos el producto, faltaban los anunciantes. Voy a ver a mi otro legendario amigo, el patrón Elías, de quién yo había sido discípulo, le digo: Vea patrón, —Bueno pues sí no está mal... Él era cineasta, iba al cine, dime cuánto te cuesta el producto, tanto, bueno, te doy 2 anuncios. Yo necesitaba 4, pero ya tenía yo 2. Así salió el primer número de Tele-Revista el 12 de octubre de 1950. Siguieron las entregas, llegaron los anunciantes, la gente preguntaba en los cines ¿Aquí se exhibe Tele-Revista? Ya teníamos tanta fuerza como la película, caray, lo cual fue una de mis mayores satisfacciones. Fue el inicio de la compañía Tele-Producciones, porque nuestra idea era entrar a la televisión con nuestros productos, ya que comenzaba la televisión en México. En aquel entonces existía nada más el canal 4, pero se veía en 30 lugares, 8 cantinas y 16 casas de políticos. Entonces, Don Emilio iba a salir con el canal 2, que nosotros anunciábamos, XEW Canal 2 presenta, Tele-Revista, estaba preparando a su público.⁷¹

⁷¹ Manuel Barbachano Ponce (1993)

Persianas del cine y la televisión en la Ciudad de México

La implantación de la televisión comercial en los años 50, propició el lanzamiento de series informativas con nuevos tratamientos, acentuando el entretenimiento ligero y ensamblado con las secciones científicas e históricas, acompañados de *sketches* cómicos y breves comentarios de crítica; la novedad era que además de los personajes, las marcas comerciales que los patrocinaban comenzaron a ser parte de los protagonistas. La introducción del televisor en los hogares, afectó irreversiblemente la economía y la lógica de producción de los noticiarios.

Durante más de medio siglo, los espectadores recibían el noticiario con cada película que pagaban, junto con un dibujo animado de Mickey Mouse, una especialidad de Pete Smith, un carrete de deportes de Grandplan Rice o un Travel Talk de Fitzpatrick. Y luego, el dinosaurio que resultó ser, el noticiero comenzó a desaparecer, sus números se redujeron año con año. Warner-Pathé cerró en 1956, Paramount News en 1957, Fox Movietone News en 1963, y Hearst 's News of the Day y Universal News en 1967. Ya no hay más noticiarios en los Estados Unidos, y probablemente no volveremos a ver nada parecido.⁷²

En esa década, los espectadores se enteraban de los acontecimientos que llegaban a sus ojos mediante los audaces camarógrafos que registraban, esperaban y provocaban esos momentos de revelación de las estrellas, y toda la liturgia estelar del mundo del cine comercial. En México se atendió una demanda de actualidades a través de las series como *Tele-Revista* y *Cine Verdad*, que se distinguían respectivamente por el tono ligero y a su vez los fines pedagógicos. Entretener y educar mantiene una delgada y fina línea. Las series no cuestionaban el *Status quo* sino que servían de puente con las instituciones del estado y normalizaron –a veces de forma sutil y otras explayadamente–, conductas machistas. En ese acuerdo tácito, las luchas de clases no se mencionan y sólo se muestra el ejercicio del poder dentro del consenso oficial.

Por su parte, la productora española No-Do dedicó algunas entregas de su serie *Imágenes* a revisar la cartografía turística de México, llevando a España los lugares más

⁷² Raymond Fielding, *The March of Time 1935-1951* (New York: Oxford University Press, 1978) 4-5

característicos para los públicos extranjeros. En el número 657 de 1955, en la sección “A través de Méjico”, se escucha de fondo la canción “Así fue” de Agrupación Latin Hits y en la segunda parte entran compases de un *swing*. Se muestra el edificio del primer correo postal, “un palacio inspirado en estilos venecianos.” Continúa la narración y para abordar el modelismo naval en México se muestran diminutos modelos de galeones, bergantines, goletas, lanchas motoras, carabela a escala y proporción. Enseguida se muestra la arquitectura barroca del Sagrario mexicano. El anciano José Cortés, realiza apuntes para sus miniaturas de catedrales, relicarios en Taxco y Morelia, integra “prestigio poético de lo legendario.” Se introduce a Vicente Delgado, artista mexicano en hielo, cocinero y escultor, cuyas obras de arte decorativo sirven para engalanar las mesas. En la Alameda Central de México hay una placa con las fechas “año de 1618- año de 1947”, acompañada de estatuas mitológicas que han visto el paso de las estaciones. El Barón von Humboldt llamó a México la ciudad de los palacios, y se ven fachadas y la instalación de alumbrado público para las fiestas iluminadas, dando esplendor a la fiesta popular con los “perfiles arquitectónicos.”⁷³

Por esos años, en la Ciudad de México el noticiario *Cine Mundial* dedicó su atención especialmente a la fiesta brava, captando y explotando las proezas, hazañas y pasiones multitudinarias del torero en diversas plazas de la ciudad que se regocijaban con la presencia de estrellas de cine, celebridades en los cosos, documentando a través de fugaces instantes, lustros de auge, retorno y plenitud de las expresiones taurinas que seguían gozando de amplia popularidad. Los noticiarios mexicanos compartieron un espacio de competencia y mercado que los llevó a especializarse. La representación de un próspero estado posrevolucionario –ajeno a fricciones de clases y disputas– a través de la información, servía más para reafirmar el régimen que para cuestionarlo. El cine permitía mostrar las evidencias de un nuevo régimen que buscaba fundir el progreso y las tradiciones, el folklore que se integraba con la

⁷³ Ver *No-Do* Núm. 657 (1955) <https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-659/1483023/> Consulta 19 de junio de 2022

modernidad y la identidad nacional en la apertura cosmopolita. En las ciudades o en los pueblos, se realizaban obras públicas inspiradas en anhelos de la Revolución mexicana que llevaban el sello –y el nombre– del gobernante en turno.

Acercamientos a *Tele-Revista* y *Cine Verdad*

En una semblanza que realizó Miguel Barbachano Ponce, podemos adentrarnos en fechas y detalles de quien compartió con su hermano las vicisitudes de la producción cinematográfica, y tiempo después, como profesor universitario y crítico de cine, se ocupó de documentar y publicar detalles importantes para conocer la vida de un productor que no era dado a la escritura. Así, para ubicar el inicio de la larga relación que tendría su familia y cercanos amigos y colaboradores para dar vida a una innovadora productora cinematográfica. Remontándose al

jueves 12 de octubre de 1950, los mejores cines de la capital estrenaron un inusual noticiero cinematográfico con el título de *Tele-Revista*: notas y reportajes de crítica social y política, chistes populares y reportajes sobre ciencias y artes, entremezclados con anuncios comerciales directores. Su productor era un joven yucateco, que había estudiado técnicas de publicidad y mercadotecnia en Nueva York, y que respondía al nombre de Manuel Barbachano Ponce. Su director, el profesor de Biología y documentarista español, recién incorporado a la vida nacional, Carlos Velo. Ambos apoyados por el técnico (camarógrafos, editores, sonidistas) pertenecientes a la Sección 49 del STIC.⁷⁴

En el artículo “Notas sobre un productor independiente”, relató el proceso que los fue llevando como equipo a comprometerse con el público.

El ascenso artístico y comercial de *Tele-revista*, condujo a Barbachano Ponce y su grupo a dar otro paso hacia adelante: la creación de una empresa productora llamada Teleproducciones. Aprovechando esa infraestructura los nuevos cineastas crearon un vasto cine documental con indudable vocación neorrealista, cuyos títulos principales fueron: *El Cilindrero*, *El Botas*, *Tierra del chicle* (fotografía de Walter Reuter), *La tierra era verde*, *El corazón de la ciudad*, *Toreros mexicanos* y un extenso trabajo cinematográfico realizado por el camarógrafo Ramón Muñoz sobre *La pintura mural mexicana*, encuadrado finalmente en tres monografías filmicas tituladas: *Retrato de un pintor*, sobre los autorretratos de Diego Rivera; *Arte público*, acerca de las técnicas pictóricas utilizadas por Siqueiros; *J.C. Orozco*, a propósito del pintor tapatío.⁷⁵

⁷⁴ Miguel Barbachano Ponce (1988) 154

⁷⁵ Op cit

Manuel Barbachano continuó su búsqueda de un formato que refrescara el género con frescura y chispa. En la entrevista con Alfonso Morales en 1993, detalló el contexto y el peso que jugaron los chistes y el sentido del humor en su relación con el régimen de Miguel Alemán.

Eso fue la formación de la compañía Tele-Producciones y el inicio de nuestra carrera, la mía de cinematografista y la de un grupo de gentes, todos adorables, todos amigos, que hacíamos este producto, como todo producto de cine, no es el producto de un hombre, no, es el producto de un grupo de gentes. [...] *Tele-Revista* explotaba también el lado cómico, personificado para la memoria de la gente por Humberto Cauch –el actor yucateco– pero no sólo es Cauch, eh. Había los chistes de “los de Monterrey”, habían los chistes de los “matones” y había chistes políticos, con gran ironía, que eran los que causaban problemas con la censura; yo hacía dos *Tele-Revistas* a la semana, la que veía el público y la que me cortaban los censores. [...] El chiste más famoso fue uno del Seguro Social, hacíamos una imitación del Dr. IQ, famoso, –A ver ¿dónde tenemos el hígado doctor? No lo sé. –¿Su nombre? Fulano de tal, médico del Seguro Social y entonces ¡sí nos prohibieron *Tele-Revista*! Fue tal la bronca, que en lugar de quitar el número, lo prohibieron. Y mientras yo hacía otro seguía corriendo el chiste del Seguro Social, que fue cuando conocí al presidente Miguel Alemán. Ya entre la desesperación de que llevaba mes y medio sin autorización, [para continuar la producción de la serie] logré una cita con él. Y muy amable, me la dio. Cuando me vio entrar me dijo: –Tú eres el que hace. –Pues sí señor presidente, estaba yo... La primera vez que voy a Los Pinos... El presidente, todos los símbolos que ahora me muero de risa, pero en aquel entonces... Me dice –¿Cuántos años tienes? 26, dice –¡Putá, con razón!, me dijo –con ese divino humor veracruzano– Te voy a dejar que sigas haciendo esto, pero ojo eh, no le menees. –¡Sí señor presidente!⁷⁶

A través de entregas periódicas, Teleproducciones S.A produjo varias series como *Tele Revista*, que realizaba reportajes en la ciudad, que explotaba temas urbanos como se puede ver “El Cilindrero”, con imágenes de Ramón Muñoz y el reportaje de Loret de Mola, de 1950.⁷⁷

Todavía recorre las calles de la Ciudad de México, en pleno siglo XX, su arte es humilde y tierno: El Cilindrero. Pero las gentes son cada vez menos blandas y más egoístas. La música del Cilindrero vale menos que un pedazo de pan blanco. Mejor le pagaremos para que no toque. La ciudad es grande y fría. El músico prueba suerte en otra esquina, pero nadie lo escucha, como si sus acordes fueran parte del aire de la capital; sí, pueden ustedes reírse de él y así comienza a llegar la noche con notas suaves y amables, con notas del organillero triste. Se lo lleva la oscuridad que viene, huye de la vida que lo ahoga. El día termina y las penas siguen, ella no le pregunta nada, la Realidad tiene hoyos en el bolsillo, el dolor de la miseria es música lenta de cilindrero. Ahora toca para los suyos, no hay un centavo, pero hay música que mitiga el dolor de los que no tienen esperanza.

⁷⁶ Manuel Barbachano Ponce, *Memoria del cine mexicano*, 1993

⁷⁷ Ver “El Cilindrero” (*Tele Revista*, 1950): <https://www.youtube.com/watch?v=VYZBc5kaWRA> consultada el 2 de diciembre de 2021

Mientras la vieja canción del pueblo muere de hambre, la gran ciudad se embriaga con sus música de placer y con sus luces de orgía.

Otro segmento se dedicaba a José Clemente Orozco (1883-1949), con secuencias de la biblioteca en Jiquilpan, en la Suprema Corte de Justicia, la Escuela Normal de Maestros y la casa estudio en Guadalajara del artista fallecido recientemente. Esa entrega del noticiario, también incluía la Conmemoración del trigésimo primer aniversario de la muerte de Emiliano Zapata, encabezada por el presidente Miguel Alemán y el general Castrejón, reduciendo la relevancia del líder campesino a su mínima expresión. Una colaboración de la escritora Josefina Vicens titulada “Dígalo con flores”, narraba el coqueteo de un hombre mayor que se comunica a una florería para enviar un ramo delicado a su joven amante. También ordena que lleven a casa uno para equilibrar la situación. Pero cuando su esposa recibe el habitual ramo que le manda su marido para no sentirse culpable, lo manda tirar a la basura.⁷⁸ Carlos Velo relató el proceso en el que afianzó su oficio.

Me apasioné y empecé a introducir en México –que es donde mi carrera tomó curso–, notas culturales dentro del noticiario *México incógnito*, entonces ya patrocinado por una cervecería que contrataba por todo el año una serie de notas. Era un noticiario muy importante. Después hice *Cine Verdad* con [Manuel] Barbachano, y donde fui formando también, de una manera rudimentaria, porque no había escuela, documentalistas al lado mío.⁷⁹

Teleproducciones S.A. se caracterizaba precisamente por el uso de los géneros informativos y las sutiles fronteras que los comunicaban con la pintura, la fotografía y el cartel cinematográfico. La condición del realismo atribuido automáticamente al cine que describió André Bazin, daba a la pantalla un efecto de verdad y antes de la multiplicación de pequeñas pantallas domésticas por las que comenzaría a entrar, el lugar del lienzo blanco era incuestionable para adentrarse en el ensoñamiento individual y colectivo.

En 1953, es también la fecha en que el binomio Barbachano-Velo, aprueba el proyecto de realizar *Cine-Verdad*, un cortometraje de periodicidad semanal y contenido estrictamente cultural (tres

⁷⁸ La autora recuperó las plantas ornamentales en el libro *Los años falsos* (México: Martín Casillas Editores, 1982) en el cual utilizó ramos de flores entre los códigos sociales del cortejo y el duelo. Ver Josefina Vicens *El libro vacío/ Los años falsos* (México: FCE, 2006) 270, 273, 311 y 317

⁷⁹ José Rovirosa, *Miradas a la realidad* (México: UNAM, CUEC, 1990) 22-23

notas sobre asuntos artísticos, científicos, etnográficos) cuyo título (Kino Pravda) venía a ser un secreto homenaje al gran documentarista ruso Dziga Vertov.⁸⁰

Barbachano compartió detalles de lo que resultaba novedoso y a su vez decisiones éticas, ambiciones estéticas y afinidades artísticas, que les llevó a ampliar sus contenidos y diversificar sus líneas editoriales.

Aparte, establecimos por primera vez reportajes, de lo que hoy se podría llamar de “Sexo”, por ejemplo, poníamos a alguna chica muy guapa a cenar en Acapulco, y lo decíamos: “¡Qué buena está!”, eso era un impacto tremendo, no se usaba eso, era la típica hipocresía mexicana que hasta hoy existe, pero cada vez le vamos pegando más golpes, pero era tremendo no? Luego, por ejemplo en los deportes, decíamos la verdad en las corridas de toros, no hay de que este torero me mandaba una caja de vino, ¡ni madres! era toda una cosa verdadera ¿no? Aparte reportajes del México eterno, igual poníamos el rebozo, la cerámica, que tal valor, y allí nos dimos cuenta que la intención de darle valor a los aspectos culturales de nuestro México, del México eterno como que se salía un cacho del género, entonces decidimos *Cine Verdad*, ese es el nacimiento de *Cine Verdad*.⁸¹

Carlos Velo amplió los puntos de vista que habían en torno a un nuevo producto para los cines, que no siempre eran unánimes y que muchas veces entraban en conflicto por todos los intereses implicados, pero que abrió la posibilidad de innovar la oferta informativa.

Mi experiencia fue fuerte hace muchos años al hacer un documental como *Cine Verdad*, que contenía solamente notas culturales y que los publicistas que lo sostenían pensaban que no podrían utilizarlo porque separamos los anuncios del contenido. Entonces, en los pueblos, o donde quiera que fuera, la vida, qué te diré yo, de una amiba, era desconocida en aquel tiempo; no sabían, en Tlacotalpan por ejemplo, que una amiba es una forma que se mueve y que te puede producir una enfermedad. Yo le daba un interés humano. Hay que hacerlo bien para que la gente se interese: “¡Ah, entonces esto es algo que yo puedo tomarlo en el agua; que puede estar en mi cuerpo y me puede producir una enfermedad”. Bueno, eso se veía con un silencio y un respeto por un público masivo, de los niveles que tú quieras. Es una experiencia muy bonita la que yo he tenido a base de una lucha con los publicistas. Después se peleaban por estar en *Cine Verdad* porque era de más categoría –así son las cosas en publicidad– y, los anuncios más caros ahí estaban. Entonces, a un campesino le pones una nota científica que él entienda de qué se trata y que tenga un interés humano, en relación con la siembra o la cosecha y va a aguantar sin moverse un documental de una hora, porque hay en eso un interés humano. Los campesinos, creo yo, constituyen un público masivo en nuestro país, de modo que veían esas notas entusiasmados. Muchas veces teníamos testimonios de gente diciendo: “¡Caramba! qué interesante, yo vi una nota que ustedes hicieron sobre los árboles”. No se le olvidaba a este campesino. Los que dicen eso son gente elitistas, no quiero decir racistas, pero clasistas sí, que piensan que la cultura es de una élite, de gente preparada y refinada.⁸²

⁸⁰ Miguel Barbachano Ponce (1988) 154

⁸¹ Manuel Barbachano Ponce (1993)

⁸² José Rovirosa (1990) 30

En los años noventa, al relatar el surgimiento de sus empresas y el ascenso de una nueva generación a los medios de comunicación, Barbachano recordó los personajes y entretelones de la política a final del sexenio de Miguel Alemán, que reflejaron en sus producciones una mentalidad juvenil que barajaba además de los referentes capitalinos, algunos de sureste y el norte de la república.

En poco tiempo, empezaba la campaña de sucesión, entonces, el ministro de Gobernación era don Adolfo Ruiz Cortines, que era el que permitía la censura, o no. Decía, –Oye, esto de la inundación de la ciudad qué chistoso está, porque yo decía “la Venecia mexicana”, y hacíamos en sobreimpresión unas barcas por 16 de Septiembre, y la gente aplaude y yo feliz, oye, qué buena onda era el viejo. ¡Le estaba rompiendo la madre a Casas Alemán viejo!, pero yo tenía 27 años, ¡yo era un chavo!, no caía yo ante esos juegos, no?, pero qué padre. Entonces, la gente hoy valoriza más a *Tele-Revista*, porque se acuerda de Cauich y todo, no es cierto, Cauich ya era todo un personaje. Mira, me acuerdo de un chiste que era el cojito de Monterrey que una voz decía “Se murió el cojito de Monterrey (y se veía así el velorio) pobre cojito”. De repente paseaba la cámara, estaba la caja del muerto, cortada en escuadra. ¿Para qué con la otra pata?, si era cojito. Bueno, de esas cosas era, glorioso. Era nuestro humor, pero maravilloso, pero llevado a la pantalla por primera vez, en plan de revista, lo que dio una enorme acogida, gran éxito comercial.⁸³

Barbachano Ponce explicó la forma de trabajo que les permitió contar con una riqueza de puntos de vista y la estructura para aprovecharlos.

Cine Verdad, en lugar de tener 6 o 7 reportajes –9 o 10–, con rapidez, con ironía, con golpes, estaba organizado por 3 temas, nada más poníamos 3 temas cada semana. Era un tema de arquitectura, de literatura, histórico, un aspecto cultural, fundamentalmente nacional, en segundo lugar iberoamericano y en tercero universal. Ese era el verdadero concepto, y para eso reunimos a una planta de colaboradores que nadie en México ha tenido, no ha vuelto a tener, y no podrá tener nunca más, ahora cuando entre los directores no hacen más que jalarsé del chongo uno al otro. Cito nombres: Octavio Paz, Carlos Fuentes, Elena Poniatowska, Gabriel García Márquez, Gastón García Cantú, José Emilio Pacheco, Juan García Ponce, el que quieras. Todo lo que era el México intelectual del momento y el México intelectual joven, el único que sabía lo que era el cine, que ya lo valorizaba, lo quería hacer. Entonces, la temática era muy simple, nos reuníamos cada semana, llegaban y decían: –¿Por qué no hacemos esto? ¿Por qué no hacemos lo otro?, ¿Por qué no se toca aquello? Cada quien, en su especialidad, o en lo que amaba, proponía cosas y así se hacía, era tan simple como eso. No había ninguna genialidad, eran los colaboradores. A mi juicio, los más distinguidos que siguen siendo del México de hoy, claro, ninguno era premio Nobel, no, nada de eso, pero eran hombres que amaban el arte, la literatura, la ciencia, su país, ellos eran los colaboradores, ellos lo hacían.⁸⁴

En los créditos de *Cine Verdad* sobre una toma de un lente que hace fuera de foco, se leía Director: Carlos Velo, Director general: Manuel Barbachano Ponce, Camarógrafos:

⁸³ Manuel Barbachano Ponce (1993)

⁸⁴ Op cit

Ramón Muñóz, Hans Beimler, A. Velázquez y José Torre, Redactor jefe: J. M. García Ascot, Locutores: Fernando Marcos e Ignacio Santibañez, Adaptación musical: Vasha Datshkovsky, Editores: Luis Sobreira y Miguel Campos, Sonido: Adolfo de la Riva (Rivatón, sección 49 STIC). Actores, periodistas, escritores para cine, numerosos nombres emergentes, personajes sin ser famosos, que se encontraban en revistas como *Tele-Guía* –que comenzó a publicarse en 1952– colaboraban con espontaneidad y sangre ligera, explotando un medio por primera ocasión en el que las técnicas de la publicidad y la mercadotecnia utilizaban recursos audiovisuales, y las prácticas de puesta en escena dialogaban con las caricaturas de los medios impresos.

Eran los humoristas de la época, me acuerdo de Carlos León, Tomás Perrín, había un muchacho judío Can (?), eran muchos. Además, la gente me mandaba chistes. Hablaban por teléfono y te contaban. Bueno, para los chistes de Cauich el problema era cuál poner, porque luego hasta me peleaba yo con mis paisanos; era una colaboración de todo el mundo, llegaba gente con chistes, [...] Generalmente era colaboración espontánea, los mismos actores que trabajaban, [Ramiro] Gamboa y Panseco trabajaban conmigo. Lyn May trabajaba conmigo, la India María, y luego muchas estrellas decían –Don Manolo, yo fui extra allí en *Tele-Revista*, entonces llegaba con los chistes y el chiste nuestro [se señala los ojos] era ponerlos en imagen y escoger y seleccionar.

[Jomi] García Ascot, también trabajaba conmigo, que era Jomí, era un hombre de un humor muy refinado, y bueno, la verdad también nos clavábamos muchos chistes, yo me acuerdo del *New Yorker*, todo eso, buscando caricaturas, osea, era una cosa de trabajo colectivo. Ese era el aspecto, digamos más aceptable, el lado humorístico, el lado crítico, para mí aún no han valorizado, si hiciéramos una revisión de *Tele-Revista*, de los 50 a los 55 veríamos cómo la ironía de las noticias, cómo era la temática semanal, se volvía chiste, o se volvía ironía, o se volvía reflexión, eso era muy importante.⁸⁵

Así como las revistas gráficas y los periódicos nutrían el imaginario de las imágenes y representaciones del mundo reflejadas –parcialmente– en sus páginas, poco a poco fueron visibilizándose lugares emblemáticos de la capital y cada vez más ciudades, poblados y rincones de todo el país a donde iban llegando las cámaras ávidas. Conservado y disponible en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, *Historia del Zócalo* (C.Hernández Serrano, ca. 1950)⁸⁶ permite conocer una muestra de los estilos que caracterizaban los cortos

⁸⁵ Manuel Barbachano Ponce (1993)

⁸⁶ Ver *Historia del Zócalo* (Hernández Serrano, ca. 1950, 3 min 21 seg) (Canal Youtube Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes)

documentales a través de varias series. La conocida voz del futbolista, director técnico y periodista deportivo Fernando Marcos (1913-2000), iba guiando las tomas, que inician con un paneo desde la esquina sur de la plaza, mostrando lentamente aquella versión del Zócalo que contaba con pequeños jardines con palmas; desde sus espaldas, se ve a un padre señalando la catedral y explicando a su pequeño hijo los detalles que se guardan en las fachadas, como el escudo que remite al emblema prehispánico de la ciudad lacustre y después de la toma, se enlazan grabados e ilustraciones –de autores sin identificar–, para contar la memoria del espacio público a través de la arquitectura, las estatuas y las imágenes que perduran. Al finalizar regresa a las tomas cinematográficas en un patio interior que vuelve al escudo. La apropiación del humor y cierta antiolemonidad permitieron normalizar un modelo político vertical en el que existían límites y personajes intocables.

El Zócalo es el corazón de nuestro pasado. En sus páginas de piedra podemos leer la historia de nuestra formación nacional. Un escudo evoca su fecha más antigua, aquella en que según relatan los códices aztecas, un águila –devorando a una serpiente–, decidió la fundación de un imperio. Doscientos años después, Tenochtitlán ofrecía a ojos de los españoles, este rostro de increíble esplendor, pero también les ofreció sangrienta resistencia, y sobre la piedra de los sacrificios, muchos conquistadores encontraron la muerte. Recordando la epopeya, aún queda el trágico altar a un costado de la catedral. La Plaza Mayor de la nueva colonia se edificó sobre las ruinas tan duramente conquistadas. Hernán Cortés trazó el primer plano de la naciente capital. En su centro, la Catedral levantó su católico frente y la plaza, llamada Plaza de Armas, se llenó de castellanas voces y rumores en las vistas de los virreyes a su templo. En contraste, se alzó en el centro de la plaza la Picota, en donde se ahorcaba, quemaba o azotaba a los reos de la Inquisición. Tras medio siglo de Colonia, allí se levantó la estatua de Carlos IV, “El Caballito”, rodeada por los bancos que hoy se encuentran en el Paseo de la Reforma. Veinte años después, en una plaza nuevamente pavimentada, se izó sobre la Catedral una nueva bandera, México era ya una nación independiente; pero esta independencia tardó en consolidarse. En la Plaza Mayor los federalistas combatieron a Santana. México quedó herido y lleno de amargas cicatrices, pero por fin, unido y libre. Hoy aquel pasado es rastrojos y polvo, pero el presente levanta en la fiel Catedral su orgullosa frente por el cielo y en el escudo del Zócalo, historia y esperanza cantan su mensaje a nuestra patria. Fin.

En la esencia nacional también había fuertes raíces y vínculos con España, que se actualizaban con la llegada de exiliados y artistas europeos. Quizás la amistad común con Walter Reuter, abrió la colaboración en varios títulos como *Toreros mexicanos*, *Tierra del*

chicle/Terre Chaude,⁸⁷ *Tierra de esperanza*, *El hombre de la isla* (codirigidos con Francisco del Villar), y otros que el cinefotógrafo alemán dirigió como *Corazón de la ciudad*, *El botas y La brecha*, todos de 1952. Ese auge del género documental, se daba en el marco del inicio de las transmisiones televisivas en México, y es posible que estos materiales fueran considerados para ser transmitidos por las ondas televisivas.

Bajo la dirección del general Carlos Real, la Lotería Nacional tomó parte proyectos inmobiliarios como los que tenían lugar al inicio del sexenio,⁸⁸ e impulsó cortometrajes documentales con el auspicio de Bonos del Ahorro Nacional, que también respaldó los inicios de las transmisiones televisivas del canal 4; asociados con Teleproducciones S.A. organizaron las primeras realizaciones en las que experimentaron con formas narrativas de divulgación y difusión, estructurando sus historias en capítulos, con la posibilidad de realizar de tomas en locaciones y utilizando una voz narradora para integrar el montaje de planos y secuencias, acompañadas por música que apoyaba diferentes tonos y momentos de la trama. Las realizaciones se ocupaban de historias y temas de interés nacional, con una visión de exportación al extranjero, ya que en algunos casos las grabaciones eran en francés, como en los cortos dirigidos por Fernando Gamboa, *La pintura mural mexicana* (1952) en co-dirección con Francisco del Villar y *Carnaval en Huejotzingo* (1954).⁸⁹ A su vez, *Arte público* de Francisco del Villar (1952) utilizó secuencias que aparecen en *La pintura mural mexicana* (1952),⁹⁰ que también fueron usadas parcialmente en entregas posteriores de *Tele Revista*. El encuentro que tenía lugar en Francia en esos años en el campo del cine y las artes, en mucho contribuyó a animar a los realizadores mexicanos.⁹¹

⁸⁷ Ver apéndice 8. Vidas en la selva: *Tierra del chicle* (1953)

⁸⁸ “A fines de noviembre de 1952, tanto la Secretaría de Salubridad como la Lotería Nacional, vieron la terminación de la estructura de los dos edificios mencionados con la denominación respectiva de “Instituto Nacional de Rehabilitación de ciegos”, e “Instituto Nacional de Recuperación Auditivo-Oral” ubicado el primero en la calle Viena n° 87 y el segundo en la calle del Centenario en Mixcoac.” En: Gustavo Casasola, *La Historia gráfica de la Revolución Mexicana 1900-1970* tomo 8 (México: Editorial Trillas, 1973 2a edición) 2702

⁸⁹ Ver apéndice 9. *Carnaval en Huejotzingo* (1954)

⁹⁰ A veces también es atribuida la dirección de *Pintura Mural Mexicana* a Francisco del Villar.

⁹¹ Ver apéndice 3 “Auge del corto documental sobre arte en Francia”.

Fotogramas para *La pintura mural mexicana* (1952)

México es una mezcla de esta vida y esta muerte, de esta derrota y este triunfo. México nació de una lucha perpetua y dolorosa, en sus venas corre la sangre más pura de toda América.

En su corazón se unen todos los valores y todas las pasiones de las razas que, al reencontrarse, le dan la vida.

“La Pintura mural mexicana”, 1952

En julio de 1985, Carlos Velo relató el origen del proyecto en el que Gamboa le propuso organizar la película, en un contexto de reconocimiento a las trayectorias y obras de los veteranos artistas del fresco.

Impresionado por el éxito comercial en México del documental de largometraje sobre “Los Primitivos Flamencos”, realizado por Paul Hesaerts en color con la técnica del “film d’art” belga, me propuso realizar un documental sobre la historia de la pintura mural mexicana, sus pintores, sus técnicas expresivas y los objetivos sociales que la motivan. Barbachano aceptó entusiasmado. Al mismo tiempo, el INBA publicaría una monografía exhaustiva del tema. Susana Gamboa había medido los centímetros cuadrados pintados por cada artista y su exacta localización. Fernando me platicó con mucha pasión cómo se había originado este movimiento pictórico, cuáles eran las motivaciones ideológicas de los muralistas y cuáles las obras maestras de cada uno. El guión de producción comenzaba con los mayas, pasaba por las pinturas de pulquería y terminaría con una sorpresa, el mural de Rufino Tamayo en Bellas Artes. Con el camarógrafo [Ramón] Muñoz, puse de inmediato manos a la obra.⁹²

Junto a otros documentales de la misma época, *La pintura mural mexicana* (Fernando Gamboa y Francisco del Villar, México, 1952), constituyó un eslabón de la larga amistad profesional entre sus realizadores.⁹³ En la primera colaboración oficial de Gamboa y Manuel Barbachano Ponce, están las huellas de diversos caminos e intereses comunes que

⁹² Carlos Velo, “Crónica breve del cine documental en México: con la relación de las andanzas de don Fernando Gamboa en tales circunstancias, según lo redactó para su homenaje el doctor Carlos Velo”, *Fernando Gamboa (A sus 50 años como Museógrafo y Difusor de la cultura)*, (México: UAM, Secretaría General de Desarrollo Social, 1985) sin números de página. El contexto de “éxito comercial” al que alude Velo, se hace brumoso de confirmar como tal, ya que ese título no se halla en la *Cartelera Cinematográfica de la Ciudad de México 1950-1959* de María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco (1985), dentro de las exhibiciones comerciales en los años previos a la producción de *La pintura mural mexicana*.

⁹³ Otros documentalistas continuaron trabajando para Bonos del Ahorro Nacional, como Francisco del Villar que realizó para varias instituciones como Ferrocarriles Nacionales Mexicanos, Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS), Secretaría de Salubridad y Asistencia (SSA), trece cortometrajes educativos y propagandísticos entre 1957 y 1972, que abordaron temas de salud pública.

posibilitaron la reunión de secuencias de alto valor por tratarse de lugares, sitios arqueológicos, personajes y artistas que –con la lente de la cámara– se acercaban como nunca antes a los espectadores, quienes veían de cerca el trabajo de los maestros muralistas, concentrados en sus obras y olvidándose del equipo de filmación que esa jornada entró a su estudio, o los visitó en sus faenas sobre bastidores, en los andamios o con las manos en las herramientas, los pinceles, las pinturas. Contando con Carlos Velo como director técnico y Ramón Muñoz como camarógrafo, la película tuvo para la narración, un texto del crítico de arte Jorge Juan Crespo de la Serna y Benito Alazraki. El primero tenía ya experiencia en el periodismo y su relación con Gamboa, también se plasmó en las colaboraciones que tuvo en los textos para las cédulas de la exposición “Arte mexicano precolombino hasta nuestros días”, celebrada en París en 1952.

En el oficio fechado el 20 de febrero de 1952 en México, D.F. –y conservado por la Promotora Cultural Fernando Gamboa–, quedó plasmada la solicitud del entonces subdirector del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), Fernando Gamboa a Tele-Producciones S. A. de Manuel Barbachano Ponce, para realizar un documental enfocado en explicar que “el movimiento muralista posrevolucionario es visto como el heredero y continuador tanto de la tradición prehispánica como de las expresiones populares. Se pidió poner especial énfasis en destacar la obra de Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros”.⁹⁴ La película sería presentada por el Museo Nacional de Artes Plásticas, en la estrategia museística de Gamboa por dar a conocer el arte mexicano, dentro de la citada exposición en París en 1952, con el título: "Art mexicain du précolombien à nos jours", organizada con Jean Cassou, el más destacado promotor francés del arte español –que también participó en la resistencia antifascista– y al finalizar la segunda guerra mundial, había sido nombrado director del Museo Nacional de Arte Moderno.

⁹⁴ Fernando Gamboa and Manuel Barbachano, “Guión”, 1952. TMS. Promotora Cultural Fernando Gamboa, Mexico City. ICAA MFA H Registro ICAA: 791962 Fecha de acceso: 2014-01-17

Jean Cassou era el conservador del Museo de Arte Moderno de París. En un artículo escrito por él y traducido al español para su publicación en México y Francia al mismo tiempo, refiere un “México universal [...] un país que ha preservado su identidad [donde] todo el arte es *naïf* y primitivo.” Añade incluso que los frescos de Orozco, Rivera y Siqueiros no son trabajos ordenados por “la Corte” (el Gobierno Mexicano), que no son oficiales puesto que la impronta popular que revelan ha sido la misma ahí desde hace veinte siglos. En el mismo tenor, Paul Rivet –director del Museo del Hombre– diría en una nota redactada para la revista *L’Observateur* que los mexicanos están acostumbrados a lo “mórbido”, “cruel” y “macabro”. Estos adjetivos, advertía, fueron recogidos durante la exposición, son reacciones de los visitantes frente a las obras de arte.⁹⁵

La exposición, que estuvo abierta al público de mayo a julio de 1952, incluyó boletines que daban claves sobre las secciones de la exposición, firmados por críticos e historiadores mexicanos, como J.J. Crespo de la Serna, quien escribió el comentario para *La pintura mural mexicana* (1952). Desde las exposiciones en solidaridad con la República Española en 1938, para Gamboa el cine era un componente central en la propaganda, la divulgación y la museografía. Junto a la fotografía y el fotomural, los documentos, los conciertos y los discursos, las exhibiciones cinematográficas habían acompañado esas jornadas para dar a conocer lo que se vivía en la guerra civil. En las Semanas de España en México, se proyectaron en varias ciudades los documentales de guerra, a través de las que denunciaban las atrocidades sobre la población civil en el golpe contra las instituciones democráticas españolas.

En esta ocasión, la posibilidad de producir una nueva película le permitió a Gamboa plantear un relato histórico, en el que por primera vez se integrarían las recientes filmaciones de los frescos de Bonampak –descubiertos poco antes con faenas que tuvieron altos costos y en cuya primera expedición oficial se perdieron vidas humanas–. Trabajadas previamente en entrevistas, artículos y reseñas en revistas y catálogos, las lecturas que se hacían de los murales y las obras prehispánicas contaron con las secuencias de lugares inaccesibles para el público en general, así como filmaciones exclusivas de los artistas colaborando con los camarógrafos. En la carta a Teleproducciones S.A., se sugiere un esquema que va de lo

⁹⁵ Carlos Molina, “Fernando Gamboa y su particular versión de México”, *Las ideas de Gamboa* (Mauricio Marcín, comp.) (México: RM, 2014) 288

general a lo particular, apuntando claves que se subrayan, enlazando las ideas principales que han estado presentes en el arte mexicano en una línea de tiempo que va de la antigüedad prehispánica a la Revolución mexicana, y se expresa en el presente a través de ciertos autores. Por tratarse de una producción destinada al público francés y europeo, el comentario para la narración de Jacques Artus, como consta en el documento conservado entre los expedientes de la Promotora Cultural Fernando Gamboa, que por su valor documental, citamos íntegramente.⁹⁶

Su desarrollo podrá ser:

- a) Antecedentes
- b) Medio ambiente
- c) Aparición histórico cronológica de la pintura mural
- d) La Revolución mexicana
- e) Algunos antecedentes artísticos
- f) Diego Rivera
- g) José Clemente Orozco
- h) David Alfaro Siqueiros
- i) Otros artistas.

1. México, el paisaje, la gente indígena, los mestizos, el campo, la ciudad.
2. El México precortesiano: las ruinas monumentales de Teotihuacan, Tajin, Ver. Chichen Itza, los murales Mayas para demostrar que el espíritu de integración de las artes y justamente que el espíritu de integración de las artes y justamente el arranque de la pintura mural comenzó por la policromía de la arquitectura exterior, la ornamentación de la cerámica pintada al fresco, etc.
3. Bonampak y fotografías de los vasos Mayas pintados al fresco. Teotihuacan y fotografías de los murales de Tepantitla, “El Paraíso”, “Los sacerdotes”, etc. Cerámicas decoradas al fresco. Algunos códices, cerámicas Mixtecas, Puebla.
4. La pintura colonial para significar que la tradición no se perdió enteramente y que se mantuvo la proporción monumental aún cuando los artesanos indígenas copiaban modelos europeos. Murales de Actopan, Hgo., de Huejotzingo, Pue. Grandes telas de la pintura barroca. Policromía de la arquitectura churrigüesca y popular como es Tonanzintla, Pue.
5. Principios del siglo XX y tiempos actuales. La pintura popular de los exteriores de las pulquerías. Piezas de cerámica popular contemporánea.
6. La Revolución Mexicana, movimiento económico, político y social que devuelve al país la conciencia de su sentido histórico, de su pasado y de las posibilidades de su presente y futuro. Escenas de la Revolución.
7. Los murales de Rivera. Toma de los edificios, y en todos los casos debe comenzarse por dar la impresión del ambiente, con fotografías de los grandes totales. La preparatoria, Secretaría de Educación Pública, Chapingo, Palacio Nacional, Palacio de Bellas Artes, Cardiología, Hotel del Prado, Lerma y Bellas Artes.

⁹⁶ “La Peinture Murale Mexicaine”, FG P. Mural/ 106 al 140.

8. Orozco: La Preparatoria. En Guadalajara, el Paraninfo de la Universidad. El Palacio de Gobierno, el Hospicio Cabañas. Jiquilpan, Mich. El Palacio de Justicia, el Templo de Jesús, y la Escuela Normal de México, D.F.
9. Siqueiros: La Preparatoria, Sindicato de Electricistas, Palacio de Bellas Artes, Calle de Sonora, n° 9, Palacio de Bellas Artes, Ciudad Politécnica.
10. Algunas tomas de obras de otros artistas: Rodríguez Lozano, Rufino Tamayo, Alfredo Zalce y Juan O’Gorman.
11. En el caso de los pintores fotografías de los artistas trabajando.⁹⁷

La realización se apegó a esta escaleta y se cumplieron los objetivos de integrar aspectos milenarios con el pulso de su tiempo. Así como se mostraban los lejanos tesoros conservados en las pirámides mayas en medio de la selva, el documental se propuso acercar al público a los maestros muralistas mexicanos en acción frente a sus obras. Para mostrar en todo el mundo la grandeza del arte mexicano que conocía tan bien, el museógrafo se lanzó a producir un documental junto con Carlos Velo, en el que se retrataron a Diego Rivera,⁹⁸ José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, a través de sus obras en edificios públicos en diversos lugares.

Aunque se tenían previsto cuatro segmentos, Gamboa dirigió los tres episodios que integraron finalmente la película, realizada en vísperas de la exposición en París en 1952, y a la que también llevó un ciclo de cine.⁹⁹ En 1954, en una carta a Zavattini, Gamboa comentaba: “*La Pintura mural mexicana* tuvo buen éxito y establecí relaciones muy cordiales con Paul Hasaert y otros directores franceses, ingleses, nórdicos. Creo tener ahora en mi poder suficientes elementos de conocimiento de ese medio para emprender el programa que nos hemos propuesto”.¹⁰⁰

En la Promotora Cultural Fernando Gamboa,¹⁰¹ se conserva el guion – en francés– con el cual el INBA presentó: “La Pintura Mural Mexicana”, Director Fernando Gamboa, Productor Manuel Barbachano Ponce, Director Técnico Carlos Velo, Camarógrafo Ramón

⁹⁷ Fernando Gamboa and Manuel Barbachano, “Guión”, 1952

⁹⁸ Ver apéndice 5. *Diego Rivera: retrato de un pintor* (1952)

⁹⁹ Actualmente desconozco la programación de ese ciclo de cine.

¹⁰⁰ Fernando Gamboa carta a Cesare Zavattini, 17 noviembre de 1954, *Cartas a México, correspondencia de Cesare Zavattini (1954-1988)* Gabriel Rodríguez Á. (comp). México: Filmoteca UNAM, 2007) 45

¹⁰¹ F.G.P. Mural/106 al 140

Muñoz H., Narrador Jacques Artus, Comentario J.J. de la Serna, Benito Alazraki, México MCMLII. En la película, se utilizó una imagen fija para dejar correr el *roller* de los créditos de las autoridades del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), se trata de una figura humana visible del torso hacia la cabeza, que por sus rasgos es Mixteco. El ángulo de los antebrazos y las manos se asemeja al de una claqueta cinematográfica. El estilo del dibujo –de acuerdo con María Concepción Obregón Rodríguez, maestra en historia y etnohistoria por la ENAH–¹⁰² está inspirado probablemente en el Códice Caso o Colombino. Al final del documental de 34 minutos y 48 segundos, se colocó el reconocible crédito de la empresa productora, con el fondo de la antena en contrapicado con el letrero que dice “Realizado por ‘Tele-Producciones’ México”. La narrativa se ensambló a través de movimientos de cámara, cortes, *travellings*, disolvencias, con pietaje de archivo de escenas de la Revolución Mexicana, sobreimpresiones, y escenas filmadas a propósito, que fueron acompañadas la voz de Jacques Artus dando lectura a un comentario traducido al francés.¹⁰³

En el ruedo del celuloide

Ídolos taurinos como Rodolfo Gaona, Rafael Molina Martínez *Lagartijillo* y Vicente Segura fueron immortalizados en el cine con filmaciones de corridas tomadas por las empresas de José Cava y los hermanos Alva en España y México entre 1909 y 1912 en a Plaza México y El Toreo,¹⁰⁴ que fueron exhibidas en cine Palacio y teatros de varias ciudades como el Alcázar, el Palatino de José Cava y el Vicente Guerrero en Puebla. En los años 20, Miguel Contreras Torres produjo *Corrida de Gaona, Belmonte y Sánchez Mejía* con fotografía de Julio Lamadrid en 1922,¹⁰⁵ y en las *Novedades Cinematográficas de El*

¹⁰² Candidata a doctora en Antropología cultural. Investigadora de la ENCRYM - INAH, octubre 2021

¹⁰³ Ver apéndice 6 *La pintura mural mexicana* (1952).

¹⁰⁴ Aurelio de los Reyes, *Filmografía del cine mudo mexicano 1896-1920* (México: UNAM, Filmoteca de la UNAM, 1986) 56, 63, 71, 72, 75 y 77

¹⁰⁵ Aurelio de los Reyes (1994) 144

Demócrata, producida por Atlas Films cuyo número 1 de febrero de 1923 incluía a Gaona, la actriz mexicana Celia Montalbán y la actriz australiana Enid Bunnet.¹⁰⁶

Se vivía un auge de películas taurinas que emocionaban al público, cuyo ídolo indiscutido era Rodolfo Gaona.¹⁰⁷ A veces incluso se insertaban escenas de sus faenas en películas como *Susana* (F. Richard Jones, 1923) con Mabel Normand. O protagonizadas tal cual por Gaona, su hijito Yiyi –interpretado por su verdadero hijo Rodolfito–, La Goyita, Isabelita Faure, Miguel Contreras Torres y otros, como *Oro, sangre y sol* (1923) dirigida por Contreras Torres, que tenía como sinopsis haber sido “tomada en distintas partes de la República y es la fiel reproducción de la vida de Rodolfo, con todos los pormenores, desde su infancia, el principio de su afición; el desenvolvimiento de su carrera hasta nuestros días en que sigue siendo el mimado y el único en todos los cosos del mundo”.¹⁰⁸

Carlos Velo también buscó a través de la edición y el montaje, la creación poética y épica de una historia inspirada en una biografía. En el panorama internacional, el neorrealismo italiano ejercía una influencia notable y en varios países se estaban dando signos de una renovación audiovisual. El dominio de las técnicas filmicas, hacía posible el manejo de equipo cada vez más portátil que los llevaba más lejos y con mayor facilidad. Las búsquedas del realismo habían llevado al cine a fundirse con la antropología, la etnografía y la sociología, y la presencia de Cesare Zavattini en México,¹⁰⁹ eran parte de la metamorfosis del neorrealismo que los adentraba por nuevos caminos de búsqueda entre las fuentes argumentales de las historias, los actores naturales, la frescura de la improvisación y a la vez la habilidad, para situarse en el campo donde ocurrían realmente los hechos.

¹⁰⁶ Op cit 191

¹⁰⁷ Ver apéndice 4 Tauromaquia a medio siglo en México.

¹⁰⁸ Ibid 228-229

¹⁰⁹ Cesare Zavattini había venido a México en 1953 en la semana de cine italiano, pero en 1955 y 1957 regresó al país contratado por Teleproducciones para desarrollar tres guiones que finalmente no se filmaron: *El Petróleo*, *El Anillo mágico* y *México mío*. En ese lustro, otros proyectos lo llevaron a Cuba en sus relaciones laborales con Barbachano Ponce. Ver Carlos Gabriel Rodríguez Álvarez, *Cesare Zavattini y Fernando Gamboa: cine y cultura en México* (tesis FFyL UNAM, 2020) <http://132.248.9.195/ptd2020/marzo/0801263/Index.html>

En 1955, Manuel Barbachano le respondía al reportero Lautaro González Porcel que: “Al ver que nuestra gente se va al cine París”... “De ir al cine y ver tantas películas mexicanas que no atraen vitalmente al público”... “Me nació el deseo de no llevar temas mexicanos al cine. Los problemas del país, pero realizados con verdad. Temas que nos laten, que nos brincan todos los días.”¹¹⁰

Por su parte, Velo recordó que *Torero!* comenzó a gestarse al finalizar el proyecto de los episodios del libro de Francisco Rojas González hacia 1953, en el que coincidieron diversos intelectuales en los esfuerzos por refrescar al cine nacional y dialogar sobre los temas nacionales, y a partir de allí se unieron muchos caminos profesionalmente. Miguel Barbachano Ponce también recordó el contexto que se vivía en los años 50, en el que su hermano Manuel destacaba entre los renovadores por ello –además de haber contratado a Zavattini para realizar una serie de argumentos entre México y Cuba– se recibió en México a artistas que llegaban escapando por sus ideas políticas, y que encontraron en el medio cinematográfico un lugar para seguir desarrollándose profesionalmente.

En esos días de intenso trabajo para Teleproducciones y su equipo de escritores y técnicos, llegan de Hollywood huyendo de la persecución maccarthista el productor George Pepper y el escritor Ugo Butler, quienes proponen a Barbachano un documental sobre la Tauromaquia. La idea era demasiado ambiciosa y poco a poco se redujo a una biografía de Luis Procuna, enriquecida con escenas reales de las corridas, donde el torero lucha contra el toro, el público y el miedo.¹¹¹

A sol y cine: *Torero!* (1956)

Manuel Barbachano Ponce recordó los antecedentes más importantes que lo llevaron a impulsar *Torero!*.¹¹²

En el mes de agosto [de 1947], con esos calores imposibles de Nueva York iba yo en el tren rumbo a un pueblecillo después de Coney Island, dónde tenía una novia cubana que vivía allí, y en un

¹¹⁰ Lautaro González Porcel, TV y Radio, *Últimas Noticias*, 30 de junio de 1955

¹¹¹ Miguel Barbachano Ponce, “Notas sobre un productor independiente”, *Críticas* (México: Cineteca Nacional, 1988) 155

¹¹² *Torero*, 1956. Carlos Velo (Barbachano) ind, Doc, Fic. G: Hugo Mozo = Hugo Butler, Carlos Velo, asesores taurinos: Rafael Solana, Arturo Fregoso. Intérpretes: Luis Procuna, su hermano Ángel, su esposa Consuelo, sus hijos Luis, Carmen, Aurora, Flor y Ángel; Antonio Fayat, Paco Malgesto, Antonio Sevilla, Ponciano Díaz, Carlos Robles Gil. En: Moisés Viñas, *Índice general del cine mexicano* (México: Conaculta, Imcine, 2005) 503

asiento del tren, leo un periódico que dice: “Manolete is dead”. ¡Cómo Manolete, nuestro ídolo! ¡El mejor torero del mundo en ese momento muerto! Muerto por un toro, además un toro de Miura. [La ganadería donde se ha criado la raza más peligrosa de toros] Dije “No puede ser”. En la siguiente estación volví a Nueva York, qué *weekend* ni que nada, era un dolor, era una tristeza. A tratar de hablar a México, averiguar qué había pasado, bueno imaginarás una noticia escueta en un periódico: “Manolete is dead” y nada más. Lo cuento como una ilustración de nuestra afición a los toros. Más aún me acuerdo que mi hermano y yo, por ejemplo, para el debut de Manolete hicimos cola desde las 3 de la madrugada para que se abrieran las taquillas al otro día no sé a qué horas para conseguir un boleto. Claro que esa cola en la taquilla era una cola de juerga de alcohol, éramos aficionados de ir a los toros todos los domingos y los jueves taurinos. Yo siempre tenía la ilusión por ahí guardada de hacer una película de toros.¹¹³

La realizó Ramón Muñoz,¹¹⁴ con el apoyo de cuatro camarógrafos auxiliares. Utilizaron encuadres con lentes de distancia corta, para captar los gestos de los espectadores y lentes de larga distancia focal, para retratar las acciones en el centro del ruedo. El sonido se construyó con el ambiente de la plaza, aislando pláticas y ruidos incidentales, aplausos, chiflidos, gritería y los oles de la muchedumbre al unísono. Dominando más que los diálogos, los silencios también aportan tensión dramática y se interrumpen con el alarido montáneo y las frases chispeantes, reclamando al torero que se exponga y se brinde.

La música diegética aparece al finalizar el tercer tercio, como una diana festiva de la banda de la plaza y la música extradiegética es un pasodoble que mantiene las alusiones al mundo hispánico. Los numerosos planos se realizan a través de corte directo, pero al final como un epílogo, el montaje de tres planos que se unen con una disolvencia, generan una elipsis para llevar al siguiente capítulo. Como le relató Carlos Velo a José Rovirosa:

Con *Torero* tuvieron que hacerse algunas “trampas” técnicas interesantes para reconstruir el documento. Yo llevaba mis billetitos en el bolsillo, me iba con los camarógrafos a la plaza un día que no había toros y, a la misma hora, con la misma luz, con Procuna vestido de torero, reconstruíamos cosas que pasaban en la barrera y que era imposible tomar durante una corrida, y eso se hacía. Era el mismo camarógrafo de los toros, Ramón Muñoz. Entonces era muy fácil igualar la luz. Muchas cosas buenas de *Torero* están construidas; pero están construidas sobre una base documental increíble, donde todo quedaba indicado: la viñeta.¹¹⁵

¹¹³ Manuel Barbachano Ponce (1993)

¹¹⁴ Ramón Muñoz había filmado el prólogo en *Raíces* (Benito Alazraki, México, 1953) y también trabajaría con Velo en la serie *Chistelandia* (1958).

¹¹⁵ José Rovirosa, *Miradas a la realidad, ocho entrevistas a documentalistas mexicanos* (México: UNAM, CUEC, 1990) 29

La realidad sumía al espectador en otro tipo de flujo y los documentales de Teleproducciones exploraban narrativas que mezclaban archivo con nuevas filmaciones que se le asemejaban. Barbachano relató los eventos que se fueron encadenando a partir de intereses compartidos, el hallazgo de materiales en su acervo de los noticiarios que fueron utilizados para apoyar la estructura de capítulos importantes en la trama y las estrategias para escribir y sintetizar momentos.

Cuando llega este gringo, cuando trae una idea de hacer una película de toros: “Quiero comprar la cineteca”. Nahh Yo no te vendo el material, vamos hacer la película, allí unimos fuerzas. Él se asoció con nosotros, empezamos a trabajar uno de mis toreros predilectos –no por gran torero sino por torero vistoso– era Luis Procuna y teníamos filmada la faena a “Polvorito” íntegra, cosa muy rara porque EMA el noticiario se filma un cacho o dos o tres, pero no toda. La teníamos toda, porque era tan maravillosa, tan plástica, tan bella, creo que el camarógrafo se olvidó de las instrucciones y el pietaje y la filmó toda.

La vio Butler y dijo “¡Qué bárbaro, esta faena! ¿Quién es este hombre?” Ah le dije es mi amigo Luis Procuna, lo llamamos le dije: Oye Luis a lo mejor hacemos una película de toros, cuéntanos tu vida. No se podía filmar su historia, era tan irreal, eran tantas las cosas que había hecho porque fue hasta torero saltimbanquis. Bueno una de aventuras, entonces, Butler lo que hizo fue seleccionar las más representativas. Y entonces lo que luego sería *Torero*, bueno, era la única película del mundo que ya estaba filmado su final. Fíjate qué bonito, vamos a reconstruir todo y armar la cosa nos dio un trabajo imposible, Procuna como buen artista llegaba, no llegaba, cobraba dos veces, el apoderado que se llamaba Arturo Fregoso –y que fue un novillero también exitoso– era verdaderamente insoportable. Cuando ya estaba la película a la mitad empezaba con nuevas condiciones, en fin, todas las broncas normales, pero quedó una gran película.¹¹⁶

Además de la huella plástica en el uso de filtros para destacar las nubes en los cielos del valle de Anáhuac, *Torero!* permite mostrar la liminalidad de los géneros informativos, documentales y dramáticos. Carlos Velo confesó que al construir el regreso de Luis Procuna al ruedo, contaron con las emociones verdaderas del protagonista. También filmaron escenas en la Plaza México¹¹⁷ que fueron intercaladas con otras, en las que se aprecian la magnitud del edificio y el poder del público al unísono, como aliado o enemigo del torero. Para multiplicar los puntos de vista, aprovecharon las filmaciones en varios niveles de la plaza, enfatizando las diversas personas y personalidades que se daban cita, así como la reimpresión

¹¹⁶ Manuel Barbachano Ponce (1993)

¹¹⁷ Inaugurada en 1946 y con aforo de 46, 130 lugares.

de secuencias para darle el toque de desgaste propio del noticiario cinematográfico, como reveló el cineasta gallego en la entrevista con Alejandro Pelayo para su serie televisiva *Los que hicieron nuestro cine* (1993).¹¹⁸

Para ejemplificar el todo de la película, tomamos dos escenas cuyas estrategias narrativas para la reconstrucción de los hechos, en las cuales se producen metáforas para evocar los recuerdos personales e hilar una narración que se tensa con los nudos del conflicto que le producía el choque con el imponente animal y el público. A la primera ocurre a bordo un vehículo en el que acompañado por dos personas cercanas, Luis Procuna va rumbo a la Plaza El Toreo en traje de luces.¹¹⁹ Se le ve en un encuadre de plano medio con lente focal de distancia corta. Se frota las manos y deja correr la voz de sus recuerdos. El narrador rompe el realismo del retrato y acentúa el contraste entre lo que da tanta alegría y gusto a unos y por el contrario, sume en preocupaciones e incertidumbre al protagonista. La iluminación diurna lo mantiene en la sombra dentro del auto por donde mira la calle y se sume en sus recuerdos. El decorado y la escenografía son calles y edificios de la Ciudad de México.

El sonido se creó con rumores urbanos y silencios que aportan tensión dramática. En esa parte no hay música diegética y el montaje de cuatro planos a través de corte directo. La otra secuencia, mucho más compleja, es la que ocurre al volver a los ruedos y representa el gran regreso de Luis Procuna.¹²⁰ La escena es cronológica y sucedió a la vista de miles de ojos. Después de un accidente con el torero programado para abrir el cartel, Luis Procuna se presenta ante un gran público, que —con escepticismo— espera a que muestre sus habilidades. Procuna entra al ruedo y encara al toro, pero titubea y lo abuchean. Se concentra y va mejorando, gana confianza y lo alientan con el grito multitudinario. Tiene problemas para imponerse al enorme animal, pero se sobrepone y conquista los aplausos y el reconocimiento

¹¹⁸ En el capítulo “Torero!” de la serie *Los que hicieron nuestro cine*, Alejandro Pelayo realizó entrevistas a Carlos Velo, Manuel Barbachano, Walter Reuter, Giovanni Korporeal y otros que permiten confirmar lo que muchos documentos indican y conocer detalles sobre su gestación, desarrollo y secuelas.

¹¹⁹ *Torero!* Carlos Velo, 1956 (24:06/24:24)

¹²⁰ *Torero!* Carlos Velo, 1956 (26:36/29:50)

que acaba con una sonora diana interpretada por la banda de la plaza. De todas clases sociales, hombres y mujeres, viejos y jóvenes, mexicanos, españoles y turistas extranjeros le brindan su grito de *ole*, y con los empresarios se le abren las puertas a una prometedora temporada. El personaje viste su traje de luces y usa su capote, banderillas y espada. La iluminación es de día, cayendo sobre los espectadores que usan sombreros en muchos casos y hay sombrillas de jovencitas, todos con la moda de su tiempo. Como decorado lucía al fondo de los planos la publicidad de distintas marcas que se anunciaban en las vallas de la plaza.¹²¹



Fig. 1. Still heraldo *Torero*, 1956/ Colección Fotográfica e Iconográfica de la Filmoteca de la UNAM

¹²¹ Cigarros Montecarlo, Orange Crush, Ambulancia Gayosso, Regalos Nieto, Relojes Haste y otros.

Canteras de cine, sangre y arena

Fiel a los noticiarios taurinos que retrataban con la óptica cinematográfica el ritual de la fiesta brava, *Torero!* a su vez es innovadora por la forma de mezclar la psicología del personaje como no se había hecho antes en el género del cine taurino, que lo había retratado sólo como noticiario de actualidades reportando el éxito o el fracaso de las faenas y seguía lejanamente a los protagonistas, o se cubría de luto en los funerales de los matadores que acababan sus vidas trágicamente. Al editar fragmentos de diversos orígenes, Carlos Velo construyó tiempos-espacios con verosimilitud que logran narrar una historia por actos, con recuerdos, digresiones, paréntesis de historias paralelas que se cruzan y tienen relación con su vida en los ruedos de México y España. Reconstruir, tomar de la realidad y forjar una poética plano por plano. La película proyectó la imagen de Luis Procuna que siguió su carrera por casi dos décadas más. Restaurando una densidad que la comedia también explotó con sorna en historias que ponían al protagonista en la arena del ruedo.¹²²

Torero! (1956) basó su argumento en la vida del protagonista, y recorre un arco construido con hilos narrativos en la infancia, la juventud y la madurez. La trama trabaja sobre el miedo y la caída de la seguridad y el enfrentamiento con las expectativas del público y el riesgo de enfrentar a las bestias con cuernos, sometidas en un protocolo que terminará con su vida, pero a un alto precio nervioso. La puesta en escena de la película se equilibra con la actuación y la realización de acciones reales. El realismo y la no ficción, sirven para narrar una historia acerca de la vulnerabilidad de la intimidad en el espacio público. Velo no era amante de la fiesta brava, sin embargo, su propia opinión no le impidió seguir el rumbo de los acontecimientos y reconocer el gusto y amor que le inspiraban los toros y los toreros a las

¹²² Como se mencionó ya, *Ni sangre ni arena* (Alejandro Galindo, 1941), con *Cantinflas* divirtiendo al público con sus ocurrencias frente a los pitones o improvisando un cante flamenco con el tema taurino. Ese mismo año, 20th Century Fox retomó la novela de Blasco Ibáñez en *Sangre y Arena* (Rouben Mamoulian, 1941) con Tyrone Powell en el papel principal. Los cinefotógrafos Ernest Palmer y Ray Rennahan obtuvieron el Oscar a Cinefotografía a color en 1942.

multitudes, para capturar y transmitir la emoción de presenciar esos juegos mortales llenos de ritualidad, sangre y sacrificio. En una entrevista publicada por la revista *Nuestro cine* en 1967, el cineasta contaba:

Empleé mi capacidad de científico del cine, mi afición al montaje, para hacer una mezcla de escenas rodadas, basadas en una biografía estricta, no literaria y no real, de un torero, y de reportaje, estudiando desde el momento en que vivía, hasta llegar a dominar su vida. Como dispusimos de bastantes medios, ya que estábamos en una empresa de noticieros, seguíamos a este torero con cuatro cámaras a todas las plazas a las que iba. Con estos fragmentos de película y algunas cosas que son recreaciones basadas en su biografía, como cuando era niño, pudimos rehacer su vida¹²³.

También Barbachano destacó detalles de la producción que contó con viento a favor y la responsabilidad que tuvo Carlos Velo en lograr un relato equilibrado y auténtico.

Luego había la asesoría de los taurinos verdaderos de la oficina, mi hermano y yo se fueron reuniendo una serie de elementos, pero el más importante encima de todo esto que al no ser Velo un taurino, acentuó el lado humano. Porque si es un director taurino como todos los otros que han hecho películas de toros, se va con la finta del toro, del torero, de la fiesta; Velo la diseccionó perfectamente.

Cuando estrenamos la película, él hizo esta declaración de que no era taurino. Yo dije ¡qué barbaridad, nos va nos vas a hundir, cómo dices eso ¡no! “No Manolo, es la verdad, yo soy un republicano, que para mí la fiesta de toros es la fiesta de los señoritos”, bueno, unas teorías políticas muy ciertas, muy lógicas. Vaya he tenido muchos amigos republicanos y era precisamente una de sus cosas distintivas, la fiesta de toros, esta fiestasucha. Entonces, fíjate que ese es en realidad el gran valor de *Torero*, fíjate aparte de que otra vez todo es cierto –tal como *Raíces*–, porque filmamos en la casa de Procuna, con los hijos de Procuna, con la mujer de Procuna. Procuna visitando por ejemplo unos grabados no había visto en su vida, entonces esa carita al ver es verdad, no tenía que actuarlo.

Cuando va en el automóvil a la plaza de toros en el día de una corrida, él está muerto de miedo, no lo puede ocultar. Todo eso quedó reflejado en el celuloide. A eso le agregas las verdaderas escenas en que él toreaba, en que él en que corría, en que se desesperaba entonces allí está la película. Bueno, yo tengo la gran satisfacción de que hasta hoy [1993] los críticos de cine y taurinos, dicen que es la mejor película de toros, y eso pues es una enorme satisfacción, no el solo hecho estado tan involucrado en ella, sino de que a mi queridísimo amigo Carlos Velo, es para él un enorme galardón en su carrera.¹²⁴

La escribió el canadiense Hugo Butler (1914-1968) bajo el seudónimo de Hugo Mozo, guionista exiliado en México por la persecución anticomunista del senador McCarthy y Carlos Velo. La música fue de Rodolfo Halffter, compositor español radicado en México, interpretada por la Orquesta Sinfónica Nacional.¹²⁵ El doblaje fue tan efectivo que llegó

¹²³ Miguel Anxo Fernández (2007) 136

¹²⁴ Manuel Barbachano Ponce (1993)

¹²⁵ José Antonio Alcaraz, *Rodolfo Halffter con garbo* (México: Conaculta, CENIDIM, CENART, 2005) 155

incluso a maravillarse al propio Procuna, quien fusionó en su recuerdo que esa voz era la suya, aunque, su insistencia le provocó la experiencia frustrada de no poder continuar en el cine en posteriores proyectos a los que fue invitado. El joven Gonzalo Gavira –que haría una prolífica carrera– se ocupó de los efectos de sonido, y poco antes se había iniciado con Luis Buñuel en *Subida al cielo* (1952) y *Ensayo de un crimen* (1955), después de *Torero!* (1956) hizo *Nazarín* (Luis Buñuel, 1959) y *Macario* (Roberto Gavaldón, 1960). *Torero!* fue producida por el productor estadounidense y también exiliado George Pepper y Manuel Barbachano Ponce, quien era un gran aficionado a la fiesta brava y con su productora se había acercado al tema en las series de noticiarios, y regresaría a producir otras películas taurinas en ese lustro.

Vicente Rojo hizo la tipografía y el cartel de la película, con las formas esenciales del tema. El diseñador catalán, quien llegó a México en 1949 y fue invitado a la empresa por Fernando Gamboa, recordó que trabajó en muchos proyectos ligados al grupo de Barbachano y los jóvenes de *Nuevo Cine*, aunque su propia relación entre diseño y cine comenzó muy tempranamente.

Desde niño he sentido una fuerte atracción por las letras (y no sólo como lector). Sus formas tan precisas y a la vez variadas, sustituían a los juguetes que no tuve. Como era muy aficionado al cine, a los doce o trece años mi máxima satisfacción era recortar, tijeras en mano (con una habilidad que todavía hoy causa admiración en mis colegas diseñadores), los anuncios de películas que aparecían en los periódicos de Barcelona y, con los títulos, los nombres de los actores y sus rostros, hacer mis propias composiciones. Es por eso que cuando Fernando Gamboa me invitó en 1956 a trabajar en Teleproducciones, la compañía de cine de Manuel Barbachano Ponce, acepté con entusiasmo. Allí entre otras tareas diseñé las letras para los títulos de presentación de las películas *Torero!*, de Carlos Velo; *Nazarín*, de Luis Buñuel y, posteriormente, *Pedro Páramo* del mismo Velo. Después hice lo propio con películas independientes (y no tanto) de Alberto Isaac (*En este pueblo no hay ladrones*), Jomi García Ascot (*En el balcón vacío*) y Arturo Ripstein (*Tiempo de morir* y *Los recuerdos del porvenir*), entre otras más.¹²⁶

De acuerdo con José Manuel Springer, al elaborar una detallada cronología del trabajo de Rojo en diversos proyectos cinematográficos:

¹²⁶ Vicente Rojo, *Diseño Gráfico* (México: UNAM, Conaculta, ERA, Trama Visual, 1990) 138

Los diseños de estos carteles y de la tipografía correspondiente revelan el acierto de Vicente Rojo para codificar varios elementos que inicialmente habían sido utilizados por la pintura en las primeras décadas de este siglo: letras mayúsculas aisladas en escala desproporcionada, alfabetos inventados en el restrirador, tipografías pretéritas, pero que para la época eran consideradas modernas e imágenes vernáculas.¹²⁷

Consciente del género sobre el cual buscaron posibilidades, Velo apreció mucho las reacciones que provocó entre destacados teóricos y colegas cineastas en Europa, al explicarle a José Rovirosa la base de la estructura que diseñaron.

Cada secuencia es un documental. Hay documentos de la vida de una persona real, por eso es un documental. La mención que tiene en el festival de Venecia (un Festival donde quedaron desierto los premios, porque había un gran conflicto entre los grandes directores) es de André Bazin, del crítico francés, que dice: “una forma de integrar el documento con la ficción. Carlos Velo ha hecho pedazos la ficción, sí, diciéndole a Procuna, ahora haces esto, pero de tal modo que está integrado”. La mayor satisfacción que he tenido, es que el realizador de *La batalla de Argel*, [Gillo Pontecorvo] me dijera: “yo estudié en la escuela de Roma con tu película; meto los noticieros con los generales que hace la represión y luego sigo con mi historia”. Eso ya se hace mucho hoy. Hoy se meten pedazos de cosas inmediatamente, mezclados la ficción con la realidad, y eso ya es muy importante.¹²⁸

Torero! (1956) obtuvo el reconocimiento en el Festival de Venecia, siempre atentos a las novedades provenientes de México.¹²⁹ A diferencia de historias que abordaban el miedo en un tono distinto,¹³⁰ el personaje creado por Blasco Ibáñez en *Sangre y arena* desde el inicio de la novela pone de relieve la dura vida de quienes abrazan el oficio de la capa y la espada, con claras similitudes al conflicto que encarna Procuna los domingos antes de ir a la plaza.

Como en todos los días de corrida, Juan Gallardo almorzó temprano. Un pedazo de carne asada fue su único plato. Vino, ni probarlo: La botella permaneció intacta ante él. Había que conservarse sereno. Bebió dos tazas de café negro y espeso, y encendió un cigarro enorme, quedando con los codos en la mesa y la mandíbula apoyada en las manos, mirando con ojos soñolientos a los huéspedes que poco a poco ocupaban el comedor.

¹²⁷ José Manuel Springer, “El decir cinematográfico de Vicente Rojo”, *DICINE* 37, Noviembre 1990, 19

¹²⁸ José Rovirosa (1990) 28

¹²⁹ Habiendo conocido ya las películas mexicanas que triunfaron en Europa –*Allá en el rancho grande* (1936), *La Perla* (1945), *Enamorada* (1946), *Los Olvidados* (1950), *Raíces* (1953)– se tenía un punto de comparación para ver cómo en el cine mexicano se articulaban los géneros apasionada y virtuosamente.

¹³⁰ En *Ni sangre ni arena* (Alejandro Galindo 1941), parodiaban en el título la epopeya de Vicente Blasco Ibáñez *Sangre y Arena* (1919), que a su vez, sirvió al productor y director Fred Niblo para realizar *Sangre y Arena* (1922) cinta con la que se consagró el joven Rodolfo Valentino en el papel del sevillano Juan Gallardo, torero afortunado, temerario y apasionado.

Hacia algunos años, desde que le dieron “la alternativa” en la Plaza de Toros de Madrid, que venía a alojarse en el mismo hotel de la calle de Alcalá, donde los dueños le trataban con si fuese de la familia, y mozos de cocina y viejas camareras le adoraban como una gloria del establecimiento.¹³¹

Torero! se estrenó el 9 de mayo de 1957 y durante cuatro semanas se exhibió en el cine Chapultepec, en Reforma 505.¹³² Barbachano recordó las razones de su éxito fuera de México.

A *Torero* por ejemplo en España le fue excepcional. En México bien, sin gran cosa demencial, pero igual por *Torero* es una película que está en todas las cinetecas del mundo y va más allá del público especializado de toros, por el lado humano, ese lado humano que verdaderamente lo imprimió Carlos Velo y que lo supo captar en la escritura, en el guion Hugo Butler. Debo también decir en honor de Hugo Butler, que leyó mucho a Hemingway, se inspiró mucho en cosas claves de Hemingway en relación a la fiesta y que entrevistó aquí a muchas gentes, conversó mucho con Procuna, se empapó de ese mundo tan ajeno a él. Inclusive *Torero*, él quería ponerle de título “Suit of lights/Traje de luces” siempre tenía el tono hollywoodense que no podía él quitarse y que se lo quitamos entre Carlos Velo por un lado su punto de vista humanista y español y del punto de vista taurino de mi hermano y yo. Mi hermano Jorge colaboró muchísimo, es un gran aficionado de toros, es un gran taurino, ha dedicado su vida a criar reses bravas, es su verdadero mundo. Esa conjunción de elementos hicieron el éxito *Torero*.¹³³

En 1956, *Torero!* obtuvo el Premio especial del Festival Internacional de Cine de Stratford, Canadá y en 1957, The Robert Flaherty City College de Nueva York le entregó un Premio especial al director.¹³⁴ En 1958, la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas le otorgó un Ariel especial. A la distancia, Barbachano apreció los aspectos que hicieron de la película una obra innovadora, debido al distanciamiento del realizador con el tema.

Carlos Velo no solamente no era taurino sino que odiaba la fiesta de toros, fíjate qué cosa más curiosa, cuando yo le dije: “Bueno Carlos ahora a usted le toca”, me dijo: “Manolo, yo odio a los toros”. Fíjate que curioso Carlos Velo es un gran editor, fue un gran editor y uno de los aciertos de la película es no solamente su ritmo de edición sino que la faena final está trucada, se repite una serie de “naturales”, no es cierto que Procuna haya dado 20, dio 5 pero se truco perfectamente. Las escenas de las cornadas, es un montaje sensacional, es todo el estudio de un científico de cómo despertar la emoción a cada quien. “En este rollo se me cae, ¿cómo lo subo aquí? Todos los ingredientes que puso y con un colaborador como Butler, el “colmillo” de un escritor de cine, con todo lo que sabe un

¹³¹ Vicente Blasco Ibáñez, *Sangre y arena* (Argentina: Biblioteca de las grandes obras, núm. 4, 1931) 7

¹³² El cine Chapultepec fue inaugurado el 24 de agosto de 1944 con aforo de 2340 lugares. Ver Francisco Haroldo Alfaro Salazar y Alejandro Ochoa Vega, *Espacios distantes... aún vivos, las salas cinematográficas de la Ciudad de México* (México: UAM, CyAD-X, CSH-X, CEU-X, UNAM, 2015) 192

¹³³ Manuel Barbachano Ponce (1993)

¹³⁴ *Premios Internacionales del Cine Mexicano 1938-2008* (México: Cineteca Nacional, 2009) 108

escritor de cine en una situación desesperada, sabía que esa era su baraja, además de ganar dinero, volver a ganar prestigio.¹³⁵

Rasgos de los noticiarios cinematográficos mexicanos en los años 60-70

*Yo nací en un mundo tan solemne,
tan lleno de conmemoraciones cívicas,
estatuas,
vidas de héroes y santos,
poetas de altísimas metáforas
y oradores locales;
en la ciudad que tiene siempre puesta
la máscara de jade y de turquesa,
Hugo Gutiérrez Vega, 1974¹³⁶*

Con la presencia de la televisión en la esfera pública, los noticiarios cinematográficos mexicanos fueron ocupándose de aspectos y ángulos de la sociedad que aprovechaban la frescura y oportunidad de los acontecimientos que reseñaban, pero también se utilizaban materiales de archivo para dar contexto y amplitud a los reportajes de las revistas fílmicas. Sin embargo, a la larga esa fue la razón de su extinción en las salas de cine, ya que las vistas de los actos políticos oficiales, los eventos deportivos, las competencias, los festivales, los concursos y las visitas oficiales a los edificios y monumentos emblemáticos de cada ciudad, que otrora eran vistos en los fotogramas fílmicos, poco a poco pasaron a formar parte de la barra de programación cotidiana de los formatos noticiosos televisivos con la transmisión instantánea.

Más aún con la llegada y el uso del videotape a finales de los años 50, muy pocas series de noticiarios cinematográficos cruzaron la frontera del cine a colores y se despidieron

¹³⁵ Manuel Barbachano Ponce (1993)

¹³⁶ Hugo Gutiérrez Vega, "Finale", *Antología personal* (México: Fondo de Cultura Económica, Universidad de Guadalajara, 1999) 29

paulatinamente de las salas. En los años 70 se impulsó el cortometraje documental y muchos realizadores se volvieron a encontrar en las producciones del Centro de Producción de Cortometraje (CPC).

En las revisiones de materiales resguardados por la Filmoteca de la UNAM realizadas en la presente investigación, se encontraron entregas de noticiarios producidos en los años 60 como *Cinescopio en el mundo*, *Cine Mundial* y *Cine Verdad* que, sin conformar un catálogo razonado todavía, dan pistas y elementos para caracterizar la evolución de los noticiarios filmicos en México y notar cómo fueron adaptándose en la vida de la sociedad y los medios masivos de comunicación. Miguel Barbachano Ponce era el responsable de la dirección de *Cine Verdad* y recordó en los años 80 que:

La sexta década empieza tarde para [Manuel] Barbachano Ponce y su grupo en el apartado del largometraje, pues en esos años adquiere y renueva dos viejos cortometrajes: *Cine Selecciones*, que vendría a transformarse en *Cámara Deportiva*, dirigida por Fernando Marcos, y el *Noticiero Mexicano*, que bajo la batuta de Carlos Loret de Mola convertiríase en el *Nuevo Noticiero Mexicano*. Ambos consolidaron los ya establecidos: Tele-Revista y Cine Verdad, y ampliaron al máximo la cobertura informativa que Teleproducciones ofrecía a la opinión pública independiente.¹³⁷

En este ensayo no se analizan exhaustivamente las distintas series deportivas que surgieron en esa época, al calor de los juegos olímpicos y los mundiales de fútbol. He documentado –parcial y limitadamente– un corpus para abrir una panorámica y pensar los cambios con respecto a los temas y las narrativas que se tocaban a inicios de los años 50. Muchos de los colaboradores que comenzaron las series seguían en la nómina. En las cédulas de *Cine Verdad* de 1969, se leen los responsables que realizaban aquellas entregas periódicas y cuyos camarógrafos eran Ramón Muñoz y Guillermo Bravo; el editor Luis Sobreya; en el sonido estaba Rodolfo Quintero en los estudios Rivotón de América.

El director era Miguel Barbachano Ponce y el gerente general era Jorge Barbachano Ponce, con técnicos de la Sección 49 del STIC. Habían cambiado su sede de Córdoba 48 y para entonces tenían sus oficinas en Avenida Universidad 1074. Las secciones permanentes

¹³⁷ Miguel Barbachano Ponce (1988) 156

en *Cine Verdad* eran: *Reportaje*, *Historia*, *Arte*, *Personalidades* y *Ciencia*, que eran entradas breves y sintéticas; a veces se incluían varios reportajes o notas del mismo tema, ilustradas con escenas de su propia producción y filmoteca, así como tomas de *stock* de agencias internacionales, pero se omitían esos créditos respectivos, por lo que resulta difícil caracterizar cuáles empresas les daban servicio ocasional o frecuentemente. Tampoco la música tenía un crédito respectivo.¹³⁸ El mercado informativo atrajo la competencia y en los años 60, entre otras, la revista filmica *Cine Mundial* del productor Fabián Arnaud Jr. (STIC) y Productores Unidos, estuvo activa con formatos similares de sucesos y espectáculos, con especial énfasis en la tauromaquia. El interés de otras agencias informativas extranjeras hacia el pulso capitalino mexicano, atrajo en 1965 al noticiario español *No-Do* que se ocupó en su serie “Imágenes”, con el título “Tradiciones y costumbres mejicanas.”¹³⁹

Conclusiones del primer capítulo

El arco de producciones cinematográficas de Manuel Barbachano en los años 50, incluyó cortos en escenarios urbanos de la Ciudad de México y paisajes de diversas regiones del país y fuera de nuestras fronteras. Aprovechando los resquicios que había para el trabajo de técnicos sin afiliación sindical a los gremios del cine, el productor conjuntó elementos que tenía a su favor para escapar a los dictados de los estudios, las imposiciones gremiales y refrescar las estrategias al producir películas con la participación de actores naturales,

¹³⁸ Utilizando la aplicación Shazam (<https://www.shazam.com/es>) he identificado diversas canciones y obras musicales utilizadas.

¹³⁹ Inicia en el bosque y el lago de Chapultepec, muestra la Casa del Lago y se ve jugar a los ajedrecistas. Suena “La chachalaca” de Pepe Gutiérrez, con música sinfónica, el director y los músicos lucen el traje de charro en el concierto popular. Los visitantes comen la merienda en los claros del bosque donde “los enamorados encuentran su edén”. Se oye “Bajo el cielo de Chihuahua”, del mariachi México de Pepe Villa y se ve el lago de Pátzcuaro donde Don Pedro fabrica el mundo mitológico de los purépechas con su artesanía de palma de tule y tejidos. En el segmento “Religión y creencias: peregrinos a Chalma” se muestran con sus rituales de adoración, dolor y alegría con sus atuendos. En Taxco, los penitentes caminan en la Semana Santa, se ven las espinas punzantes en las empinadas calles con cera ardiente en sus manos. El locutor continua: “Estos hombres lavan sus pecados con la ofrenda del sacrificio, arrastrando pesadas cadenas. Pueblo el mexicano de muchas riquezas y contrastes, ante las que se ha detenido un momento la cámara cinematográfica, para recoger las imágenes de estos reportajes”. Ver No-Do “Tradiciones y costumbres mejicanas”, 1965: <https://www.youtube.com/watch?v=x2wTMFizFdQ>

inspirados por el neorrealismo italiano. En las fases iniciales de la implantación y consolidación de los noticiarios mexicanos, la estabilidad comercial permitió que las relaciones prosperaran y se dieran procesos similares a otros países, en donde los primeros productores y empresas dedicadas a la filmación y edición de materiales para el público, como Pathè, Gaumont, Movietone, Universal y Paramount, actuaron y se transformaron en ese negocio fundado en el entretenimiento informativo, teniendo como marcos sistemas económicos y políticos que influyeron y determinaron sus mensajes y se beneficiaron con sus narrativas, que daban testimonio del estatus quo. De acuerdo a Aurelio de los Reyes, en México ni la *Revista México*, o los noticiarios de *El Universal* y *Excélsior*, prosperaron en el cine mudo sin superar éste último los tres números.¹⁴⁰

La dimensión empresarial que se estableció en marcos de regulación estatal y competencia comercial, permitió también que se asentaran y desarrollaran grupos privados. Los géneros cinematográficos de la ficción se multiplicaron en los estudios Churubusco y Tepeyac, mientras un país descubría sus lejanías en las persianas del noticiario, desde una vibrante metrópoli que vivía días de bonanza. Con sus aportaciones a los géneros de los noticiarios y los documentales, Teleproducciones S.A. puso al día a México con otros países en los que la solemnidad de la vida pública comenzaba a relajarse. Ricardo Pérez Monfort evocó su lugar junto a otras series en la dieta cinematográfica capitalina:

los también llamados “cortos” formaban parte de una especie de popurrí de notas que variaron de título general según la época y las casas productoras que los realizaban. A través de los pequeños rollos de celuloide de 16 o 35 mm de *Tele-Revista*, *Cine-Verdad*, *Cine mundial*, *Cinescopio*, *El mundo al instante*, *Actualidades cinematográficas* o el *Noticiero mexicano EMA*, los espectadores se podían asomar tanto a lo que acontecía en México como fuera del país de una manera que, al parecer, no

¹⁴⁰ En Estados Unidos, algunas de las marcas comerciales de películas de entretenimiento, sobrevivieron a los cambios del cine sonoro e incorporaron el sonido plenamente con catálogos que incluían el uso de voz y música. En asociación con los géneros periodísticos como la crónica y la noticia, se retomaron en formas audiovisuales y solían componerse de una banda sonora que sin ser explícita, comentaba las imágenes y narraba con acentos de los personajes frente a cámara y con explicaciones basadas en lo que se podía ver con las tomas. A partir de los hallazgos en los eventos sociales, los cronistas revivían para los públicos sus momentos de relieve. *The March of Time* (1935-51), dejó una enorme marca cultural, que lleva a entender ese amalgama de cine, radio teatro, enviados especiales y líneas editoriales en relación a la revista impresa *Time*.

necesitaba mucha atención y, dada su ligereza, hacía las veces de aperitivo antes de entrar con el plato fuerte.¹⁴¹

Los espectáculos urbanos, el espacio público, los ídolos populares se volvían a ver en las fugaces apariciones que perduraban por las secuencias filmadas, en las que fuera de los estudios y más allá de las películas, el cine era parte de la sociedad reflejando sus fenómenos. Nuevas publicaciones impresas especializadas vivían su auge en las ciudades, ilustradas con fotografías e impulsadas por la publicidad; el humorismo blanco llegaba a los *sketches* filmicos, escenificando caricaturas con comediantes en escenarios urbanos, parques, unidades habitacionales, calles, con ocurrencias de escritores y bohemios, guasones que también usaban la pantalla para sus bromas. Series como *Welt im Film* y *Neue Deutsche Wochenschau* en la República Federal Alemana, *British Pathé* en Inglaterra y *La Settimana Incom* en Italia, incluían secciones similares con eventos y aspectos de sus sociedades en procesos de reconstrucción y reinvención, con actores en pugna y el afianzamiento de nuevos gobiernos.

Los noticiarios mexicanos documentaban las transformaciones en la ciudad al mismo tiempo que acercaban al público a los maestros muralistas y difundían sus obras. Se edificaba una nueva ciudad universitaria en la que el cine jugaría un papel muy relevante pocos años después. Barbachano y sus equipos se aventuraban al internarse en extensiones del país. Sus documentales llevaban a los espectadores de cerca a la modernidad y a la antigüedad del milagro mexicano, sin señalar responsables directos o exacerbar las grietas del sistema. Para sobrevivir habría que plegarse a la disciplina sin cuestionamientos del partido de estado que se afianzaba en el poder a través del presidencialismo y actuar con la autocensura suficiente para no llamar la atención de sus censores, yendo con un bajo perfil de humor para toda la familia y en sutiles códigos para adultos, y sobre todo, sin prestar atención a movimientos obreros que por esos años se inconformaron con el oficialismo y planteaban disidencias al

¹⁴¹ “La ciudad de México en los “cortos”. Los noticieros filmicos y su mirada urbana”, Ricardo Pérez Monfort en *La construcción de la memoria. Historias del documental mexicano* María Guadalupe Ochoa (coord.) (México: CONACULTA, 2013) 205

charrismo sindical de la Confederación de Trabajadores de México (CTM), ni con las desviaciones a la Revolución mexicana que se dieron en la política de buen vecino hacia Estados Unidos.

Cine Verdad aportó sus formatos a la divulgación científica y cultural, con innovaciones de puestas en escena de momentos históricos con personajes para explicar sus descubrimientos científicos sobre las leyes de la naturaleza y la observación científica. Sus escenas pedagógicas gustaron a los espectadores que encontraban en las salas un complemento educativo y no meramente comercial o publicitario relacionado a las películas del entretenimiento para el público urbano. Además de las referencias de investigadores que alguna vez los miraron y las incluyeron en las historias del documental mexicano en un lugar destacado, en el campo del gremio cinematográfico de su época Barbachano estuvo presente entre las notas de actualidad del cine mexicano.

A su vez, con los retratos de artistas y personajes importantes amplificaron las expresiones culturales mexicanas más allá de nuestras fronteras, y con sus cámaras retrataron momentos relevantes en los lugares más turísticos de la ciudad y sus alrededores. Dentro del documental encontraron estructuras que echaban mano de la ficción, la reconstrucción de eventos e historias a través de narrativas atractivas por sus encuadres fuera de lo común y la presentación indirecta de personajes a través de una voz narradora.

Capítulo 2. Traslaciones entre pantallas y páginas hispanoamericanas

*No hay un imperio, no hay un reino.
Tan sólo el caminar sobre su propia sombra,
sobre el cadáver de uno mismo,
al tiempo que el tiempo se suspende
y una orquesta de fuego y aire herido
irrumpe en esta casa de los muertos
—y un ave solitaria y un puñal resucitan.*

*Efraín Huerta, El Tajín, 1963*¹⁴²

Entre los años 30 y 50, en México fueron llevados a la pantalla autores provenientes del teatro como Luis G. Basurto,¹⁴³ Rodolfo Usigli,¹⁴⁴ Salvador Novo,¹⁴⁵ Emilio Carballido,¹⁴⁶ Héctor Mendoza,¹⁴⁷ J. Humberto Robles¹⁴⁸ y escritores como Martín Luis Guzmán¹⁴⁹ y Xavier Villaurrutia quien realizó destacadas adaptaciones para la pantalla,¹⁵⁰ como documentó Emilio García Riera. Del siglo XIX viajaron al fotograma historias y personajes de Ignacio M. Altamirano¹⁵¹ y Manuel Payno;¹⁵² convocados por las letras, se sumaron otras perspectivas de escritores,¹⁵³ actrices, fotógrafos, pintores y actores —profesionales, *amateurs* o *naturales*—,

¹⁴² Efraín Huerta, *Efraín Huerta para universitarios* (México: SEP, Conaculta, Universidad de Guanajuato, 1994) 144

¹⁴³ *Cada quien su vida* (Julio Bracho, 1959)

¹⁴⁴ *Medio tono* se adaptó como *A dónde van nuestros hijos* (Benito Alazraki, 1956) y *El Gesticulador* se adaptó como *El Impostor* (Emilio Fernández, 1956)

¹⁴⁵ *La Culta dama* (Rogelio A. González, 1956)

¹⁴⁶ *Felicidad* (Alfonso Corona Blake, 1956)

¹⁴⁷ *Las cosas simples* se adaptó como *Peligro de juventud* (Benito Alazraki, 1959)

¹⁴⁸ *Los desarraigados* (Gilberto Gazcón, 1958)

¹⁴⁹ *La Sombra del caudillo* (Julio Bracho, 1960)

¹⁵⁰ *Vámonos con Pancho Villa* (Fernando de Fuentes, 1936) basado en la novela de Rafael F. Muñoz, y *Distinto amanecer* (Julio Bracho, 1943) inspirados en *La vida conyugal* de Max Aub, entre otras.

¹⁵¹ *El Zarco* (Miguel M. Delgado, 1957)

¹⁵² *El Fistol del Diablo* (Fernando Fernández, 1958)

¹⁵³ Entre los escritores para el cine, tiene un lugar especial Luis Spota. Ver Elda Peralta, *La época de oro sin nostalgia, Luis Spota en el cine 1949-1959* (México: Grijalbo, 1988)

a ser parte de las visiones de los directores y sobre todo, de los productores cinematográficos que reunían los elencos pensando en los personajes que se interpretarían.

Cineastas como Buñuel, Juan Antonio Bardem, Roberto Gavaldón, Carlos Velo, Benito Alazraki y el museógrafo Fernando Gamboa, tuvieron en común al productor Manuel Barbachano Ponce y su equipo de técnicos, colaboradores y contables que dieron cuerpo a cada uno de los proyectos, mientras se realizaban las series de noticiarios *Tele Revista* y *Cine Verdad*. Esa década en las oficinas de Teleproducciones S.A. se intensificó la colaboración con los jóvenes literatos universitarios y periodistas, que paralelamente se desempeñaban en los noticiarios y en los proyectos de largometrajes, realizados en diversos estados del país como Morelos, Querétaro y Colima, los llevó a una salida a filmar en España. En esa década Barbachano produjo las traslaciones de los cuentos de Francisco Rojas González de *El Diosero* (1952), la novela *Nazarín* de Benito Pérez Galdós¹⁵⁴ y en asociación con la empresa española Uninci (Unión Industrial Cinematográfica), Barbachano produjo una versión cinematográfica de dos de las *Sonatas*, *Memorias del Marqués de Brandomín* de Ramón del Valle-Inclán.¹⁵⁵ El veterano productor fue autocrítico y en *Excélsior* reconoció sus proyectos fallidos. Su amor por la literatura era la base para dar el salto y llevarlo a la pantalla con la conciencia de las posibilidades de las obras literarias y la subjetividad de los lectores.

“No puedo hablar sólo de triunfos, también he fracasado. Reconozco mis fallas en cada una de mis promociones en el cine... *Pedro Páramo*... Jamás se logró la debida interpretación a esta obra de Rulfo. Sin embargo, quedan muchas otras posibilidades sobre este tema, había que pensar con calma en detalles”.

Como un expedicionario, un descubridor, Barbachano Ponce desarrolla su actividad diaria. En la literatura ha encontrado múltiples inquietudes que simultáneamente le proponen el desarrollo de una nueva película. Sin embargo, afirma, la literatura y el cine son dos dimensiones diametrales.

“Los libros son de interpretación personal... El lector vive, a su modo, cada aventura literaria, y le da una personal interpretación. El cine rompe con esa premisa; si se hace una película basada en una obra literaria de éxito la gente, más que conocer lo que transmite el autor, ve lo que concibe, lo que imagina el realizador... es otra proposición”.¹⁵⁶

¹⁵⁴ *Nazarín* fue publicada por la Imprenta La Guirnalda, en Madrid en 1895.

¹⁵⁵ Se publicaron por entregas entre 1902-1905 en los periódicos *Relieves* y *El Imparcial*.

¹⁵⁶ “Homenaje en La Habana al cineasta mexicano Manuel Barbachano Ponce: ciclo de sus cintas”, *Excélsior*, 13 de diciembre de 1986, Espectáculos

Caminos de la letra al fotograma y a la butaca

Como se ha caracterizado, en las adaptaciones cinematográficas no están garantizadas ni la fidelidad absoluta, ni la exactitud rigurosa, con respecto a la obra original y es común hallar licencias, giros distintos, combinaciones de elementos en otras composiciones, ya que, interpretar significa remodelar de cierta manera, hacer otras elecciones y decidir en función de otros criterios, más vinculados al presupuesto y la viabilidad de producción de esa historia, que en la hoja se articula con palabras y que, para llegar a la pantalla, requiere de puestas en escena con la cámara ubicada en los escenarios para que tenga lugar la narración. Así, las ideas literarias toman forma física y material, determinadas por las fuentes de iluminación, el físico de los intérpretes y los materiales de los tejidos, los muebles, el diseño aerodinámico de los vehículos, los aparatos electrodomésticos y las formas tradicionales en la loza, que le darán a la trama silenciosamente, elementos para la verosimilitud. Una obra literaria que después de ser publicada, se filma como película, incorpora a su vez a diversos intérpretes, técnicos y artistas para su realización. De acuerdo con Araceli Soní Soto,

Las relaciones interartísticas entre el cine y la literatura se pueden explicar mediante lo que el teórico Mijaíl Bajtín llamó comunicación dialógica entre textos, aunque estos deben tener el carácter de enunciados, es decir asumir una intencionalidad y una significación completa; en otras palabras, se trata del diálogo entre obras artísticas.¹⁵⁷

En sus estudios acerca de la puesta en escena y el cine, el crítico y teórico francés Jacques Aumont (1942)¹⁵⁸ también trazó los vínculos del cine con otras artes.

En general, el guión se apoderaba indiferentemente de toda escritura “literaria”, sea destinada al lector de novelas, al aficionado de la poesía o al espectador de teatro. La transformación a la que somete es siempre la misma: hay que hallar en el escrito el equivalente de los cuadros que podrían de él obtenerse. “Equivalente”: es la palabra clave del guionista, la palabra mágica que le permite transmutar en material filmico no importa qué relato o drama, y la que dio a Hollywood la posibilidad de desfigurar tantas obras maestras.¹⁵⁹

¹⁵⁷ Araceli Soní Soto (coord.), *Diálogos interartísticos entre cine y literatura* (México: UAM-X, Editorial Terracota, 2022) 11

¹⁵⁸ Jacques Aumont colaboró en *Cahiers du Cinéma* de finales de los años 60 hasta 1974.

¹⁵⁹ Araceli Soní (2022) 41

La estrategia que consolidó la fama y aportó combustible a los géneros del cine de ficción, fue acercarse a las obras literarias para dar a conocer personajes ya célebres en el imaginario. Aprovechando el prestigio editorial, se justificaron inversiones cuantiosas que partían de gustos personales, pero que se reflejaban en una parte del mercado de lectores. Las páginas de las novelas ilustradas también habían difundido ciertas historias y hecho del conocimiento público a sus protagonistas en los periódicos.¹⁶⁰ A finales de los años 50, las adaptaciones literarias seguían siendo una fuente a la mano de las productoras cinematográficas. El prestigio que aporta la literatura al cine por el conocimiento previo del público sobre los personajes y las tramas, puede llamar la atención de los espectadores pero también pone en riesgo su versión de lo que ya ha sido leído y aceptado previamente. Por tanto, una película basada en un libro no garantiza su éxito automáticamente. Todo lo contrario, puede comprometer y atar las intenciones del director, limitadas por los trazos originales. Eso puede minimizar también el valor de lo nuevo, al intentar encontrar la exactitud a lo que se supone está dando vida. La imaginación lectora es tan amplia como el número de miradas que lean una obra, pero entre los antecedentes de las novelas que llegaron a manos de los lectores, también se entrelaza el lado de las empresas editoriales y periodísticas en las que se fueron dando a conocer en entregas las historias que luego formarían un todo en el libro.

Al revisar las secuencias y compararlas con los párrafos, veremos que las formas de la literatura y sus adaptaciones cinematográficas, se toman como punto de partida para elaborar nuevas composiciones, a través de tomas, ángulos, gestos, secuencias, elipsis, sonidos diegéticos y extradiegéticos, sincrónicos y asincrónicos. La realidad de aquello que el lector primero percibe y después integra y comprende, se traslada en el lenguaje de las imágenes en movimiento, que usa la luz a través de la cámara, rebotando en los rostros y los objetos, para

¹⁶⁰ A la mitad del pasado siglo, las fórmulas y los hábitos de transformar argumentos inspirados en ideas literarias, ya eran habituales entre varios productores, por lo que constituyen un campo propio en las historias del cine.

modelar un tiempo-espacio cada vez que se abre el diafragma con lo que mira el lente y se plasma en el negativo. De esos fragmentos surge una totalidad y en cada uno, se juega el magnetismo que mantenga atenta la mirada y a través del montaje, desarrolle la tensión dramática, erótica o narrativa. Francisco Vicente Gómez relacionó el concepto de dialogismo de Bajtín, que fue denominado por Julia Kristeva (1941) como “intertextualidad”, con la clara intención de reflejar ese “diálogo” que se produce al interior de un enunciado, discurso o texto entre el Sujeto de la enunciación y el Sujeto del enunciado.¹⁶¹

Adaptaciones y traslaciones

A través de lo que Marshal McLuhan llama la lógica del “espejo retrovisor”, las artes ganan prestigio con el tiempo. El venerable arte de la literatura, dentro de esta categoría es visto inherentemente superior al arte más joven del cine, que es en sí mismo superior al arte más joven de la televisión y así ad infinitum.

Robert Stam (2009)¹⁶²

Robert Stam (1941) identificó y cuestionó prejuicios y “hostilidades” frente a la adaptación cinematográfica, que pueden aplicarse al corpus de películas de esta tesis, en la que revisamos la intersección entre páginas y pantallas con tramas, personajes, escenarios, bandas sonoras, objetos y lugares, inspirados en páginas de relatos, cuentos y novelas. Siguiendo la propuesta de Stam de no ver pérdidas sino ganancias en las adaptaciones, se han tomado en consideración las modificaciones como un objeto del análisis para hacer visible. Para evitar los lugares comunes de menospreciar el film frente al libro, retomaremos más nociones sobre los diálogos inter artísticos entre literatura y cine, para conformar los retratos de los protagonistas y los involucrados. El reconocimiento en México y en el extranjero,

¹⁶¹ Siguiendo a Bajtín, entre las formas de expresión de la novela renacentista conviven la hibridación, la interrelación, los géneros intercalados, la variación y la parodia. Francisco Vicente Gómez, “El concepto de “Dialoguismo” en Bajtin: la otra forma del diálogo renacentista”, *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* Vol. V (Año 1983-84) 49-50, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

¹⁶² Robert Stam, *Teoría y práctica de la adaptación* (México: UNAM, 2009) 15

también muestra los límites de la crítica cinematográfica de la época que se desilusionó y subestimó el resultado estético, o en otros casos se entusiasmó y respaldó a las películas. Araceli Soní destacó que Stam se refiere a mutaciones que ayudan a la novela a “sobrevivir” y le otorga a la palabra adaptación un amplio sentido: “el cine se *adapta* a los gustos, a los entornos, a los nuevos medios, a las demandas industriales, a las presiones comerciales, a los tabúes de la censura y a las normas estéticas”.¹⁶³ La traslación condensa diálogos y actos, incorpora nuevos planos y escenas que sustituyen, aceleran, fusionan y –en algunos casos– divergen de los trazos literarios. En su libro *La adaptación, el cine necesita historias* (2010), Frédéric Subouraud (1955) distinguió relaciones con el tiempo, el espacio y el sonido como la elipsis, la dilatación del tiempo, el paso de las palabras a los sonidos y la melodía de los diálogos,¹⁶⁴ que serán recuperados. También se abordará la introducción de canciones como *leitmotiv* y que tienen la función de crear puentes en la estructura del relato filmico.



Fig. 3. Walter Reuter, no identificado y Manuel Barbachano Ponce en el rodaje *Raíces*, 1953/Colección Fotográfica e Iconográfica de la Filmoteca de la UNAM

¹⁶³ Araceli Soní Soto (2022) 12-13

¹⁶⁴ Frédéric Subouraud, *La adaptación, el cine necesita historias* (Barcelona: Paidós, Cahiers du Cinema, 2010) 27, 33, 40 y 43

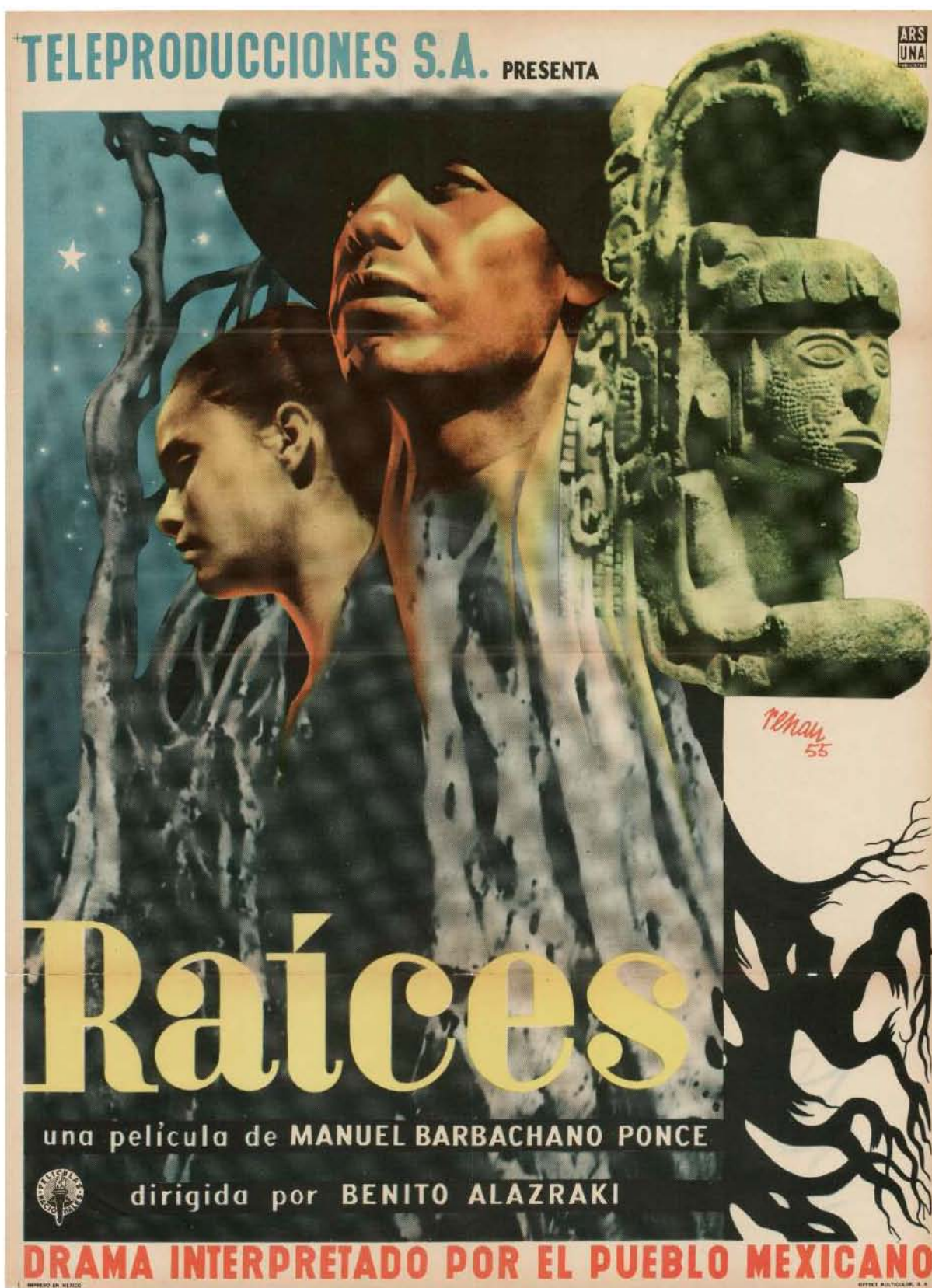


Fig. 4, poster *Raíces*, 1953/Colección Fotográfica e Iconográfica de la Filmoteca de la UNAM

Removiendo el enramado de *Raíces* (1953)

PRODIGIO, s.

Un chico recién nacido que no tiene la nariz o los ojos de su padre.

Ambrose Bierce, *El Diccionario del diablo* (1906)¹⁶⁵

El escritor jalisciense Francisco Rojas González (1904-1951) fue redactor de la revista *Crisol* y colaborador “en los principales diarios y revistas del país. Sus frecuentes viajes por la República y sus contactos con los grupos indígenas le inspiraron una obra literaria muy original y de altos valores estéticos”.¹⁶⁶ De las trece historias que conforman *El Diosero* publicado por el Fondo de Cultura Económica en 1952, varios cuentos sirvieron para los cuatro argumentos filmados que, finalmente, tomaron el nombre de *Raíces*. Juntos y por separado subrayan los contrastes entre la belleza natural y la dureza del clima en distintas regiones del país, como en Hidalgo y la sierra Madre o la sequedad del altiplano en el Bajío. Están protagonizados respectivamente por diversos pueblos originarios y las adaptaciones cinematográficas, implicaron también el cambio de locación original, fuera por razones logísticas o buscando la exuberancia de la naturaleza de los Altos de Chiapas, en el trópico veracruzano y la oscuridad de la noche yucateca.

En la sinopsis de la película —conservada en la documentación de la Promotora Cultural Fernando Gamboa—, así se resumió el sentido del film, que más tarde se colocó en el prólogo en la voz en *off* de Fernando Marcos, con tomas de una secuencia llena de acentos por medio del encuadre, con ligeros movimientos de cámara que va de la metrópoli capitalina a las ruinas de Tula, a través de edificios de diversas arquitecturas como la Torre latinoamericana, la Casa de los azulejos, el Palacio de Bellas Artes, la Biblioteca central de

¹⁶⁵ Ambrose Bierce, *El Diccionario del diablo* (España: El Club Diógenes-Valdemar, 1996) 224

¹⁶⁶ Francisco Rojas González, relatos cortos: *Y otros cuentos* (1931), *Sed. Pequeñas novelas* (1937), *Chirrin y la celda 18* (1944), *Cuentos de ayer y de hoy* (1946), *La última aventura de Mona Lisa* (1946) y *El diosero* (póstuma, 1952) [...] Novelas: *La negra Angustias* (premio Nacional de Literatura, 1944, llevada al cine mexicano) y *Lola Casanova* (1947) [también filmada por Matilde Landeta] en *Enciclopedia de México*, José Rogelio Álvarez (director), (México: Enciclopedia de México, Enciclopedia Británica de México, 1993) Tomo 12, 7012; Otro de sus relatos *Historia de un frac* (1930) había sido llevado a la pantalla en 1942 en Hollywood sin darle crédito por lo que acusó de plagio a los productores.

Ciudad universitaria, enlazados con tomas de volcán Popocatepetl, flores, cascadas y piezas arqueológicas. La voz del narrador inicia el prólogo:

En México, bajo la misma luz, sobre la misma tierra, coexisten tradiciones y formas arcaicas, son los elementos más avanzados de la vida moderna que hoy se mezclan sin cesar, formando el rostro del pueblo. Parte vital de esta mezcla, son los indios mexicanos que hace muchos siglos levantaron este paisaje de piedra. Los indios son, verdaderamente, las raíces del México que germina. Se verán en este film, con rostros vivos, expresadas algunas de las virtudes intrínsecas de la raza: la abnegación, el sentido de la belleza, el estoicismo y la dignidad.¹⁶⁷

Como se sabe, Fernando Gamboa fue parte del equipo de la película y durante una entrevista que le hacían dos estudiantes universitarios que realizaban su tesis de licenciatura en 1985, recordó que después de pasar varios años fuera del país organizando exposiciones, a su regreso a México su viejo amigo Carlos Velo lo recibió en 1953 con la propuesta:

“Estamos haciendo unos cortos para bonos del Ahorro Nacional, basados en historias de antropólogos sociales mexicanos, sería muy bonito que los vieras para darnos tu opinión”. Fui a Teleproducciones y vi cuatro cortos dirigidos por Benito Alazraki –aunque en realidad había intervenido un equipo–, sobre unas historias de Francisco Rojas González. Al prender la luz, [Manuel] Barbachano me preguntó: “¿Qué te parece?”. Yo venía empapado de la visión europea, de lo que estaba sucediendo en esos momentos en el cine –sobre todo en el italiano– y le dije: “Me parece nada menos que tienes una película de festival. Claro, ahora no es un film, pero puedes juntar los cuatro cuentos, darles un orden, un buen título y te aseguro que ganarás un premio”. Se entusiasmaron tanto que me invitaron a participar.¹⁶⁸

Participaron Carlos Velo –miembro del STIC– y los camarógrafos Walter Reuter¹⁶⁹ y Ramón Muñoz. Como editores tuvieron a Miguel Campos y Luis Sobreya. Al debutante Benito Alazraki –cuyo padre Samuel Alazraki,¹⁷⁰ se dedicaba a la producción cinematográfica–. Gamboa compartió detalles del proyecto y como en otras ocasiones previas, el éxito internacional movió circunstancialmente el apoyo local y la celebración

¹⁶⁷ ICAA MFA H. Registro ICAA: 791982, Fecha de acceso: 2014-01-17: Cita bibliográfica: “Raíces: sentido del film” c. 1954 TMS Promotora Cultural Fernando Gamboa, Mexico City.

¹⁶⁸ Chárraga, Vera (1985) 111-112

¹⁶⁹ Walter Reuter llegó refugiado a México en 1942 y “reinició su actividad como fotógrafo, publicando reportajes en *Hoy*, *Siempre!* y *Mañana* y otras publicaciones de la época, y realizó sus primeros cortometrajes, muchos de los cuales se perdieron cuando en 1982 se quemó la Cineteca Nacional”. En: Patricia Gola, “Walter Reuter” (México: Centro de la Imagen, 2002) 31

¹⁷⁰ Samuel Alazraki produjo: *Entre hermanos*, Ramón Peón, 1945 (con guión Emilio Fernández, Mauricio Magdaleno y Carlos Velo, adaptando una novela de Federico Gamboa); *Cásate y verás*, Carlos Orellana, 1946; *Enrédate y verás*, Carlos Orellana, 1948; *Nunca debieron amarse*, 1951 y *La Escondida*, Roberto Gavaldón, 1956. Ver <https://www.imdb.com/name/nm0016140/> consultada el 20 de abril de 2021

externa, favoreció al flamante productor yucateco y a sus principales colaboradores. Sin embargo, la intención de mostrar en la cinta desigualdades económicas y sociales, no alcanzó en todos los casos la profundidad de los retratos etnográficos que más tarde conseguirían trabajos de otros cineastas como *El Despojo* (Antonio Reynoso, 1960).¹⁷¹

Así como en el libro de cuentos póstumo *El Diosero* se logró un atractivo entramado basados en sus relatos, en el mapa mundial de medio siglo la antropología rendía frutos y novedosos estudios para profundizar en otras realidades, provocaron a su vez que los lectores comenzaran a cuestionar sus privilegios.¹⁷² Por esos años, daban ya sus primeros frutos las faenas de una flamante productora mexicana y a lo largo de los siguientes años se visibilizarían en el escenario de los principales festivales de cine como Cannes y Venecia, las pantallas de diversas salas cinematográficas y en innumerables páginas de la prensa. El efecto dominó que provocó Teleproducciones S.A., tanto en los terrenos de la ficción inspirada en la literatura como en el documental siguiendo estrategias de recreación y combinación de argumentos con experiencias personales, tuvo en el cine un pasaporte que haría eco en las subjetividades de otras latitudes. De la dificultad se alimentaba la creatividad de nuevos realizadores, que encabezarían una nueva oleada creciente que disputaría la gloria con los ya consagrados, y conseguiría hacerse un lugar en ese ramo industrial y creativo.

Los altos costos de producción, las exigencias sindicales, el anquilosamiento de la industria y, además, el empleo regular de película más sensible y equipo más ligero, juntos dieron pie en 1953, a la creación de un cine alternativo, un cine autónomo con posibilidades de crecer al margen de la

¹⁷¹ Ver *El Despojo*, Antonio Reynoso, 1960: https://www.youtube.com/watch?v=ts5_NGG7zL4 (consultado el 8 de abril de 2021)

¹⁷² Al reconstruir las tensiones de las posturas políticas y editoriales de los intelectuales franceses en plena posguerra, Antoine de Baecque reúne una galería de conceptos, autores y libros: “No olvidemos que entre 1952, fecha de la aparición del término “tercer mundo” en un artículo de Alfred Sauvy de *France Observateur* y la aparición de *Damnés de la Terre* de Frantz Fanon en 1961, o el rol de la clase obrera como actor dinámico de la historia, pasa a escala mundial entre estas dos fechas. El decenio está ocupado por el descubrimiento del otro, de civilizaciones periféricas. Descubrimiento etnológico e histórico primero; a través de los trabajos de Lévi-Strauss (*Tristes tropiques*, 1955), Soustelle (*La vie quotidienne des Azteques*, 1954), o Balandier (*Afrique ambiguë*, 1957) descubrimiento mediático igualmente por la intermediación de números especiales de numerosas revistas consagradas a la situación colonial. Esto provoca muy seguidos casos de conciencia: el hombre blanco habría despreciado, incluso pervertido civilizaciones extranjeras”. Antoine de Baecque, *Les Cahiers du Cinéma, L'Histoire d'un revue Tome I À l'assaut du cinéma* (France: Éditions Cahiers du Cinéma, 1991) 178

industria, como lo demostró *Raíces* –realizada con un presupuesto raquítico, en locaciones naturales y sin actores profesionales–, la cual inaugura el llamado cine independiente mexicano.¹⁷³

Al reconstruir el legado filmico de Carlos Velo en México, Miguel Anxo Fernández siguió de cerca las colaboraciones entre el cineasta gallego y el productor yucateco, con quien mantuvo una prolífica relación profesional y de amistad.

Raíces nació del empeño personal del productor Manuel Barbachano Ponce de dedicarse a hacer cortometrajes y noticiarios que pronto comenzarían a recoger premios internacionales pero Teleproducciones [S.A.] no pertenecía al poderoso Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), por lo cual no estaban autorizados a filmar largometrajes. La solución fue hacer un conjunto de cortometrajes basados en cuentos del libro *El diosero*, obra de Francisco Rojas González y poner al frente de su producción a un amplio equipo de profesionales.¹⁷⁴

En su estudio, Fernández revaloró las aportaciones de su compatriota en el cine mexicano, con referentes del reconocimiento que tuvo Velo entre los críticos franceses y españoles, y antes de caracterizar su rotundo éxito con *Torero* (1956) y como parte de la secuencia de colaboraciones con Barbachano desde 1952, se ocupó de replantear su responsabilidad autoral en *Raíces* (1953),¹⁷⁵ a través de comentarios y revelaciones que se hicieron años después de aquellas faenas detrás de las moviolas. En 1993, Barbachano Ponce recordó que la búsqueda tenía como base la experiencia antropológica del escritor.

Cuando hicimos *Raíces*, eran simplemente 4 documentales, 4 cuentos documentales, pero con una base. Eran basados en [el libro de Francisco] Rojas González, Premio nacional de literatura, y todo con sustancia, con un esqueleto, con una verdad de defensa, de amor, de realidad, de lo que es nuestra población indígena. Siempre tan menospreciada, siempre tan humillada, siempre tan olvidada, eso era el objetivo fundamental de *Raíces*, demostrar los valores eternos de nuestra población indígena. Por eso seleccionamos los cuentos de Rojas González, no solamente era Premio nacional de literatura, era un gran antropólogo y está formado por cuentos de sus vivencias, él no inventó nada, todos esos cuentos los vivió y los transcribió. Bueno, de veras cuando los vi no había ya qué hacer, yo dije – Qué barbaridad, esto no le va a gustar a la gente, sí le va a gustar...verdaderas angustias, ¡angustias que paso con todas mis películas! [...] llegó Fernando Gamboa, que venía de hacer la gran exposición de arte mexicano en París. Yo lo invité a verla, me dijo: -Estás loco, tienes un tesoro, y me

¹⁷³ Rafael Aviña y Gustavo García, *Época de Oro del cine mexicano* (México: Clío, 1997) 62

¹⁷⁴ Miguel Anxo Fernández, *Las imágenes de Carlos Velo* (México: UNAM, 2007) 126

¹⁷⁵ *Raíces*, 1953. Benito Alazraki (Teleproducciones) ind. G. Carlos Velo, Benito Alazraki, Manuel Barbachano Ponce, María Elena Lazo= Elena Urrutia, Jomi García Ascot, Fernando Espejo s/ cuentos de *El diosero* de Francisco González Rojas. Intérpretes 1) Beatriz Flores, Juan de la Cruz, Conchita Montes 2) Olimpia Alazraki, Doctor González, Juan Hernández, Ángel Lara, 3) Miguel Ángel Negrón, Antonia Hernández, Mario Herrera, 4) Alicia del Lago, Carlos Robles Gil, Teódulo González. En: Moisés Viñas (2005) 42

infundió confianza, bueno no se llamaba *Raíces*, no sabíamos ni cómo ponerlo y Fernando fue el que dijo “*Raíces*”.¹⁷⁶

Gamboa recordó que se le puso “un título referente a la dignidad y virtudes indígenas, pues ése es el sentido de la película; le di un orden, les sugerí hacer un prólogo y retocar algunas escenas que, artísticamente, me parecían inconvenientes. Total, así se hizo *Raíces*”.¹⁷⁷

***Raíces* en la costa azul y en el páramo del cine mexicano**

En la primavera de 1953, México había sido multi nominado en la sexta edición del Festival Internacional de Cine de Cannes con la participación de *Él* (1952) de Luis Buñuel, *El vagabundo* (1952) de Rogelio González y Gilberto Martínez Solares protagonizada por Tin Tan, *La Red* de Emilio Fernández con la sensualidad de la actriz italiana Rossana Podestà y *Las tres perfectas casadas* (1952) de Roberto Gavaldón, protagonizada por Miroslava y Arturo de Córdoba, quien también aparecía en el protagónico masculino de la película de Buñuel que participaba. El productor Manuel Barbachano llevó personalmente la copia de *Raíces* a Cannes al no obtener apoyo de los conductos oficiales¹⁷⁸ y salió del certamen con un premio que le abrió las pantallas en casa y ratificó que con su cine, nuestro país estaba en

¹⁷⁶ *Memoria del cine mexicano: Manuel Barbachano Ponce*, Alejandro Pelayo, IMCINE, 1993, Temporada 1, episodio 28, <https://www.filminlatino.mx/player?type=episode&mediaId=5528> consultado 2 de diciembre de 2022.

¹⁷⁷ Entrevista a Fernando Gamboa, México D.F abril de 1984, en Tarcisio Chárraga Vera y Elvia Vera Soriano, *Cesare Zavattini (una documento para la historia del cine nacional)*, (México: UNAM-ENEP Acatlán, 1985) 112

¹⁷⁸ Desde hacía apenas un lustro, el balneario mediterráneo se llenaba de famosos apellidos, frecuentes en el certamen francés atento a maestros como Vittorio De Sica, que ese año participaba con la coproducción *Stazione Termini* (1953) estelarizada por Jennifer Jones y Montgomery Clift y el cineasta francés Jacques Tati con *Las vacaciones del Sr. Hulot* (1953), que tomaba como escenario la costa atlántica para regocijo de los niños y los amantes del gag y la comedia de enredos. También concursaba el largometraje de dibujos animados *Peter Pan* (1953) de Clyde Geronimi, Hamilton Luske, Wilfred Jackson y Jack Kinney que —adaptando el libro infantil Peter y Wendy de James M. Barrie—, confirmaba las posibilidades del cine de animación 2D inspirándose en el niño que no quería crecer, pero la Palma de Oro la ganó *Le salaire de la peur/El salario del miedo* de Henri Clouzot, historia sobre los transportadores de nitroglicerina en Villa Las Piedras, “una ciudad de América del Sur aplastada por el sol”. La tensión se acumula en el trayecto del camión, “conducido por dos malos muchachos (Yves Montand y Charles Vanel). Apasionado y tenso, el film no se redujo a un suspenso angustioso: criticó el ambiente y los monopolios del petróleo”, comentó Georges Sadoul. Ver Georges Sadoul, *Historia del cine desde los orígenes* (México: Siglo XXI, 1995) 315. En el trailer se anunciaba como “el film de la temeridad, la amistad, el odio, el miedo”. Trailer *Le salaire du peur/ El salario del miedo*, <https://www.youtube.com/watch?v=ArwhGYrOWXA> Consultado el 17 de mayo de 2021

el ojo del mundo. Sin embargo, quien atrajo las miradas irresistiblemente fue una joven –a la sazón aprendiz de actriz– Brigitte Bardot,¹⁷⁹ que “con 18 años, eclipsó a todo el mundo en el festival de 1953, y las sesiones de fotos en La Croisette han sido de rigor desde entonces”.¹⁸⁰

Gamboa recordaba la hoja de ruta que los llevó a la costa Azul.

Más tarde, Barbachano y yo fuimos a Roma con el propósito de vender los derechos en Italia; luego fui a París, donde logré organizar una función privada de “Raíces”, a la que asistieron el director de la Cinematográfica francesa y varios de mis amigos, directores de los museos más importantes de Francia. Tuvo tanto éxito que el director de Cinematografía [sic] decidió proyectarla en Cannes, donde ganó el Premio Internacional de la Crítica.¹⁸¹

Raíces (1953) motivó el agrado en la sexta edición del Festival de Cannes, entusiasmada con nuestro país y las culturas ancestrales despertaban la fascinación de propios y ajenos, país de leyendas e imágenes fascinantes que se conocían desde el siglo XIX por las pinturas, grabados y vistas cinematográficas. Los elogios para la cinta llegaban poco después del éxito de *Los Olvidados* (1950) de Luis Buñuel, quien para elaborar su guion hizo una investigación en los barrios bajos del norte de la capital y cuidó mucho las estrategias para captar y representar la realidad, incluyendo la subjetividad, la imaginación y los sueños en su obra.¹⁸² Los enfoques sobre las formas de estudiar a esas comunidades y los cruces de

¹⁷⁹ En su libro de memorias, la estrella de cine recordó que esa primera ocasión, acompañó a su flamante marido Roger Vadim a la Ribera francesa, donde les esperaban encuentros que marcarían su carrera. “En abril de 1953 acompañé a Vadim al Festival de Cannes donde debía hacerle una entrevista a Leslie Caron para *Paris-Match*. Yo conocía a Leslie. Había trabajado con ella para Kniazeff y me sentía orgullosa de conocerla cuando fue elegida para actuar en *Un americano en París* [...] ¡Me pareció extraño! Habíamos sido como dos hermanas, un poco nuestra morfología, fundidas en nuestro trabajo diario. Ahora ella se encontraba en la cúspide de un merecido éxito. Yo subía penosamente los primeros peldaños de una escalera infinita. Leslie tenía citas puntuales con los más grandes fotógrafos, con los redactores más brillantes, mientras yo me dejaba fotografiar en la playa del Carlton por los compañeros, los turistas o la prensa local. Media entonces mi mediocridad y el camino que sería preciso recorrer para alcanzar un día una celebridad como la suya”. Brigitte Bardot, *Iniciales B.B. Memorias* (Colombia: Grupo Editorial Norma, 1996) 96

¹⁸⁰ David Parkinson, *100 ideas que cambiaron el cine* (Barcelona: BLUME, 2012) 153

¹⁸¹ Entrevista a Fernando Gamboa (1985) 112-113

¹⁸² El poeta Octavio Paz apreció la riqueza poética y social de esa película del cineasta aragonés, que supo trasplantar sus imaginarios goyescos y grotescos a los suburbios capitalinos mexicanos. En la segunda posguerra el realismo, el surrealismo, el neorrealismo y el periodismo seguían siendo vigentes para aproximarse a la representación y documentación de la realidad. A lo largo de esa década se hicieron estudios con cámaras fotográficas y reportajes con grabadoras y cintas de las que se realizaron versiones estenográficas. Destacado por su obra en México, Oscar Lewis, que inició en Tepoztlán su *Life in a Mexican Village* (1951) realizó después en la Ciudad de México diversas experiencias con familias que culminó en *Antropología de la pobreza, cinco familias* (México: FCE, 1961). Al inicio del libro, hizo notar el importante cambio de lo rural a lo urbano como foco del estudio y puso a discusión las fuentes de la literatura que habían sido utilizadas, cuestionando no la utilidad sino la calidad de las novelas sobre las clases sociales bajas.

observación e imaginación, han tenido en la pantalla cinematográfica un espacio de representación, que acumula las tensiones de los puntos de vista.

A pesar de las limitaciones que fueron más visibles con el paso del tiempo, en sus días la cinta se vio como símbolo de una apertura generacional. Caro Baroja, español que se inició en la crítica cinematográfica durante su estancia en México en los años 50 –y que mantuvo una amistad con Alazraki hasta el final de sus vidas–, vivió el epicentro de esa renovación y en un primer momento escribió sobre la película al final de un artículo para la revista *Objetivo* en otoño de 1955, en el que comentó la filmografía de Walter Reuter. Sobre *Raíces* señaló que “en cuatro cuentos, en los que se afronta, sin conseguirlo, ciertos problemas de la vida rural mejicana, cuentos de Rojas Gonzalez y que pecan de caer en lo anecdótico”.¹⁸³ Poco después, en su segundo libro Pío Caro incluyó diversas reflexiones acerca del rol del crítico y sus relaciones en un determinado contexto de producción.

Es verdad que a veces el crítico tiene una serie de compromisos, amistades, etc. que le obligan a no ser del todo exacto, ni justo, o que por aversión se deja llevar injustamente, pero también hay otros motivos de carácter social o político, justificables, que le obligan a hablar de una u otra manera; así por ejemplo, cuando se estrenó la película mexicana *Raíces*, premiada en Cannes por la crítica al alimón con *Muerte de un ciclista*, todos los que sentíamos el cine como un arte vivo al margen de conveniencias de tipo sindical o favoritistas, hablamos elogiosamente de él porque venía a significar un pequeño éxito del cine libre mexicano y en nuestras palabras había, como digo, además de un fondo de inconformidad por el cine pueril, cierto aliento por un cine libre y sensitivo, y por eso, la crítica que comprendía que este film podía ser el principio de un nuevo camino lo elogió.¹⁸⁴

Los redactores del Cine-Club Progreso supieron leer entre líneas los problemas de interferencia entre las formas de recibir las películas, las fuentes para nutrir los argumentos y el mejor tono para alcanzar el realismo.

La crítica europea que, además, le otorgó en el Festival de Cannes, el Premio Internacional de la Crítica (premio extraoficial ganado anteriormente por *Nido de ratas*) ha caído en la confusión al considerar a *Raíces* gran obra realista, quizá por falta de información completa sobre los problemas de México y por la belleza de nuestros paisajes. Sostenemos que es una apreciación de ligereza el considerar a *Raíces* la obra más acabada del realismo mexicano, y así deben comprenderlo también sus autores cuyas reiteradas declaraciones a favor de un cine realista no se aprecian en esta cinta. Es necesario compenetrarse más en lo que es el cine realista, desprenderse de las influencias

¹⁸³ Pío Caro Baroja, “El documentalismo social mejicano”, *Objetivo* 9, sept-oct 1955, 15

¹⁸⁴ Pío Caro (1957) 209

convencionalistas, y evitar las concesiones comerciales. Sólo así podrá, Benito Alazraki, quien constituye actualmente una esperanza para el cine mexicano, ayudar a nuestro cine a salir de su estancamiento. Esperamos que sus próximas películas respondan a esta necesidad imperiosa para bien del cine y la cultura de México.¹⁸⁵

Otro joven que valoró la película a pesar de no satisfacerlo completamente, fue Emilio García Riera, quien siendo ya un asiduo asistente a los cines de la Avenida Paseo de la Reforma, escribía para sí mismo y todavía no comenzaba a publicar sus críticas cinematográficas. En junio de 1955, un soplo de aire fresco se asocia a su descubrimiento de la cinta, que le valió diversos párrafos de observación aguda y juiciosa ponderación.

Ya casi había desesperado del cine mexicano. Ya casi no veía posibilidad de que una chispa siquiera emergiera de la mediocridad en que lo ha hundido la comercialización. Ya no creía que la ruta del Indio Fernández con *María Candelaria*, de Buñuel de *Los olvidados*, volviera a ser encontrada. Estaba seguro de que por mucho tiempo lo popular no habría de ser inspiración para quienes utilizan el cine como medio de corrupción. Yo creía condenado al cine mexicano a la comedia populachera, al cosmopolitismo ridículo. Y he aquí que aparece *Raíces* marcando una nueva esperanza. Y no ha correspondido a los consagrados realizarla: ha sido la obra de un joven realizador, que con *Raíces* hace su primera obra argumental. *Raíces* podrá ser discutida, no faltará quien la anatematice. Se le pueden encontrar fallas e insuficiencias.¹⁸⁶

En las reflexiones del exiliado naturalizado mexicano, está su conciencia de la pirámide demográfica mexicana, en la que las mayorías han jugado un rol histórico.

Raíces puede no ser sino una ojeada, yo creo que es mucho más, pero suponiendo que no sea sino una ojeada en el panorama popular, con ello ya marcó un camino. *Raíces* tiene como protagonista al indio mexicano, base vital del país. El indio cultiva el país y en última instancia es el indio, mezclado o sin mezclar, el obrero que mueve las máquinas de la industria mexicana. Efectivamente, las raíces de México están en ellos, con sus increíbles arcaísmos, con su superstición e ignorancia, con su terrible miseria.¹⁸⁷

Como cinéfilo, García Riera supo distinguir las características que hacían de la cinta una novedosa propuesta plástica de la óptica de los camarógrafos de Teleproducciones S.A., explicó las influencias con estilos que no eran reconocibles para el público en general, y atribuyó a los cuentos la verosimilitud que sorprendió a muchos espectadores de su época.

¹⁸⁵ *CINE CLUB* N° 3 (México, junio 1955) 9

¹⁸⁶ “*Raíces*”, manuscrito 11 de junio 1955; Emilio García Riera, *El juego placentero, crítica cinematográfica 1955-1961* Vol. I (México: Conaculta, Universidad de Guadalajara, Gobierno de Jalisco, Gobierno de Colima, Gobierno de Morelos, 2003) 66

¹⁸⁷ Op cit 67

El equipo dirigido por Alazraki, es un equipo especializado en documentales, y esta experiencia se ve reflejada en lo vigoroso y auténtico del trazo de *Raíces* [que] marca un puente entre las concepciones de Dziga Vertov (*Kino-Pravda*) y el cine argumental. Los escenarios son naturales y los actores gente del pueblo no profesional. Hasta aquí lo documental. Pero en estos escenarios y con esta gente se puede hacer vivir una historia determinada, siempre que esta historia corresponda, naturalmente, al ambiente que la ha inspirado. Los cuentos de Rojas González, efectivamente tienen esta correspondencia. El autor conoce a su pueblo y conoce su drama.¹⁸⁸

Incluido en la publicación póstuma que realizó Ángel Miquel al recoger los primeros escritos del destacado historiador del cine mexicano, es revelador que aún sin tener el espacio en la prensa, para los nuevos críticos de cine fue importante dejar correr la tinta a partir de la cinta y al finalizar —sellando la postal de Guerra Fría que ya se vivía—, se preguntaba sobre el destino que tomaría esa corriente emergente, hacia un cine popular y auténtico.

Raíces es un buen paso en este sentido, un paso muy importante del cine mexicano. ¿Prosperará este camino dentro de un medio cinematográfico corrompido? La batalla está entablada, y que tengan en cuenta los defensores del cine popular, que sin batalla no habrá triunfo. *Raíces* ha sido la primera andanada. ¡Que vengan muchas otras!¹⁸⁹

Los integrantes del Cine-Club Progreso, volvieron a abordar en sus páginas ese desafío y sintieron necesario aclarar sus posturas y dar más contexto a sus afirmaciones.

En un artículo precedente señalábamos la gran importancia que tiene para la cinematografía mexicana la aparición del film *Raíces*. Sin embargo, en dicho artículo, nuestra opinión parece confusa. Por ello volvemos a referirnos al asunto, deseosos de aclarar nuestra posición respecto a dicho film. [...] Con este film vuelven a la pantalla después de muchos años de ausencia, los temas sociales de interés nacional. He allí el mayor de los méritos de *Raíces*. Así lo decíamos en la otra nota, pero como hiciéramos una crítica excesivamente severa del film, pareció a muchos que estábamos contra *Raíces*. La verdad es otra. En efecto, sólo queríamos señalar entonces, que la adaptación incorrecta perjudicó seriamente, a nuestro juicio, el valor positivo del argumento y por ende del film. Así como lamentamos ciertas concesiones comerciales (sobre todo en “La Potranca”, con el personaje del arqueólogo) y que la fotografía se desvió con frecuencia hacia el efectismo (recordemos entre otras, las escenas de la pirámide de Tajín). Son deficiencias que hemos criticado al film.¹⁹⁰

Raíces (1953) tuvo su premiere el 25 de febrero y se estrenó en el Cine Orfeón, el 10 de junio de 1955, durando en cartelera 6 semanas,¹⁹¹ en esa mole de casi 3 mil butacas (2997)

¹⁸⁸ Emilio García Riera (2003) 67

¹⁸⁹ Op cit 69

¹⁹⁰ CINE CLUB N° 4-5, México, jul-ago 1955, 8

¹⁹¹ María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera cinematográfica 1950-1959* (México: UNAM, 1985) 185

en la calle de Luis Moya a unos pasos de la Alameda, que representaba un modelo de cine como referente en el espacio urbano, dedicando el edificio exclusivamente a su oferta de entretenimiento en torno a esa inmensa pantalla.¹⁹² En el paisaje de su época a medio siglo, la nota en la revista *CINE CLUB*¹⁹³ consignó el ambiente que rodeaba a esa película independiente.

La importancia de *Raíces* no ha escapado a nadie. Un público entusiasta la aplaude desde hace 6 semanas en la capital. Y ya antes, en Europa, la Crítica Internacional le había otorgado su mayor distinción. Justamente, a este respecto nuestro artículo anterior tiene un lamentable error que queremos rectificar. No es, como dijimos, que el Premio de la Crítica, fuese otorgado porque lo exótico y la falta de información sobre México haya influenciado en el ánimo de los críticos. Queremos aclarar esto porque en cartas que hemos recibido de Georges Sadoul, Louis Daquin y otros críticos y cineastas europeos que leyeron nuestro artículo publicado en el suplemento de *Novedades* “México en la Cultura” y en *CINE CLUB* ellos precisan su actitud diciendo que saludan en “*Raíces*” un film diferente de lo que generalmente México envía a los festivales, “un film que se ocupa de su país de una manera sana y honesta”.¹⁹⁴

La dificultad que vivía una cinta producida fuera de los cauces convencionales, puede advertirse al ver el limitado número de oportunidades que tenía el gran público para acercarse a salas de asistencia masiva. Sin embargo, en su intento por abogar por los pueblos originarios, con su película los adaptadores tomaron decisiones para encarnar esas anécdotas que habían despertado tanto interés, pero también cometieron maniqueísmos, ya que las perspectivas occidentales se plantean burdamente y la crítica al colonialismo se impone sin una antropología que restituya a las culturas sus puntos de vista, narrando desde la mirada extranjera que es testigo pasivo de esas turbulencias locales.

Al terminar *Raíces* la gente decía: “¡Qué horrible! ¡En esta cosa se ven nada más indios, sin ningún actor conocido, sin ningún director conocido! ¡Qué horror!”. Nosotros creíamos en la veracidad de nuestro producto, en su valor y lo llevamos contra la opinión de todo el mundo, incluso contra la opinión de las autoridades. Para sacar *Raíces* de México, la puse en mi maleta, fui a los

¹⁹² En una página del *Excelsior* del 29 de junio de 1938, la 20th Century Fox felicitaba al empresario Manuel Cava con motivo de la inauguración del inmueble y la contratación de sus producciones “que garantiza al público un servicio de suprema calidad” en Alfaro Salazar Francisco Haroldo y Ochoa Vega Alejandro, *Espacios distantes... aún vivos, las salas cinematográficas de la Ciudad de México* (México: UAM-X, 2015) 120

¹⁹³ En esa revista tradujeron a críticos franceses que estimaban mucho, como Georges Sadoul y Louis Daquin.

¹⁹⁴ *CINE CLUB* N° 4-5, México, jul-ago 1955, 8

festivales europeos sin ningún permiso, sin ningún apoyo y se los gané. Como ya viene consagrada, comentan: “¡Qué sabio, qué hábil!” *Raíces* renovó la industria, ahí está otra vez México de verdad.¹⁹⁵

Esa condición de pionero le dio un lugar en el que siempre estuvo en el centro de las controversias. El crítico cinematográfico Francisco Sánchez cuestionó al historiador Emilio García Riera quien fijó “como arranque del cine independiente de largometraje a *Raíces*, de 1953. Yo no estoy muy seguro pues lo que dicho film inaugura en realidad una forma de producción privada menos mercantilista, pero ejercicio empresarial a fin de cuentas. Lo que con *Raíces* se inicia –creo– es el cine independiente a lo *Barbachano Ponce*.”¹⁹⁶ La independencia podría verse por el lado económico de conseguir recursos y por el aspecto del lenguaje, en busca de despertar nuevas miradas. Fernando Gamboa les explicó a los jóvenes universitarios que –treinta años después– documentaban la experiencia de la empresa mexicana con Zavattini en los años cincuenta.

Después hubo muchas escaramuzas, en aquella época esos temas no se entendían en México; algunos personajes de la vida mexicana les parecían indebidos porque mostraban el deterioro en que viven ciertas clases sociales. Al regresar a México, con gran amistad y generosidad, Barbachano me dijo: “¿Por qué no hacemos una compañía de largometraje?” Él ya había logrado reunir todo lo que existía en cortometraje a través de Teleproducciones, Telerevista y Cine-Verdad –que dirigí un tiempo–.¹⁹⁷

No obstante, ese triunfalismo no lo compartían todos unánimemente y para el político nacionalista Vicente Lombardo Toledano, estaban vacías las escenas retratadas con incuestionable maestría.

Los argumentos de esta producción [*Raíces*] casi nunca han sido tomados de la realidad objetiva. Aún aquellas películas que más éxito han tenido en Europa, por el paisaje mexicano, la personalidad del pueblo y la excelencia de la fotografía como *María Candelaria*, se basan en costumbres desconocidas en nuestro medio. Representan un México sofisticado, como las blusas y las faldas que las turistas rubias y las mexicanas que las imitan compran en Cuernavaca, en tiendas de norteamericanos, que han adaptado el vestido de nuestras rancheras a sus particulares gustos, o como

¹⁹⁵ Entrevista a Manuel Barbachano Ponce, Estudios Churubusco, México D.F 19 de marzo 1984, en Tarcisio Chárraga Vera y Elvia Vera Soriano, *Cesare Zavattini (una documento para la historia del cine nacional)*, (México: UNAM-ENEP Acatlán, 1985) 126

¹⁹⁶ Francisco Sánchez, *Crónica antisoemne del cine mexicano* (México: Universidad Veracruzana, 1989) 78

¹⁹⁷ Entrevista a Fernando Gamboa (1985) 113

la arquitectura colonial que los constructores yanquis tomaron de México y después nos la enviaron con el sello de made in USA.¹⁹⁸

El líder obrero incluyó al cine estadounidense y la invasión del “teatro decadente español” en la pantalla, entre las dificultades por las que pasaba el cine mexicano.

Hollywood ha influido [sic] siempre al cine mexicano. En su época ascensional [sic], más en sus aspectos negativos que en los positivos. Hoy, que es sólo negación, su autoridad sobre el nuestro es maléfica en sumo grado. Pero no es la única causa de la pobreza artística y social de nuestras películas. Otra de ellas es el abuso del tema folklórico. Comenzó nuestro cine con mariachis y no ha salido de ellos. Es un cine para turistas ignorantes a los que se les pueden barajar las comunidades indígenas, el vestuario, la música y el modo de hablar de las diversas regiones de nuestro país sin que se den cuenta de que es un cocktail el que están tomando en lugar de bebida pura.¹⁹⁹

Las reacciones entre quienes formaban parte de esa ola que perseguía la renovación, se caracterizaron por promover las películas y generar discusiones, influir en la opinión pública y sumar su obra a la reflexión por la que pasaba la sociedad. En las cartas que escribió Cesare Zavattini antes de volver a México, envió varias a Benito Alazraki, en las que tocó el tema de sus películas y alentó al equipo de producción, del que sería parte. El entusiasmo lo hizo comparar películas que distaban mucho del nivel de realización, pero que enfrentaban obstáculos similares.

La mayoría de los que vieron *Raíces* están convencidos de que se trata de una película importante. Durante la permanencia de Gamboa, el periodo y otras circunstancias, no permitieron que se hiciera por *Raíces* todo lo que la película merecía. Todas las infinitas dependencias del gobierno, del antiprogresismo, etc. Todavía están movidas contra el mejor cine. Todavía en estos días ganamos con *Umberto D.*, que el gobierno no quiso enviar a Londres, mientras que justo en Londres, revisado por la Academia de Crítica y Ciencias Cinematográficas, tuvo importantes reconocimientos, como ya se podía desear.²⁰⁰

En esa carta, Zavattini le reiteraba su disposición a trabajar juntos. Por su parte, en el otoño de 1954, en una epístola a su vuelta a México, el museógrafo le reprochaba cariñosamente no haber mandado una opinión escrita sobre *Raíces* que le ofreció enviar.

¹⁹⁸ Vicente Lombardo Toledano, "La crisis del cine mexicano" Revista *Siempre!*, Núm.60, agosto 18 de 1954. 12-13. En Vicente Lombardo Toledano, *Cine, arte y sociedad* (México: Filmoteca UNAM, 1989) 52

¹⁹⁹ Lombardo (1989) 52

²⁰⁰ Cesare Zavattini, carta a Benito Alazraki, 30 octubre 1954, *Cartas a México, correspondencia de Cesare Zavattini (1954-1988)* Gabriel Rodríguez Á. (comp). México: Filmoteca UNAM, 2007) 43

“Comprendo que estabas ocupado, pero ya sabes que tus conceptos para nosotros son de los más valiosos”.²⁰¹ Al año siguiente, un proyecto cobijado por Barbachano los reunió en el verano de 1955 en México, y el periodista Lautaro González los retrató al llevarse a cabo una rueda de prensa en el Hotel Prince de la Ciudad de México a finales de junio.

Ha sido tan buen publicista de su obra y de sí mismo, este Don Manuel Barbachano, que a ratos uno ya ni sabe si él fue todo en “Raíces”... hasta llegamos a pensar que ese Benito –tan mentado– hábilmente aconsejado por Don Carlos Velo, excelente sin discusión como director de documentales. Y hasta se pensó –lo pensaron algunos– que Gamboa, después de pasear el arte indígena mexicano por las principales ciudades de Europa, codo con codo con Barbachano, habían trazado la plástica de “Raíces”, arrancando a los cuentos de Rojas González toda esa gama de emociones que provocó el aplauso de los críticos europeos... TODO ESTO ES FALSO [sic] Barbachano sigue siendo el sangre ligera que conocimos en Tele-Revista, el único descubridor del yuca [Cauich], su “estrella” en el noticiario de marras, y su chofer durante rigurosas ocho horas diarias en Teleproducciones S.A. no quiso revelar qué cosas hará Zavattini en su productora, por no alertar a sus competidores, aunque apuntó que su plan sería poner en manos del genial argumentista italiano seis temas mexicanos, trazados por escritores mexicanos para que aquél –otra vez se repite la experiencia de doña Olimpia de Alazraky [sic] con su sensibilidad europea, haga las adaptaciones y los guiones cinematográficos... se trataría en otras palabras, de no errarle cuando de mercados europeos para cuando de nuestras películas se habla... y BARBACHANO [sic] sí tiene talento para eso, y Zavattini servirá a las mil maravillas como consejero editorial a la hora de poner en cinta nuestros mejores argumentos mexicanos... Sólo que... el feliz productor de “Raíces” no quiere teorizar sobre su cine”.²⁰²

En su columna TV y Radio, del diario *Últimas Noticias*, Lautaro González Porcel también recogió la cita de Fernando Gamboa, quien aseguró que:

El cine mexicano debe ser un cine honesto, nada conformista. Debe tener un gran contenido artístico y debe ser fiel a la realidad del país, y esto no sólo desde el punto de vista indígena [sic] sino que mañana podrá interpretar el drama urbano con la misma honestidad”... propugnó por un “cine de aire libre”... “Que el actor viva sus papeles sin maquillajes sofisticados. Nada de ‘estrellismo’ ni de ‘vedettismo’”... Un cine en la calle de preferencia, aunque utilice los sets cuando esto sea indispensable”, concluyó.²⁰³

Sin embargo, ya se dijo que no todo eran aplausos y en la revista *CINE CLUB* del Cine-Club Progreso, los redactores se explayaron en las debilidades de *Raíces* (1953) sin atacar personalmente a Benito Alazraki, pero señalando con claridad sus argumentos críticos.

²⁰¹ Fernando Gamboa carta a Cesare Zavattini, 17 noviembre 1954, *Cartas a México, correspondencia de Cesare Zavattini (1954-1988)* Gabriel Rodríguez Á. (comp). México: Filmoteca UNAM, 2007) 45

²⁰² Lautaro González Porcel, TV y Radio, *Últimas Noticias*, 30 de junio de 1955

²⁰³ Op cit

La recepción dialéctica que suscitaron sus comentarios, quedó plasmada en varios números de la revista que se mantuvo activa entre 1955 y 1956.

En el cine mexicano, películas como “La Perla”, “Deseada” y “La Red”, al presentar personajes no típicos y disolver el problema social, caen en un formalismo turístico, anecdótico. “Raíces” continúa esa tendencia, agravándola, ya que el problema que intenta tratar es de mayor envergadura: el problema indígena de México. Este problema tiene en México características perfectamente definidas. Los grupos indígenas que viven en la república se encuentran sometidos a la opresión de la burguesía mexicana y del imperialismo yanqui, que los oprime no sólo en lo económico, sino que intenta ahogar sus características culturales, muy claras en algunas comunidades.

La obra de Rojas González “El diosero”, en que se inspira la película así lo señala, al describir diversos aspectos de la vida de algunas poblaciones indígenas. Aunque no trata de resolver el problema, da una idea objetiva de las condiciones económicas y sociales en que se encuentran.

El cine mexicano, controlado estrechamente por los monopolios, no refleja la realidad que vive actualmente nuestro pueblo. Limitando sus temas, reduciendo su producción a comedias musicales, “dramas”, etc. Nuestro cine se ha ido convirtiendo cada día más bien en un cine de huida, en una “fábrica de sueños”, al estilo de Hollywood. Dentro de esta situación de mediocridad “Raíces” intenta presentar nuevamente temas sociales en la pantalla. Esta intención merece nuestro elogio, pues únicamente vinculándose a los problemas de México podría nuestro cine salir de la crisis en que se encuentra. Sin embargo, y sin menospreciar esta tentativa, creemos que “Raíces”, tiene grandes defectos que desvían peligrosamente la orientación social del cine nacional.²⁰⁴

A pesar de los buenos propósitos, visto desde nuestros días se notan sus limitaciones narrativas y artificialidades estéticas, como el uso excesivo de melodías en algunos episodios y los recursos acartonados para encarnar a algunos de los personajes no indígenas, que restaron valor a su crítica al colonialismo y simplificaron en exceso los conflictos interraciales, invisibilizando a las mujeres que terminaban siempre cosificadas y a las comunidades, usadas como telón de fondo, en el afán por elogiar su “estoicismo”. De acuerdo con Jorge Ayala Blanco, al desmenuzar los problemas que presenta la película:

Al cabo de diez años, *Raíces* ha perdido todo su impacto emocional. Ya no se comprende el entusiasmo de los críticos europeos “siempre ávidos de redescubrir América” que invocaron el neorrealismo italiano por razones muy superficiales: rodaje en escenarios naturales y su intención dramática, los episodios tienen hasta moraleja. Sólo vemos el esquema de una buena película. Sólo esporádicamente alguna verdad socioantropológica, en general simplista, se sugiere entre el cúmulo de choques de montaje “estético”, errores sintácticos y exotismo propio para turistas intelectuales. Sólo algunas imágenes del fanatismo pasivo ironizado en “El Tuerto” o la elevada tensión erótica que

²⁰⁴ CINE CLUB N° 3 (México, junio 1955) 8

provoca la piel morena y los gestos lúbricos de Alicia del Lago en “La Potranca” tienen aún vigencia.²⁰⁵

No obstante haber participado en el seno de ese grupo renovador, Alazraki perdió el aliento creativo que compartió con aquel equipo de veteranos. De acuerdo con Eduardo de la Vega, “el triunfo internacional de su *ópera prima*, la independiente *Raíces*, le da un prestigio inequívoco que desmienten sus siguientes películas, hechas casi todas con ambición exclusivamente comercial y dentro de los géneros más populares de cada etapa del cine nacional”.²⁰⁶

En el contexto de su época se pueden explicar las ideas que atrajeron a los críticos cinematográficos, envueltos e inmersos en autocríticas, y airadas discusiones. Al estudiar la revista *Cahiers du Cinéma*, Antoine de Baecque, notó que en el ensayo de Pierre Kast se puso “en valor el martirio indio y la herencia azteca”. En el espíritu de su crítica, la proyección de *Raíces* tuvo el efecto de un “resurgimiento del alma india”.²⁰⁷ En su texto publicado en *Cahiers du Cinéma*, núm. 55, Kast afirmó:

El reinado del hombre blanco está llegando a su fin pero si hay muchas películas hindúes, chinas, japonesas, incluso turcas y kurdas, cuyas cualidades son diversas y en ocasiones esclarecedoras si son fruto de culturas muchas veces más sutiles y refinadas que la nuestra, apenas las vemos todavía abordar los problemas de la presencia del blanco. Con *Raíces*, puede que haya llegado el momento de este regreso del martirio.²⁰⁸

El historiador Román Gubern, confirmó la sorpresa que produjo entre los críticos franceses.

Raíces se exhibió en París, tras su éxito en Cannes, acompañada del cortometraje documental *Tierra caliente*, producido por Barbachano Ponce y dirigido por Velo, mostrando con virtuosos *travellings* en la espesura las duras tareas de los chicleros que trabajan enterrados en la jungla, junto a la frontera de Guatemala, para las grandes compañías norteamericanas. Su presentación significó, para la crítica francesa, una auténtica revelación.²⁰⁹

²⁰⁵ Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano en la época de oro y después* (México: Grijalbo, 1993) 149-150

²⁰⁶ Eduardo de la Vega Alfaro, "Fichero de cineastas nacionales: Benito Alazraki", *Dicine* Núm. 37, noviembre de 1990, 16

²⁰⁷ Antoine de Baecque (1991) 179

²⁰⁸ Op cit

²⁰⁹ Román Gubern, *Cine español en el exilio 1936-1939* (Barcelona: Lumen, 1976) 195

Miguel Anxo Fernández caracterizó el papel que Carlos Velo jugó en la cinta más allá de un Director técnico, y destacó cómo el propio Velo se mantuvo fiel a ese rol sin quebrar la idea de “Alazraki director”, que en diversas ocasiones fue bajado de ese lugar en el que se le colocó con su ópera prima. Pero a la larga, ese entusiasmo inicial se endureció. En su *Historia del cine desde los orígenes* –publicado en español en 1972–, Georges Sadoul comentó la película parcialmente en su apartado sobre el cine de españoles en México. “*La vaca*, donde una pobre india acepta ser nodriza con el riesgo de dejar morir a su pobre hijo, fue un corto terrible. Benito Alazraki se resignó después a los filmes comerciales (descontando *Toro negro*) y Velo realizó en su rigurosa grandeza, con *Toros* [sic], un drama documental cuyo contenido rebasa el ruedo y los matadores”.²¹⁰

Renau en Teleproducciones

Diversos españoles sumaron sus talentos a la empresa y desde su primera película, Teleproducciones S.A. contó con una estrella del cartelismo cinematográfico como el valenciano Josep Renau, otro español nacionalizado mexicano, con una experiencia de 15 años en la industria cinematográfica y miembro de la Sección 47 del STIC que reunía a los publicistas, cartelistas, dibujantes y caricaturistas.²¹¹

En 1940 Renau se hace mexicano, deja la céntrica vecindad de Rosales y se muda a una amplia casa en Coyoacán. Allí establece la empresa *Estudio Imagen*, que produce anuncios, rótulos, etiquetas, *displays*, anagramas, logotipos, trípticos, adhesivos, portadas de libros, revistas y discos... Todo cosa menuda, mientras que el cartel es un asunto mayor y tiene un sitio especial en el rincón del fondo de la habitación más grande, junto a un enorme ventanal. Ahí Josep instala su caballete.²¹²

En 1952, Renau dibujó un inmenso ojo –de evocaciones *vertovianas*– en los créditos del noticiario Cine Verdad y al abordar el cartel de *Raíces* (1953) usando su aerógrafo, resolvió con maestría un collage de *Esteban* de “Las Vacas” y *Xanath* de “La Potranca”,

²¹⁰ Georges Sadoul, *Historia del cine desde los orígenes* (México: Siglo XXI, 1995) 380

²¹¹ *Enciclopedia cinematográfica mexicana 1897-1955* (México: Publicaciones Cinematográficas S. de R. L., 1957) 995

²¹² Armando Bartra, “Un grito pegado en la pared”, *Luna Córnea* 24 (México: Centro de la Imagen, 2002) 25

unidos en un árbol en cuyo otro extremo están las raíces en alto contraste y está enmarcado con las leyendas de créditos “Teleproducciones S.A. presenta una película de Manuel Barbachano Ponce dirigida por Benito Alazraki. Drama interpretado por el pueblo mexicano”.²¹³ Con su primera adaptación literaria, Manuel Barbachano Ponce iba consolidando su sello al reunir a un equipo amplio de jóvenes y destacados artistas y técnicos –refugiados en México por la guerra–, y con el producto final, brillar en las nominaciones de los principales festivales cinematográficos europeos y recoger algunos premios cinematográficos, que le seguirían abriendo las puertas a nuevas colaboraciones.

Coincidiendo con el Plan Garduño que buscaba incentivar la producción cinematográfica, el resultado de Barbachano Ponce alentaba la renovación y la experiencia ganada en las faenas de los noticiarios, se plasmaba en una producción de ficción que aprovechó creativamente los elementos circunstanciales. El déficit de reconocimiento por parte de la industria más asentada,²¹⁴ permite imaginar que en el primer lustro de los años 50, Manuel Barbachano fue arriesgando con sus propios recursos, y la resonancia de sus producciones, sus contactos internacionales y su línea editorial lo posicionó como un sofisticado y solvente productor que se acercó a maestros de la técnica y le abrió al poco tiempo las puertas a destacados cineastas en México, España y Cuba.

²¹³ Bartra hizo un rico retrato del cartelista en el que supo leerlo a través de la variedad de papeles, tintas y materiales que desplegó en la industria editorial, pero no se extendió en este diseño, firmado en 1955.

²¹⁴ En *El libro negro del cine mexicano* (1960) escrito y editado por el productor cinematográfico Miguel Contreras Torres, se consignó la urgente renovación que requería el cine mexicano, y explicó que el relativo desahogo económico, debía superar la barrera de la exhibición que suponía el monopolio de William Jenkins. A eso también se enfrentaban las producciones que no estaban alineadas en sus mercados: “O bien, para decirlo con palabras del Licenciado Eduardo Garduño, Director del Banco Cinematográfico (*Novedades*, 28 de abril) “A pesar de los últimos *desgraciados* acontecimientos que consolidaron a los grupos *monopolistas*, el cine mexicano continúa teniendo el APOYO NECESARIO [sic] para seguir su marcha ascendente” [...] ¿Cuáles son los destacados peligros de esta enorme *conspiración* económica? Existe la *teoría* de que no importa demasiado el que se haya constituido el monopolio de la exhibición, ya que existe el recurso de exigirle e imponerle un “*tiempo de pantalla*” adecuado, que garantice la obligatoriedad de exhibir películas mexicanas en determinada *proporción*, con lo cual quedarían a salvo los intereses de los productores nacionales. Esta teoría no pasa de ser una ilusión. Pues no puede ni debe olvidarse que el Grupo Jenkins, cuando aún no consolidaba su monopolio, procedió a invocar la constitución en contra la imposición de un determinado “tiempo de pantalla”. Miguel Contreras Torres, *El libro negro del cine mexicano* (México, 1960) 373-374



Fig. 5, still heraldo *Nazarín*, 1958/ Colección Fotográfica e Iconográfica de la Filmoteca de la UNAM

La encrucijada de *Nazarín* (1958), Buñuel y Barbachano en los caminos *mejicanos*

En el pantano de nuestro cine, ha brotado casi milagrosamente un fruto jugoso y maduro.

*¿Por qué no hacer un esfuerzo para que ese fruto se reproduzca y no quede como algo
aislado y exclusivamente debido a un venturoso azar?*

Francisco Pina “El triunfo de *Nazarín* en Cannes” (1959)²¹⁵

Hacia finales de los años cincuenta, luego de tres lustros de actividad ininterrumpida –cosechando polémica y laureles de la cinefilia–, las puertas seguían abriéndose para Luis Buñuel (1900-1983). El productor Manuel Barbachano Ponce quiso apoyar su talento y los caminos de la literatura los acercaron. Con esa colaboración, éste obtuvo el pleno reconocimiento de la industria cinematográfica y puso todo a favor de la visión cinematográfica del cineasta, que había trabajado con obras literarias llevadas al cine.

El paso de la literatura al cine que tiene en la biografía de Buñuel se reproduce de cierta manera sincrónicamente, en las múltiples adaptaciones de textos literarios que ejecuta durante su carrera como cineasta. Por diversos motivos, tanto de índole económica y condicionamientos de producción como de opción personal, que no vienen al caso, entre 1946, con su primera película mexicana, y 1977, año de su última obra, Buñuel realiza 18 adaptaciones, de 32 películas que componen su obra.²¹⁶

En sus entrevistas con José de la Colina y Tomás Pérez Turrent, Buñuel recordó los antecedentes en que se dio el proyecto de *Nazarín*.²¹⁷

²¹⁵ Francisco Pina, “El triunfo de *Nazarín* en Cannes”, *Boletín de Información de la Unión de Intelectuales Españoles de México*, México, 10 (julio-octubre de 1959) pp. 24-26 en: Francisco Pina, *Artículos y Ensayos* Edición, estudio introductorio y notas de Manuel Aznar Soler (España: Instituto Alicantino de Cultura, Diputación de Alicante, 2015) 151

²¹⁶ Antonio Monegal, *Luis Buñuel de la literatura al cine* (Barcelona: Editorial Anthropos, 1993) 105

²¹⁷ *Nazarín* Producciones Barbachano; Marga López, Francisco Rabal, Rita Macedo; Basado en la novela de Benito Pérez Galdós. Adaptación cinematográfica de Julio Alejandro y Luis Buñuel. Supervisión de diálogos: Emilio Carballido; Gran Premio Internacional Festival de Cannes, 1959. Con Ignacio López Tarso, Ofelia Guilmáin, Luis Aceves Castañeda, Noé Murayama, Rosenda Monteros, Jesús Fernández, Ada Carrasco, Antonio Bravo, Aurora Molina, David Reynoso; Fotografía: Gabriel Figueroa; Alumbrador: Daniel López; Operador: Ignacio Romero; Asistente: Pablo Ríos; Asistente del director: Ignacio Villarreal; Edición: Carlos Savage; Escenografía: Edward Fitzgerald; Estudios Churubusco Azteca, Sonido RCA Alta Fidelidad; Supervisión de sonido James L. Fields; Operador: José de Pérez; Regrabación: Galdino Samperio; Efectos sonoros: Abraham Cruz © 1958 by Producciones Barbachano Ponce; Cilindro: Dios nunca muere de Macedonio Alcalá; Ritmo de Semana Santa en Calanda, España, ejecutados por los tambores de la Sección de Filarmónicos; Administración: Antonio Salazar; Jefe de producción: Enrique Morfin; Foto fijas: Manuel Álvarez Bravo; Vestuarios: Georgette Somohgano; Maquillista: Armando Meyer; Peinadora: Berta Chiu; Peluquero: Miguel Horcasitas; Unidad de rodaje: Águila; Productor ejecutivo: Federico Amérigo; Consejero producción: Carlos Velo; Una película de Manuel Barbachano Ponce dirigida por Luis Buñuel.

Cuando en 1957 Barbachano Ponce me propuso una película, consideramos varias posibilidades. Una de ellas era *La casa de Bernarda Alba*, que desechamos porque me parecía un tema demasiado español, y el teatro de Federico [García Lorca] se basa ante todo en la palabra. Hubo un proyecto más, *El Acoso*, de Alejo Carpentier, que como historia me atraía más para filmarla. [...] Finalmente me decidí por *Nazarín*, que me interesaba como conflicto espiritual, religioso, moral, etcétera. Era una obra escrita ochenta o noventa años antes pero que podía situarse en México en el periodo del dictador Porfirio Díaz y las situaciones seguirían siendo parecidas. Además podía introducir muchos elementos personales, y más de hoy, sobre el cristianismo, la caridad...²¹⁸

En el episodio “Nazarín” de la serie *Los que hicieron nuestro cine*, se comparten testimonios de quienes participaron en el proyecto de la adaptación y producción de la versión cinematográfica del libro de Benito Pérez Galdós.²¹⁹ El crítico cinematográfico José de la Colina, caracterizó el mundo familiar de Buñuel –quien fue ateo dentro del catolicismo–, en un humanismo y un amor a la vida en la que cabía la preocupación por la iglesia. En ese capítulo, Manuel Barbachano Ponce explicó que luego del retiro del productor Óscar Dancingers, encontró al cineasta aragonés en dificultades laborales, pidiendo empleo y tras abrirle la puerta y pensar en posibilidades, conoció el guion que tenía con el título aún de “Los naufragos de la calles Providencia” y que se convertiría en *El Ángel exterminador*, producida por Gustavo Alatriste en 1962. En aquellas conversaciones, Buñuel le reveló a Barbachano que lo que le interesaba más era la historia de *Nazarín*, y el productor se identificó con la idea, porque era lector de Pérez Galdós. En una colaboración con la revista *Universidad de México* en 1958, el cineasta reflexionó sobre las posibilidades que abría el cine para el encuentro con obras literarias.

Una persona medianamente culta arrojaría con desdén el libro que contuviese alguno de los argumentos que nos relatan las más grandes películas. Sin embargo, sentada cómodamente en la sala a oscuras, deslumbrada por la luz y el movimiento que ejercen un poder casi hipnótico sobre ella, atraída por el interés del rostro humano y los cambios fulgurantes del lugar, esa misma persona casi culta, acepta plácidamente los tópicos más desprestigiados.²²⁰

²¹⁸ José de la Colina/ Tomás Pérez Turrent, *Luis Buñuel, Prohibido asomarse al interior*, (México: Joaquín Mortiz/Planeta, 1986) 122

²¹⁹ “Nazarín”, *Los que hicieron nuestro cine*, Alejandro Pelayo, México, 1993

²²⁰ Luis Buñuel, “El cine, instrumento de poesía”, *Universidad de México* (México: UNAM, volumen XIII, núm. 4, diciembre 1958) 2

Buñuel apreció a Galdós ya en su exilio en México y como a Barbachano, le pareció posible encontrar los paralelismos entre el paisaje mexicano y español, a través de los problemas del cura. En su memorias, recuerda Buñuel:

Conservé lo esencial del personaje de Nazarín tal como está desarrollado en la novela de Galdós, pero adaptando a nuestra época ideas formuladas cien años antes, o casi al final del libro, Nazarín sueña que celebra una misa, yo sustituí este sueño por la escena de la limosna. Además, a todo lo largo de la historia, añadí nuevos elementos, la huelga, por ejemplo, y, durante la epidemia de peste, la escena con el moribundo –inspirada por el *Diálogo de un sacerdote y un moribundo*– en el que la mujer llama a su amante y rechaza a Dios.²²¹

Al analizar y comparar la novela y la película, Ulises Íñiguez Mendoza, la situó entre la obra del escritor y caracterizó la forma en que fue estructurada.

Nazarín, escrita en 1895, es una de las llamadas “contemporáneas” de Pérez Galdós. Narrada en tercera persona, el novelista asume el papel de un cronista de los hechos descritos, a los que ha tenido acceso gracias a un reportero (un *reporter*, escribe Galdós quejándose del anglicismo). Desde el arranque del libro, el lector puede apreciar el intenso conocimiento de lo popular español característico del autor, que dedica varias páginas a la minuciosa descripción de un mesón madrileño cuya pobreza y sordidez, tanto como la de sus míseros habitantes, dan pie a un vigoroso ejercicio de estilo que casi alcanza el regodeo en el retrato de un espacio degradado a tal extremo. [...] No hay en la película un equivalente así en sus escenas iniciales. Buñuel y Julio Alejandro trasladaron la acción al México de 1900, durante la dictadura de Porfirio Díaz, y la escenografía del mesón de barriada, a pesar de la evidente pobreza de sus paredes carcomidas, y de sus pintorescos habitantes (vendedores de tamales, prostitutas, etc.) no tienen esa condición de miseria extrema, de degradación física y moral del original literario.²²²

Julio Alejandro (1906-1995) realizó con el cineasta la adaptación literaria, y subrayó diferencias con la novela en las actitudes de las prostitutas, que en México no se atreverían a decirle lo que en el barrio madrileño de Lavapiés, le dicen de todo al sacerdote. A su vez, al plantear la coproducción se resolverían objeciones que se le hacían al director, quién por su parte, se empeñó en traer a Francisco Rabal para el papel del protagonista, después de ver *Historias de la radio* de José Luis Sáenz de Heredia (1955) ya que encajaba muy bien con lo que buscaba, un árabe de alrededor de 30 años. Barbachano reconoció que era el indicado, y consiguió el papel sobre Arturo de Córdoba que habría sido una “imposición justificable”,

²²¹ Luis Buñuel, *Mi último suspiro* (México: Plaza y Janés, 1982) 253

²²² Eduardo de la Vega y Alberto Elena (2009) 178-179

pero que habría sido completamente otro resultado en pantalla. La escenografía de Edward Fitzgerald se limitó a lo mínimo, como los objetos sacros del crucifijo, el cuadro de la Virgen de Guadalupe y el San Antonio que arderá en la pila que incendia con petróleo Andara para borrar sus huellas en la recámara de Nazarín. En otros casos, Buñuel fue quitando elementos del *attrezzo* en las cocinas para dejar lo mínimo y lograr la verosimilitud que requerían las escenas. En las entrevistas de *Los que hicieron nuestro cine*, se reúnen perspectivas y testimonios para entender el proceso del resultado en la pantalla. Julio Alejandro matizó y sugirió ángulos para apreciar los valores del film:

Es una película que tiene un valor muy grande, primero porque Galdós es una gran figura, a quien he leído con verdadera pasión, segundo porque Nazarín me conmueve mucho ideológicamente; y tercero porque cuando hice la adaptación con Luis Buñuel, era el momento en que él se estaba quedando sordo y me hizo sufrir de una manera terrible; llegaba a su casa con una inmensa fatiga cuando trabajábamos juntos con la garganta completamente desgarrada de tener que hablar fuerte.²²³

Por su parte, Julián Pablo retrató a Buñuel como alguien que vivía intensamente y se identificaba –siendo pudoroso y “casi monjil”– con la rebeldía y la dureza; quien era amante de la pureza, le gustaba la limpieza de pensamiento y era “muy primitivo, no seco, sino puro”. El productor Barbachano recordó a Buñuel, como “el cineasta más disciplinado”, que en Cuautla, Morelos se encerraba al finalizar la jornada y sabía exactamente en qué punto iba porque lo iba armando al entregarlo al editor Carlos Savage. “Inobjetable, serio, si les gusta va o no va”. A la víspera de realizarse la película, Francisco Pina expresó sus dudas sobre la viabilidad del proyecto, tomando en cuenta sus primeras impresiones, que fueron cambiando conforme se fue enterando de los involucrados.

Hace ahora justamente un año que, con motivo de un homenaje organizado por PECIME, publiqué un artículo que terminaba así: “Tengo entendido que Buñuel realizará en breve una película con argumento basado en *Nazarín*, una de las novelas más intensas de Galdós. Magnífico tema para él. ¿Pero podrá afrontarlo libremente, entregándose amorosamente a la labor, sin las trabas habituales en el medio cinematográfico? ¿Le dejarán los productores dar su versión cinematográfica sin irreparables deformaciones, tal como él siente y ve la pericia humana de ese singular personaje galdosiano? Lamentablemente sería en verdad que un medio estrecho y cargado de limitaciones y

²²³ Julio Alejandro, *Cuadernos de la Cineteca, testimonios para la historia del cine mexicano* 7 (México: Cineteca Nacional, 1976) 53-54

prejuicios, impidiera una vez más la posibilidad venturosa de una película digna de Buñuel, que *acrecentaría indudablemente el prestigio de éste, así como también el del cine mexicano*".

Ignoraba yo al escribir estas líneas que el productor de *Nazarín* iba a ser Manuel Barbachano, y de ahí mi sospecha de que Buñuel no disfrutara de libertad plena al hacer esta película, con cuya realización soñaba desde hace más de diez años. Este deseo de Buñuel –llevar a la pantalla *Nazarín* sin trabas ni cortapisas de ningún género– se cumplió al fin dichosamente. Y el resultado ha sido la mejor película de Buñuel y una de las que han de quedar como obra clásica en la historia del cine. Esto es justamente lo que pensé, después de verla hace dos o tres meses en una exhibición privada.²²⁴

El productor yucateco confesó que la tercera película que produjo, le brindó una “gran satisfacción al tratar a un genio agradabilísimo, no tuvimos el menor problema”. Julián Pablo aseguró que *Nazarín* era de las películas que más quería Buñuel, y con ella se adelantó al Concilio Vaticano II, en ruptura con las instituciones, incluida la iglesia, frente a la que proclamaba el ateísmo. Amigo cercano al director, reconoció que aquél abordaba los problemas y la duda de la fe, en la utopía de ser imposible vivir el evangelio. Buñuel evocó la polémica que se dio en la producción.

No recuerdo si esto sucedió con Pancho Córdova o con Barbachano Ponce, pero en la escena en la que las tres prostitutas del vecindario insultan a *Nazarín*, me objetaban que no era verosímil; tres mexicanos no insultan a un sacerdote, y menos en tiempos de Don Porfirio. Ya lo sé, pero no me proponía hacer una película con esa clase de verosimilitud, sino sobre un cura excepcional, que quiere vivir de acuerdo a la letra y el espíritu del cristianismo original.²²⁵

Durante el rodaje se dieron eventos extraordinarios y Gabriel Figueroa rescató en sus *Memorias* (2005), que durante aquellos días bajo los cielos en Cuautla, los visitó el cubano Alfredo Guevara.²²⁶ En reiteradas entrevistas, Barbachano compartió su grata experiencia de

²²⁴ Francisco Pina, “El triunfo de Buñuel es el triunfo de México”, México en la cultura, suplemento dominical del *Novedades*, 532 (24 de mayo de 1959) p. 9; reproducido para el *Boletín de Información de la Unión de Intelectuales Españoles de México*, México, 10 (julio-octubre de 1959) pp. 24-26, Pina (2015) 145

²²⁵ José de la Colina/ Tomás Pérez Turrent (1986) 123

²²⁶ “Alfredo Guevara, con gran sorpresa de mi parte. Me aclaró que tenía dos años en México trabajando para Manolo Barbachano Ponce, que había salido perseguido de Cuba “pero ahora estoy fuera de la política”, me aclaró. Unos meses después sonó el teléfono de mi casa a las 12 de la noche. –Soy yo, Alfredo Guevara, me urge hablar contigo, es muy importante... Llegó a casa con otras personas.

–Te mentí, estoy con Fidel. Me informaron que las autoridades judiciales detuvieron una camioneta con armas destinadas a Cuba, así como una avioneta, fuera de la capital.

Querían que hablara con el Presidente López Mateos para que les regresaran la avioneta, pues sería utilizada por Guevara para volar a La Habana un día antes de la entrada de Fidel Castro. Era algo importantísimo.

Le dije a Guevara que no podía solicitarle eso al señor presidente, pero que se presentara para hablar con Isidro Fabela, persona de gran influencia, a quien yo le explicaría previamente la situación. Alfredo lo hizo e Isidro Fabela explicó al juez que la avioneta no tenía que ver con la camioneta cargada de armas, que esa sí

trabajo con el director, que sabía exactamente lo que hacía y cómo debían realizar cada toma.

A su vez, Francisco Rabal relató el proceso previo que tuvo aquél con sus intérpretes.

Buñuel nos reunió a Marga López, Rita Macedo y a mí, y nos habló de lo que quería lograr con *Nazarín*. Bueno, ya conocíamos la novela de Galdós. Aunque aparentemente, a través de sus películas, puede parecer que es un hombre duro, es un hombre bondadoso. Digo esto porque para mí no ha muerto. Es un hombre que crea un ambiente de compañerismo durante la filmación, con un gran sentido del humor... un humor un poco... socarrón, y contagia a la gente, contagia a todo el mundo, y entonces tú, por ejemplo, crees que inventas una cosa para tu personaje. Muchas veces se me ocurrían cosas, y no, es que ya estás contagiado de su mundo, entonces a pensar como él y a vivir 20 cosas, porque entras en esa cosa mágica y surrealista de Buñuel.

Es un hombre muy bueno, muy tierno. Tiene... tenía siempre una conmiseración con la gente. Jamás hablaba una palabra más alta que la otra, con una gran educación y siempre con un gran sentido del humor. No concebía la vida sin humor.²²⁷



Fig. 6, Luis Buñuel, Marga López, Manuel Barbachano Ponce y Francisco Rabal en el rodaje de *Nazarín*, 1958/ Colección Fotográfica e Iconográfica de la Filmoteca de la UNAM.

estaba destinada para Cuba. Devolvieron la avioneta y Alfredo pudo llegar a tiempo. Actualmente Alfredo Guevara es el representante de Cuba en la UNESCO". En: Gabriel Figueroa, *Memorias* (México: UNAM, El Equilibrista, 2005) 204-205

²²⁷ Luciano Castillo, *El discreto encanto de Buñuel* (México: Los cuadernos de Cinema 23, Núm. 10, 2017) 16

Efectos de las miradas

El film es como una simulación involuntaria de los sueños.

Luis Buñuel, 1958 ²²⁸

Buñuel explicó que no buscaba lo obvio, porque afectaba la impresión que dejaba la historia. Decía: “Nunca me ha gustado la belleza cinematográfica prefabricada, que con frecuencia hace olvidar lo que la película quiere contar y que, personalmente, no me conmueve”.²²⁹ A su vez, él decidió darle ciertos acentos, dejando afuera episodios, diálogos y pasajes del libro.

Al igual que en *Nazarín*, Buñuel extrapola una ambigüedad que está ya sugerida por Galdós y la desarrolla hasta un desenlace que contradice las conclusiones, siquiera insinuadas del novelista. Realiza una lectura que podríamos llamar *tendenciosa*, a base de hacer explícito lo que en la novela queda solapado.²³⁰

En su recuerdo del director, Barbachano lo relataba con detalles vívidos y evocaciones del carácter seco y concentrado del cineasta durante sus filmaciones.

Buñuel decía: “Mañana a las ocho de la mañana” –porque todo lo filmamos fuera de Ciudad de México en Cuautla, donde evidentemente había muy pocas facilidades y estábamos en un hotelito–. En las noches, claro, en aquel lugarcito donde no había nada que hacer, nos reuníamos todos los de la producción a cenar, y yo le insistía: “Luis, no seas aburrido, échate unos tragos”, y él a las nueve y media en punto, como un reloj, a la cama, a preparar las escenas del día siguiente... Y muchas veces, a eso de las diez de la noche, diez y media, decíamos: “A ver, que baje el viejo a que se tome aquí un vino con nosotros”. Uno subía al cuarto, y Buñuel protestaba: “No me molesten, coño, estoy trabajando. Dile a esos vagos que beban”.²³¹

En 1959, *Nazarín* ganó el Premio Cantaclaro a la mejor película de habla española, del Círculo de cronistas cinematográficos de Caracas en Venezuela,²³² hoy poco sabemos de esta ocasión, en que aquellas firmas le brindaron el reconocimiento a la cinta mexicana. Mucho más célebre y reconocido fue el Premio especial del Jurado del Festival Internacional

²²⁸ Luis Buñuel (1958) 2

²²⁹ Luis Buñuel (1982) 253

²³⁰ Antonio Monegal (1993) 175

²³¹ Luciano Castillo (2017) 18

²³² Fundado por los periodistas y cineastas Amy Courvoisier (1907-1984), Ambretta Marrosu (1933-2017), Henry Nadler, Luis Alvarez Marcano, Ratto Ciarlo, Rafael Zapata, Nestor Lovera, Lourdes Morales y Román Chabaud (1931) entre otros.

de cine de Cannes, que recibió *Nazarín* en su 12ava edición. En la ciudad de México, el crítico de cine Francisco Pina dedicó varios artículos con ese motivo.

Escribo este artículo cuando faltan pocos días para el estreno de *Nazarín*. Ello me obliga a volver sobre esta película, cuyo reciente triunfo en Cannes comenté el pasado domingo. Teniendo en cuenta lo ocurrido en otras ocasiones, surge la duda de si esa “inmensa minoría” del público aficionado al buen cine –cuya existencia en México es innegable– estará a la altura de las circunstancias y convertirá el estreno de esta película en un franco éxito de taquilla. Si así ocurriera, como esperamos y deseamos, esto sería una buena razón y un gran estímulo para insistir una vez más sobre la urgente necesidad de un cambio de rumbo en la industria cinematográfica nacional; porque sería difícil justificar, después de ese éxito en el terreno de los negocios, la incomprensible persistencia en la realización de un cine que, además de ser malo, tampoco rinde ya los beneficios económicos de otros tiempos.²³³

Uno de los concursantes en esa edición, que iba en representación oficial y que no resultó ganador, fue Ismael Rodríguez (1917-2004) quien reconoció con humildad su derrota ante sus rivales en el festival francés y confesó que se quedó atrás ante la visión de lo que estaba despertando el interés en los certámenes internacionales.

Todos los festivales adoptan características muy peculiares y si me hubiera dado cuenta antes, habría enviado *La Cucaracha* a Alemania, pero los productores fueron quienes efectuaron la selección, yo no intervine en nada. Hubo quienes opinaron que *Nazarín* era mejor, entre ellos Barbachano y tan tuvo razón que esa cinta ganó el premio.²³⁴

La Cucaracha, se promocionó como “folclórica y alegre”, pero no triunfó pese a contar con las participaciones de María Félix, Dolores del Río, Emilio Fernández, Pedro Armendáriz, el joven debutante en el cine Ignacio López Tarso entre otros. De poco valió haber sido filmada a colores y contar con la música de Raúl Lavista en la historia de dos coroneles villistas, que se enfrentan a duelo por una mujer en un alarde machista. En efecto, la película que más interesó a los organizadores fue *Nazarín*. Contactaron al productor y la tuvieron entre su competencia. En el certámen francés, los apellidos de Buñuel y Barbachano ya eran conocidos por sus triunfos respectivos con *Los Olvidados* en 1950 y *Raíces* en 1953.

²³³ Francisco Pina, “El triunfo de Buñuel es el triunfo de México”, *México en la cultura*, suplemento dominical del *Novedades*, 533 (31 de mayo de 1959) p. 9, en Pina (2015) 153

²³⁴ Ismael Rodríguez, *Cuadernos de la Cineteca, testimonios para la historia del cine mexicano* 6 (México: Cineteca Nacional, 1976) 124

Juan Antonio Bardem profundizó en el final de la película, pensando en los elementos y la densidad de las implicaciones en los cambios experimentados por el cura:

Resuenan pavorosamente los viejos tambores de Calanda y Nazarín se aleja, caminando bajo el alto, sereno cielo mexicano. He aquí el momento cinematográfico más denso, profundo e inquietante de toda la historia del cine. Para siempre ya, Nazarín dudará. A cada paso y con cada redoble de esos acuciantes tambores, se enterrará más hondamente en el corazón de Nazarín la espantosa angustia de comprender la caridad cristiana. [...] Yo le doy las gracias por este Nazarín, por su ternura infinita para el genuino corazón de esos hombres y mujeres que acompañan el terrible viaje de Nazarín por esa bocanada de aire puro que es, en fin, esta impar película.²³⁵

En la información internacional, en *Excélsior* apareció la nota de la agencia AP que consignaba la presencia de distinguidos invitados entre el público, y dejaba abierta una persiana para imaginar la agenda de los famosos y los artistas.

“Nazarín”, segunda cinta de México que se presenta en el Festival Cinematográfico de Cannes, y que se inscribió en forma extraoficial recibió entusiastas aplausos hoy de una gran muchedumbre de espectadores.

La película, producida por Manuel Barbachano Ponce, dirigida por Luis Buñuel y con Rita Macedo, Marga López y Francisco Rabal como estrellas, fue presentada por el actor y productor Emilio Fernández como obra colocada “dentro de la pura tradición mexicana”.

Fernández lucía un traje típico mexicano, completo, con gran sombrero, botines de color rojizo, y pistola. Llegó a la función acompañado por Rita Macedo y Rosita Arenas.

También estuvieron presentes el torero español Luis Miguel Dominguín, su mujer, la actriz italiana Lucía Bose, el director francés Henri Georges Clouzot y la artista inglesa Dawn Adams.

El pintor Pablo Picasso llamó por teléfono para avisar que no podía venir por causa de una exposición de sus obras en Marsella. Pidió que se le hiciera ver la película el miércoles próximo, en una exhibición privada.²³⁶

Nazarín se estrenó en el cine Variedades el 4 de junio de 1959 –con la presencia del actor Gérard Phillipe entre los asistentes– y se exhibió durante seis semanas.²³⁷ Al año siguiente se pensaba que formaría parte de las nominaciones del Oscar, y el desaire de la Academia de Hollywood quedó documentada en la nota que recogió las declaraciones del productor que explicó:

En Producciones Barbachano Ponce creen que todo fue una burda maniobra del jurado hollywoodense para dejar fuera de concurso a “Nazarín” alegando que el productor no había mandado a tiempo el film para que fuera exhibido a los miembros del jurado. Lo del retardo, dijeron, es una

²³⁵ Op cit

²³⁶ “Gran Triunfo de Barbachano en Cannes, Ayer”, *Excélsior*, 12 de mayo de 1959

²³⁷ Jorge Ayala Blanco y María Luisa Amador, *Cartelera cinematográfica de la ciudad de México (1950-1959)* (México: UNAM, 1985) 332

forma muy diplomática de hacer a un lado a la cinta, porque “Nazarín” con más de un mes de anticipación y con títulos en inglés fue enviada a Los Angeles, Cal.

Más que nada se puede afirmar, se dijo, hasta en tanto “oficialmente” se comunique a Barbachano Ponce que “Nazarín” quedó fuera de concurso, pues en caso de que fuera cierto lo que se rumora en Hollywood don Manuel dejará a un lado todos los proyectos que se proponía realizar, como la venta del film. Barbachano Ponce sigue dirigiendo su primera película y quizá ya se lo haya informado del regreso de “Nazarín”.²³⁸

En 1966, Octavio Paz retomaba sus reflexiones del artículo colectivo firmado en 1958 sobre los cruces y las múltiples variaciones de la tradición española que se daban en el libro y la película.

Fiel a la tradición del loco español, de Cervantes a Galdós, la película de Buñuel nos cuenta la historia de una desilusión. Para Don Quijote la ilusión era el espíritu caballeresco; para Nazarín, el cristianismo. Pero hay algo más. A medida que la imagen de Cristo palidece en la conciencia de Nazarín, comienza a surgir otra: la del hombre. Buñuel nos hace asistir, a través de una serie de episodios ejemplares, en el buen sentido de la palabra, a un doble proceso: el desvanecimiento de la ilusión de la divinidad y el descubrimiento de la realidad equívoco sobre el sentido de la película, que no es sólo una crítica de la realidad social sino (y sobre todo) de la religión cristiana.²³⁹

En una de las visitas a casa de Buñuel, a través de las que fue tejiendo el texto que terminó plasmado en su libro *Palabras Cruzadas* (1961), Elena Poniatowska cuestionó al autor y al adentrarse en la polémica, le permitió ratificar sus convicciones.

—Ya ve, lo ha dicho usted ¿cree que es posible ser cristiano en el sentido *absoluto* de la palabra?

— Sí, despojándose de todo, alejándose del mundo [...]

— No lo creo señor Buñuel. *Nazarín*, como película me parece ambigua, extraña, hasta inasible. ¿Por qué, si quería usted tratar un problema de conciencia, no escogió el tema, por ejemplo de Bernanos?: Un sacerdote, que un día se despierta en la mañana, y bruscamente se da cuenta que ya no cree en nada, que ya no tiene fe. Es mucho más aterrador, más directo.

—Hace un momento dijo usted la palabra “ambiguo”, Elena. Estoy de acuerdo, el estilo es ambiguo, y por eso me interesa. Si una obra es obvia, está terminada para mí. En cuanto al problema religioso, estoy convencido de que el “cristianismo” en sentido puro, *absoluto* no tiene que hacer sobre la tierra.²⁴⁰

²³⁸ Enrique Cervantes, “Paca [sic] Esperanza de que Nazarín Atrape Oscar”, *Cine Mundial*, 8 de marzo 1960, 11

²³⁹ Octavio Paz, “El cine filosófico de Buñuel”, *Corriente alterna*, *Revista de la Universidad de México* (febrero 1966) 21

²⁴⁰ Elena Poniatowska, *Palabras cruzadas* (México: ERA, 1961) 192-193

Ecós católicos en el cine

En Nueva York, se realizó en 1969 la 4a edición de los premios a películas de la National Catholic Office for Motion Pictures, que se entregó –entre otras– a *Space Odyssey* (Stanley Kubrick, EE.UU, 1968); *The Yellow Submarine* (George Dunning, UK, 1968) y fuera de lo normal –considerando que tenía una década de haber sido producida–, se incluyó a *Nazarín* como quedó expresado en la nota publicada en el número 25 de abril de 1969 de *The Catholic Commentator*, publicación semanal editada en Baton Rouge, Louisiana.

La única película del NCOMP [National Catholic Office for Motion Pictures] que podría calificarse de "sorprendente" este año es "Nazarín", elegida en lengua extranjera. El director Buñuel tiene fama de ser fuertemente anticatólico y muchas de sus películas se consideran antirreligiosas. De hecho, la Iglesia oficial aparece como uno de los villanos en "Nazarín intenta seguir a Cristo viviendo entre los pobres, las prostitutas y los delincuentes". Su cita a Nazarín, que estaba siendo distribuida en EE.UU. por Altura Films, decía que la película era aclamada "por la integridad con la que cuestiona el lugar adecuado de la religión en relación con las exigencias prácticas del mundo secular, presentando así al espectador experimentado un reto de especial relevancia contemporánea".²⁴¹

Meses antes, en esas páginas se cuestionó la crítica del cineasta español, que más bien lograba unir visiones católicas y protestantes al coincidir en la importancia del personaje y sus disyuntivas,²⁴² en un contexto en el cual el catolicismo experimentaba transformaciones al final de los años 50, con resonancias en las bulas papales, que en busca del *aggiornamento* se abrían a técnicas de difusión y medios de comunicación, para reinventar la liturgia de una Iglesia conectada con los problemas sociales en los que el sacerdote imaginado por Benito Pérez Galdós a fin de siglo anterior, resumía una postura individual de vivir a fondo las enseñanzas de Jesús en el siglo XX.

La base del cristianismo es el Evangelio. Toda su trayectoria histórica no debería ser más que un desarrollo práctico del mismo. En el Evangelio se conjuga lo aparentemente antinómico. Va dirigido al interior del hombre para conseguir su completa transformación y también se hace realidad social y comunitaria. Ensalza la pobreza como la gran riqueza del hombre. Se presenta como una piedra de escándalo. Coexiste en lo más sencillo y natural con la irrupción de algo diferente, que no es de este mundo.

²⁴¹ "4 Motion Pictures Chosen By NCOMP as Year's Best", *The Catholic Commentator*, Volume 7, Number 12, 25 April 1969, 8

²⁴² "If Bunuel is Anti-Church, Then Who Needs Friends?", *The Catholic Commentator*, October 11, 1968, 5

El mensaje de Jesús propiciaba una revolución, ya que introduce en este mundo el Reino de los Cielos, que altera todos los valores. Es un Reino abierto a los indigentes, a los pobres, a los pecadores. Por eso quien se introduce en él renace a una nueva vida, adquiere otra óptica; ya no ve con los ojos de la carne sino con lo del espíritu.²⁴³

De acuerdo con Sadoul en su lectura de las similitudes de *Nazarín* con *Don Quijote*, “Buñuel nos hace asistir a la desaparición de la ilusión de la divinidad y al descubrimiento de la realidad del hombre.”²⁴⁴ Como observó Antonio T. Raventos al estudiar la actualidad del cristianismo en los años 70, los cambios que tuvieron lugar en la posguerra, se debían también al auge de las ciudades y una nueva cultura urbana que modificó los cimientos a través de los *mass media*. Las huellas de esas reflexiones y prácticas quedaron también en las páginas de las publicaciones que hoy podemos volver a leer e hilar entre sí.

Sí, pero, dirán los clérigos, un rebelde a la manera de nuestro Señor. No ves que la película de Buñuel se ha adueñado del personal y de los episodios principales de la Pasión: los fariseos y los centuriones, las santas mujeres y María Magdalena, la negación de San Pedro, el ladrón bueno y el malo... Los incrédulos cuando suena el tambor de la fe, entienden que la piña equivale al velo de la Verónica enjugando el santo rostro, cuando el salvador subió al Calvario. *Nazarín* (y no el duque de Blangis) [referencia a *L'age d'or*, y a *Ciento veinte días de Sodoma*, de Sade], es obviamente Jesucristo.²⁴⁵

Manuel Barbachano Ponce y Luis Buñuel confluyeron en el campo de las adaptaciones literarias, que a finales de los años 50 seguían dando materiales a la industria cinematográfica, con productoras susceptibles de adquirir derechos y seguir visitando historias para extraer, resumir y modificar las tramas y a sus personajes. Por los cambios que tuvo la novela *Nazarín* en su camino a la pantalla, se puede aplicar plenamente el concepto de la *traslación*, ya que se conservaron esencias de los nombres propios y los usos del lenguaje, y se eliminaron episodios del original y acentos de la voz narradora.

En la película se añadieron nuevos elementos, palabras y gestos,²⁴⁶ para condensar y derivar nuevas secuencias que acentuaban las personalidades de los personajes, como las

²⁴³ Antonio T. Raventos (1972) 59

²⁴⁴ Georges Sadoul (1984) 159

²⁴⁵ Op cit

²⁴⁶ En la edición de *Nazarín* de Juan Varias (Akal, 2001) se encuentra una inmensa información adicional para profundizar ampliamente en el vocabulario de Pérez Galdós, los usos y juegos del lenguaje.

arrebatadas escenas entre Pinto y Beatriz, las metamorfosis del cuadro de Jesucristo y sobre todo, al dar un nuevo cierre totalmente diferente al propuesto por el autor de la historia. La libertad autoral sobre la obra original fue respetada y con ello el productor también adquirió prestigio. La cinta sellaba la genealogía de los productores cinematográficos que en los años 40-50 lograron consagrar, ampliar y renovar el imaginario cinematográfico, a través de géneros y cineastas que, película tras película, rebasaban límites –temáticos, geográficos, presupuestales– y ampliaban el criterio de sus espectadores. Años después, el crítico de cine Francisco Sánchez, situó a *Nazarín* entre las intersecciones del aragonés y los productores independientes mexicanos.

Nazarín es una obra tocada por la gracia de Buñuel. Es su mejor película mexicana, ya que *Viridiana*, muy probablemente la obra cumbre de su realizador, es en rigor una película española, aunque su protagonista femenina sea Silvia Pinal y su financiamiento haya en buena medida corrido por cuenta del productor mexicano Gustavo Alatríste. Este polifacético empresario, al subvencionar las últimas cintas de Buñuel realizadas en nuestro país, entre las que es necesidad mencionar *El ángel exterminador*, la obra maestra del cine fantástico nacional, sumó su nombre a la nómina de los productores privados que más positivamente han ayudado a nuestra industria filmica, una nómina que con justicia encabezan Agustín J. Fink, propulsor del cine de Julio Bracho; Óscar Dancigers y Sergio Kogan, impulsores del primer Buñuel mexicano; Manuel Barbachano Ponce, productor de *Raíces*, *Torero* y *Nazarín*, y Gregorio Walerstein, quien patrocinó a finales de los 60 y principios de los 70 el lanzamiento de directores jóvenes y una temática nueva a través de la Cinematográfica Marte, que puso en manos de su hijo Mauricio y de Fernando Pérez Gavilán.²⁴⁷

Nazarín fue la única película de Buñuel producida por Barbachano y como ya se dijo, Gustavo Alatríste entablaría una relación laboral más longeva con el cineasta español en México. No obstante, para el productor yucateco, las relaciones con realizadores españoles continuaron en su siguiente proyecto, que lo llevaría a una coproducción entre México y España, nuevamente a partir de una adaptación literaria de otro gigante de las letras españolas: Ramón del Valle-Inclán (1866-1936).

²⁴⁷ Francisco Sánchez, *Crónica antisoilemne del cine mexicano* (México: Universidad Veracruzana, 1989) 76-77



Fig. 7, still heraldo *Sonatas*, 1959/ Colección Fotográfica e Iconográfica de la Filmoteca de la UNAM

En busca de una armonía imposible: *Sonatas* (1959)

*es bueno cambiar de camisa
de piel de pelos de trabajo*

*conocer un poco la tierra
dar a tu mujer nuevos besos*

*pertenecer al aire puro
desdeñar a las oligarquías*

*cuando me fui de bruma en bruma
navegando con mi sombrero*

*no encontré a nadie con caminos
todos estaban preocupados*

*todos iban a vender cosas
nadie me preguntó quién era*

*hasta que fui reconociéndome
hasta que toqué una sonrisa*

[...]

Pablo Neruda

“Sonata con algunos pinos”, *Estravagario*, 1958 ²⁴⁸

Entre las fuentes más ricas para reconstruir los episodios que nos ocupan en este capítulo, está la biografía de Ricardo Muñoz Suay, escrita por Esteve Riambau y en la cual hay un acervo rico en cartas, telegramas, diarios y publicaciones periódicas. El investigador

²⁴⁸ Pablo Neruda, *Estravagario* (Buenos Aires, Editorial Losada, 1958) 187

reconstruye con precisión esa aventura hispano-mexicana, precisando y profundizando en los nudos y conflictos, siguiendo los hilos y los desacuerdos, los problemas que enfrentaron en ese frente de la guerra fría, agravado por el franquismo, las limitaciones a la libertad de expresión y a los que luego se añadieron desavenencias entre los participantes. Del nuevo cine mexicano existieron referencias como *Raíces* (1953), *Torero* (1956) y *Nazarín* (1958),

tres films que no podrían pasar inadvertidos a la mirada *neorrealista* de Muñoz Suay. Su presencia en el consejo de administración de Uninci, desde noviembre de 1958, ya delata el papel fundamental que el mexicano desempeñó en los inmediatos planes de la productora española. Si ésta se había decantado antes hacia Italia en busca de los *amigos* del PCI, ahora giraba la vista hacia México, la gran capital del exilio republicano. *Sonatas*, adaptación de los relatos de Ramón del Valle Inclán, era el pretexto profesional para que Muñoz Suay viajase a aquella ciudad con un doble motivo adicional: experimentar las sensaciones del exilio que muchos de sus camaradas emprendieron mientras él permanecía oculto en el zulo familiar y, a la vez, la búsqueda de fantasmas del pasado, ahora convertidos en mitos.²⁴⁹

Sonatas: la película y las novelas

Sonatas fue una coproducción hispanoamericana entre Uninci (Unión Industrial Cinematográfica) y Producciones Barbachano S.A.²⁵⁰ En Buenos Aires, Argentina, Juan Antonio Bardem compartió en una entrevista²⁵¹ qué fue lo que le atrajo de la historia.

– ¿El film es crítico respecto a las *Sonatas* originales?

– No. Las *Sonatas* son sólo un pretexto. Un pretexto en el buen sentido de la palabra. A mí de las *Sonatas* lo que me atraía es el personaje del marqués de Bradomín. Ese antihéroe total, fundamentalmente egoísta, radicalmente hedonista. Un hombre totalmente privado de su propio placer que discurre de esa manera rozando las cosas, sin llegar a ser nunca tocado por ellas. [...] Algunos me han dicho que es una gran película. No se si lo será. Pero hay allí algunos de mis mejores trozos. Sobre todo que salen hombres a caballo y que vivan la libertad y esas son cosas muy importantes para mí. La película fue absolutamente masacrada por la alta crítica europea, tal vez porque para ellos, para esa crítica burguesa francesa e italiana, esa es una etapa ya superada.²⁵²

²⁴⁹ Esteve Riambau, *Ricardo Muñoz Suay, una vida en sombras* (Barcelona: Tus Quets Editores, 2007) 289

²⁵⁰ *Sonatas*, D y G. Juan Antonio Bardem, basado en una obra de Ramón del Valle Inclán. Prod. México-España, 1959 F color: Gabriel Figueroa y Cecilio Paniagua, M. Isidro B. Maiztegui y Luis Hernández Breton. Ed. Carlos Savage y Margarita Ochoa. Con: María Félix (Chole), Francisco Rabal (El Marqués de Bradomín), Aurora Bautista (Concha, Condesa de Brandejo), Fernando Rey (Capitán Casares), Carlos Rivas, Ignacio López Tarso, Carlos Casaravilla. Producción: Manuel Barbachano Ponce, UNINCI Duración: 94 min. En: Ángel Miquel (coord.) *La ficción de la historia, el siglo XIX en el cine mexicano* (México: Cineteca Nacional, 2010) 142

²⁵¹ Publicada en *Tiempo de Cine* (número especial) Año 1 N° 5. Febrero-marzo 1961, publicación del Cine Club Núcleo, Buenos Aires, Argentina.

²⁵² *J.A. Bardem*, cuadernos de cine 4 (México: UNAM, 1962) 23-24

Al hacer una comparación entre las novelas “Sonata de primavera” y “Sonata de otoño” y el film *Sonatas* (1959), podemos notar las similitudes y diferencias entre lo que narra la novela y lo que se llevó a la pantalla en locaciones, espacios interiores, vestuarios, así como en las conversaciones recuperadas en la versión filmica. La compresión de los diálogos y la máxima síntesis de gestos se ubicaba entre las composiciones de las puestas en escena en encuadres que permitían notar y aprovechar la especificidad arquitectónica de los espacios y el decorado, marcado por ornamentos, sedas y velos, y el vestuario impecable que lucen los personajes principales –aún en los momentos de mayores dificultades–. De acuerdo con Aurelio de los Reyes, en la imagen de la película son apreciables ecos e influencias de *Senso* (Luchino Visconti, 1954) en los momentos románticos y sensuales.

En la biografía de Ricardo Muñoz Suay, Esteve Riambau trazó el recorrido que llevó a varios personajes emergentes en el cine internacional a conocerse y afianzar propuestas que más tarde se convertirían en proyectos cinematográficos. *Sonatas* estuvo precedido y rodeado de otros esbozos filmicos que, aunque en varios casos no se llevaron a cabo, integraron un campo de intereses, temas e investigaciones que dejaron documentos para reconstruir los procesos de preparación.

Los orígenes de este proyecto se remontan al Festival de Cannes de 1955, cuando *Muerte de un ciclista* había ganado el premio *ex aequo* con *Raíces*. El film de Alazraki estaba producido por el mexicano Manuel Barbachano y en su empresa trabajaban dos exiliados españoles, el cineasta Carlos Velo y el abogado Federico Américo. En 1958 produjo, además *Nazarín* y fue tras la proyección de este film de Luis Buñuel en Cannes cuando el productor mexicano pasó por Madrid y propuso a Uninci la coproducción de *Sonatas* mientras Carlos Velo tenía entre manos el rodaje de *México mío*, un guión de Cesare Zavattini con características muy similares a las que había sustentado el proyecto de *Cinco historias de España*.

En octubre de 1958, Barbachano regresó a Madrid para concretar su propuesta: coproducir *Sonata de estío* y *Sonata de otoño* en un solo largometraje rodado a medias entre México y España. A continuación, prometía que abordarían *Tirano Banderas*, el texto del escritor gallego que, como retrato elíptico de un dictador, entusiasmaba a los socios de Uninci. “Esta novela de Valle-Inclán, que yo había propuesto a Bardem y Barbachano como tema importante para filmar, era, en realidad, la película que ahora queríamos hacer, pero ya en su anterior viaje encontramos a Barbachano no muy bien dispuesto. Ahora nos lo aceptaba, pero condicionaba su rodaje al de *Sonatas*”, escribió Muñoz Suay en su diario de rodaje.

El 1 de noviembre se firmó un contrato que, como el que Uninci había suscrito con Mercurio en la etapa anterior, incluía tres películas: *Sonatas*, *Tirano Banderas* —que debía rodarse en verano de 1959— y, para fines de 1959 o comienzos de 1960, una tercera sin designar. Barbachano se erigía así en la tabla de salvación para que la productora española pudiese intervenir en unos proyectos de envergadura que, en solitario, jamás habría podido afrontar. Pronto, sin embargo, surgieron dudas del mismo calado ideológico que habían rondado a Bardem cuando pretendía rodar *La fiera* financiado por la Fox.²⁵³

Considerando ángulos para destacar, ajustar o cambiar en la adaptación, los diálogos conservados en el diario, permiten ver que no se buscó una copia idéntica del original, sino desde un inicio una traslación con contextos y escenarios diferentes. Siguiendo a Muñoz Suay,

Bardem, por su parte, veía claro que había que introducir en los dos relatos de Valle-Inclán —pura literatura erótica, modernista—, elementos sociales y críticos; descripción de una sociedad, análisis de una época. Reafirmando este juicio de Bardem, le propuse que debía trasladar la época de Valle-Inclán a los años de la guerra de la Independencia o los de la primera carlista.²⁵⁴

En busca de consolidar una adaptación, el cineasta español estuvo trabajando en varios planes y tras fracasar con “La Venganza” y emprender proyectos para adaptar obras literarias, “decide llevar al cine dos de las “Sonatas” de Valle-Inclán ante la imposibilidad de hacer la versión de “Tirano Banderas”.²⁵⁵ Con la historia del Marqués de Bradomín, se abría una interpretación de los conflictos y los personajes con posibilidades para combinar las coyunturas políticas que pasaban en las primeras décadas del siglo XVIII. Siguiendo a Muñoz Suay,

en los planes del realizador jamás estuvo el de rodar una ilustración más o menos exacta de las *Sonatas*. Con ese objetivo en mente, a mediados de noviembre de 1958, “en su casa, Juan me explica la línea definitiva de la historia que rectifica las anteriores. Ocurre en 1824, al siguiente de la entrada de los cien mil hijos de San Luis. Una partida de liberales que luchan en las montañas gallegas contra la terrible represión absolutista, apresan a Bradomín, que intenta robar unas botas a unos ahorcados. Tras una discusión explicativa del porqué de los personajes, Bradomín llega al palacio de Brandeso, donde le espera Concha, esposa del Marqués, jefe absolutista. La partida liberal —y, ahora, el propio Bradomín— quieren embarcar en un velero que debe llevarles a México. La figura de Concha debe servir para ayudar y ocultar a los liberales. Al final de esta parte ella muere. Con el cadáver de Concha, Bradomín llega hasta el navío. En México, otros episodios todavía no delineados, servirán,

²⁵³ Esteve Riambau (2007) 291-292

²⁵⁴ Op cit 292

²⁵⁵ Ángel A. Pérez Gómez y José L. Martínez Montalbán, *Cine español 1951/1978 Diccionario de directores* (Bilbao: La Editorial Vizcaína, 1979) 39

de nuevo, para que Bradomín se vea mezclado con los liberales. Bradomín, cínico, reaccionario, sin ninguna conciencia, encuentra al final del film, en la defensa y en la lucha por la libertad, una significación a su vida” afirma Muñoz Suay.

Con el pretexto de Valle-Inclán y el marco histórico de la primera mitad del siglo XIX, lo que realmente buscaba Bardem era “hablar de la España del franquismo al público de su tiempo” (Hormigón, 1986, 14).²⁵⁶

Quizás por tratarse de una coproducción entre ambas orillas que implicaba fuertes sumas económicas, se planteó la estrategia de contar con estrellas de alcance internacional, que aprovechaba el auge que vivían en ese momento.

Establecidas esas bases ideológicas, los acuerdos de coproducción entre México y España, apuntaban a que los protagonistas fuesen María Félix, Lucía Bosé, Francisco Rabal y Fernando Rey. La estrella del cine mexicano era condición *sine qua non* para contar con la financiación del proyecto, pero tenía demasiados años para interpretar con credibilidad a “la Niña Chole” y, además, su relación con Rabal dejaba mucho que desear. Se odiaban mutuamente”, certifica Juan Luis Buñuel y “antes de la escena del beso, ella se comió un diente de ajo y él se fumó un puro de esos baratos”. Lucía Bosé, italiana afincada en España y recién casada con el torero Luis Miguel Dominguín, aceptó inicialmente su papel para la Sonata que debía rodarse en Galicia, pero “ha pedido, mientras consulta, un favor. Desearía que no hubiera besos en la película. Juan no ha tenido más remedio que confesar que *teme* que en el film no sólo haya besos sino *sacrificios valleinclanescos*”, escribió Ricardo.

Cerrado este primer acuerdo, Barbachano regresó a México el 7 de noviembre y ya emplazó al equipo español para comenzar el rodaje en aquel país el 12 de enero. Al día siguiente de la partida del productor mexicano y mientras Bardem seguía dándole vueltas al guión, Muñoz Suay se reunió con dos camaradas de la productora, el decorador Francisco Canet y el pintor Ricardo Zamorano, para preparar el rodaje, estéticamente inspirado en estampas de la época. Recurrió a su bien nutrida biblioteca para recabar textos sobre el siglo XIX. [...] Pío Caro Baroja se incorporó al proyecto y, apoyado en su amplio conocimiento del país en que llevaba viviendo varios años, puso ciertos reparos a la parte mexicana. Joaquín Jordá, que estrenó su accionariado en Uninci como segundo ayudante de dirección, también apuntó que el personaje de Fernando Rey debería tener más papel en la parte mexicana, pero Bardem “confiesa que no cree posible *fundir* más las dos historias ya que el film ha nacido no sólo limitado por los imperativos de la producción sino motivado, en su esencia, por la coproducción hispano-mexicana”.²⁵⁷

Alicia Salvador estudió la producción del caso español en diversos trabajos y reveló detalles de los contratos que aclaran por qué se suspendió la conversación sobre *Tirano Banderas* como parte de las producciones pactadas entre Uninci y Barbachano y las negativas de varios países a exhibir la cinta.²⁵⁸ En el caso de *Sonatas*, la investigadora siguió

²⁵⁶ Esteve Riambau (2007) 292-293

²⁵⁷ Op cit 293-294

²⁵⁸ Alicia Salvador, “UNINCI y México. Unas coproducciones conflictivas”, en: De la Vega Eduardo y Elena Alberto (eds.) *Abismos de pasión: una historia de las relaciones cinematográficas hispano-mexicanas* (España: Filmoteca Española, 2009) 236

minuciosamente diversos contratos y cartas oficiales para explicar los ajustes al cambiar de actriz española Lucía Bosé –a quien su marido negó la posibilidad de participar en la cinta– por Aurora Bautista que finalmente aceptó el papel, así como las consecuencias que tuvo en la administración de ese país para el productor mexicano. Los tratos que se establecieron entre 1958 y 1962 para la realización de *Sonatas* en el plan con Barbachano y *Viridiana* con Gustavo Alatríste, afectaron y cambiaron el rumbo de esa empresa ligada al Partido Comunista Español.

La primera parte de la película fue ubicada en 1824, filmada en los estudios CEA de Madrid y en la costa de Galicia. Aprovecharon la riqueza visual para filmar entre la bruma de la montaña y la humedad en las colinas que miran al Océano Atlántico. La traslación a un momento de insurgencia militar y cuestionamientos entre adversarios, permitieron exponer y acentuar los antagonismos que en el libro no están presentes. Mientras una columna de soldados avanza con antorchas, los rebeldes están escondidos. La segunda parte se filmó en México, además de la cámara de Gabriel Figueroa, el equipo contó con la colaboración de Juan de la Cabada y José Revueltas en la adaptación mexicana; la escenografía de Gunther Gerzso y el montaje de Carlos Savage, el sonido Manuel Topete y A. García Tijera.²⁵⁹ Entre las fotos fijas de Manuel Álvarez Bravo que llegaron a las hojas de contactos,²⁶⁰ una de ellas sirvió de modelo para el cartel de Germán Horacio (1902-1975), artista republicano exiliado en México, en la que captó en un primer plano, los rostros de Francisco Rabal de perfil sobre la mejilla de María Félix que mira a la cámara en un suspiro, tendidos en la cama.

“La cinta fue filmada en los estudios Churubusco del D.F., el convento de Tepotzotlán, San Miguel de Allende, Atotonilco, Poza Rica y las ruinas de Tajín”, en

²⁵⁹ *La Fábrica de sueños: Estudios Churubusco 1945-1985* (México: IMCINE, 1985) 219

²⁶⁰ Hoy en la Colección y Archivo Fundación Televisa. Ver https://artsandculture.google.com/asset/hoja-de-contactos-y-still-de-la-pel%C3%ADcula-sonatas-manuel-%C3%A1lvarez-bravo/FAGqC_0-PdICxA?hl=es-419 consultada 16 de mayo de 2023

Veracruz.²⁶¹ Ubicada en el estío de 1830 en México, dos postales en secuencia pasan de un puerto en una bahía del mar al templo de los nichos del Tajín, con los letreros respectivamente de “Seis años después” y “Estío 1830”.

Pasos en falso

Al revisar entre la filmografía de Bardem, un grupo de historiadores españoles señaló que: “Pese a los medios empleados y la clara reconstrucción de una nueva toma de conciencia, la película no cuajó ni como gran espectáculo ni como film de tesis”.²⁶² Por su parte, Emilio García Riera reconoció que al final de esa década, para el cine mexicano habría representado la coproducción más importante con España, sin embargo, también afirmó que “Bardem quiso que la trama de Valle-Inclán sirviera a las resonancias políticas actuales de la causa liberal del siglo XIX, pero el resultado no fue satisfactorio ni en la taquilla ni para la crítica”.²⁶³ Al estudiar la distribución nacional e internacional de la película, Alicia Salvador documentó su recorrido.

Presentada en la Mostra de Venecia, no sólo no obtuvo ningún premio, sino que las críticas que se le hicieron fueron muy duras, tanto más tal vez por las expectativas despertadas. Fracaso de crítica y de público, pues la distribución fue difícil, al menos en Europa. En España se estrenó en Madrid, en el Palacio de la Prensa y en el Roxy A: 12-10-59, permaneciendo 14 días en cartel [Revista “Espectáculo”, Número Especial 1959. 1960].²⁶⁴

En la prensa se hizo saber que a principios de agosto de 1959 se realizaría un homenaje al productor yucateco²⁶⁵ y se manejó que estaría en Cuba y en Italia.²⁶⁶ A fin de mes, Barbachano tomó rumbo al Caribe.²⁶⁷ En vísperas de la Reseña mundial de festivales

²⁶¹ Emilio García Riera, *México visto por el cine extranjero 4 1941-1960* (México: ERA, Universidad de Guadalajara, 1988) 134-135

²⁶² Román Gubern, José Enrique Monterde, Julio Pérez Perucha, Esteve Rimbau y Casimiro Torreiro, *Historia del cine español* (Madrid: Cátedra/ Signo e imagen, 1997) 289

²⁶³ Emilio García Riera (1986) 244

²⁶⁴ Alicia Salvador (2009) 235

²⁶⁵ “Homenaje a Manuel Barbachano. Tercia de Ases. Fiesta del Noticiero`Cuestión de minutos”, *Cine Mundial*, jueves 6 de agosto de 1959, 3

²⁶⁶ “Barbachano parte al homenaje emeritense, luego va a Venecia”, *Cine Mundial*, viernes 14 de agosto de 1959, 7

²⁶⁷ “Barbachano se marchó raudo y veloz a Cuba”, *Cine Mundial*, lunes 31 de agosto de 1959, 4

cinematográficos que estaba próxima a realizarse, la prensa mexicana estuvo al tanto de las controversias y los lectores fueron siguiendo esos días, las banderas ondeantes y los arrebatos patrioterros. En el Festival de Venecia de 1959 se dieron malentendidos que podemos seguir en las páginas del diario *Cine Mundial*, que reportaba las cuestiones de espectáculos, la industria y la farándula del cine. Se informó que de cuatro filmes mexicanos, estaría en concurso *Sonatas* y en la *Mostra Commerciale* estarían *Nazarín* (Luis Buñuel, 1958), *Sed de amor* (Alfonso Corona Blake, 1959) y *Los desarraigados* (Gilberto Gazcón, 1959).²⁶⁸

Entre las notas publicadas por el periódico capitalino, se lee el malentendido de la representación internacional de la película,²⁶⁹ respaldada por dos países pero registrada sólo con uno. De allí que se hablara de una protesta y la amenaza de que si desconocían a México retirarían el film.²⁷⁰ La presencia de algunas estrellas del reparto y la ausencia del productor ayudan a reconstruir el cuadro: “María Félix ya está en la ciudad de los Canales. Las banderas de México y España en el mismo palco. Barbachano no estará presente en la ‘Mostra’. Asuntos de su productora lo retienen”.²⁷¹ En otras notas se decía: “la sonoreense asistirá a la exhibición oficial de *Sonatas*, que concursa por México y España”;²⁷² “*Sonata* quedó entre los 14 films escogidos en el precertamen [sic]. Además “Nazarín” pasará entre las invitadas de honor. Hoy se inician las sesiones que culminarán el seis de septiembre”.²⁷³ De forma sucinta y a la vez tocando muchos ángulos, entre las notas de prensa se destacan las tensiones y los protagonistas que finalmente llamaron más la atención. “Las banderas de México y España en el Palco de las dos representaciones. Reacción contradictoria de la crítica. Admiración del canto a la libertad que es ese film. Elogios unánimes a Gabriel Figueroa. ¿Ganará el premio “San Giorgio”?”²⁷⁴ En sus memorias, el cinefotógrafo mexicano

²⁶⁸ “Cuatro Films Mexicanos Exhibirán en Venecia”, *Cine Mundial*, viernes 28 de agosto de 1959, 5

²⁶⁹ “¿Sonatas competirá por España?”, *Cine Mundial*, lunes 3 de agosto de 1959, 13

²⁷⁰ “Festival de Venecia”, *Cine Mundial*, martes 4 de agosto de 1959, 13

²⁷¹ “Venecia verá Sonatas el 29”, *Cine Mundial*, jueves 27 de agosto de 1959, 4

²⁷² “María Félix ya está en Venecia”, *Cine Mundial*, viernes 28 de agosto de 1959, 13

²⁷³ “Dos films de Barbachano verán en Venecia”, *Cine Mundial*, domingo 23 de agosto de 1959, 5

²⁷⁴ “Ayer vio venecia el film ‘Sonatas’”, *Cine Mundial*, domingo 30 de agosto de 1959, 4

no comentó nada especialmente sobre la cinta, que fue filmada a colores por él y su colega español Cecilio Paniagua (1911-1979).

Para el director español, la repercusión de su fracaso en Venecia resultó negativa y empezó “a hablarse ya de la ‘muerte’ de Bardem”.²⁷⁵ Sin embargo, otros autores reconocen el mérito del director madrileño al acercarse a una relevante obra literaria. “Bardem es el primero en ocuparse de la obra de Valle-Inclán con *Sonatas* (1959), donde evita la simple transposición para proponernos una lectura crítica del personaje de Bradomín”.²⁷⁶ Sin embargo, “las desgracias se acumulan sobre Bardem. Presidente de UNINCI, productora de *Viridiana* de Buñuel, es puesto en la lista negra a consecuencia del affaire suscitado por este film”.²⁷⁷ Las diferencias y los desacuerdos pesaron e incluso alejaron a Bardem y Muñoz Suay.

La relación entre Muñoz Suay y Bardem fue enfriándose hasta su ruptura definitiva derivada de *Viridiana*, en 1961, que comportó la crisis de Uninci y su salida del PCE. El primero había defendido al segundo más allá de límites razonables pero llegó un momento en que, cuando la mediocridad de sus films era vox populi, la hipocresía ya no era posible. A la vista de *Sonatas* (1959), el propio Zavattini certificó que “Bardem ha sufrido un momento de confusión en su estado de ánimo. Más que buscar en sí mismo, en la continuidad de un discurso original, se ha profesionalizado un poco. Pero un hombre de su talante, de su voluntad, de su conciencia, puede recuperar fácilmente su verdadero camino” (30 de octubre de 1959). Esta misiva dirigida a Muñoz Suay iba acompañada de un guión del autor de *Ladrón de bicicletas* que se habría podido adaptar perfectamente a España, pero Bardem hizo oídos sordos.²⁷⁸

En un balance cincuenta años más tarde, en el cine español se enfriaron los acalorados cuestionamientos, que tomaron como punto de partida la expectación y triunfo alcanzado en el certamen italiano.

Pero una vez más cabrá señalar que Juan Antonio Bardem no fue ni el genio innovador reconocido por una parte sustancial de la crítica internacional de mediados de los años cincuenta –la misma que lo sacrificó definitivamente a partir del fiasco de *Sonatas* (1959) en la Mostra veneciana, la misma que años antes había entronizado *Calle Mayor* cuando su paso por la misma Mostra, algo que también hizo *Los inútiles* (*I vitelloni*, Federico Fellini, 1953)– ni el cineasta minusvalorado por una injusta retroproyección de su valor cinematográfico en función de su última etapa, por no entrar

²⁷⁵ Ángel A. Pérez Gómez y José L. Martínez Montalbán (1979) 39

²⁷⁶ Jean-Claude Seguin, *Historia del cine español* (Madrid: Acento editorial, 1995) 46-47

²⁷⁷ Ángel A. Pérez Gómez y José L. Martínez Montalbán (1979) 39

²⁷⁸ Esteve Riambau (2007) 183

en el terreno de los ajustes de cuentas respecto a unas opciones ideológicas periclitadas; o en función de unas actitudes en el interior de la profesión como mínimo discutibles en muchos momentos.²⁷⁹

La cinta fue ganadora en 1959 del Premio del Sindicato Nacional del Espectáculo de Mejor cinematografía para Cecilio Paniagua, que fue compartido con *El hombre de la isla* (Vicente Escribá, 1959) con Francisco Rabal y Marga López, con fotografía del mismo Cecilio Paniagua.²⁸⁰ De acuerdo con Ángel Miquel, “en general, la película cumple bien con el propósito de divertir con una fantasía histórica, mostrando las afinidades y diferencias de españoles y mexicanos en tipos populares, giros lingüísticos, edificaciones y paisajes”.²⁸¹ Sin embargo, las negativas de las autoridades españolas, cancelaron a su vez *Tirano Banderas* y *Tauromaquia*, entre los proyectos que se habían acordado entre ambos países. Barbachano salió de la experiencia de *Sonatas* con algunos “raspones” profesionales, pero pudo sobrellevar los inconvenientes y seguir adelante su carrera,²⁸² no en España pero sí en México en donde sus contactos seguían multiplicándose y su versatilidad como productor de buen gusto y una amplia variedad de colaboradores, garantizaba que sus proyectos llegaban a buen puerto. Barbachano se había consolidado en esa década como un eficaz administrador y profesional que cuidaba los aspectos artísticos del cine, y al mismo tiempo abría la puerta al relevo generacional de actores y actrices, trabajando con los maestros de los oficios técnicos. En los años 60, emprendería una nueva fase como empresario, asociado a conocidos y amigos que tenían posiciones de prestigio e influencia en el escenario industrial que trajo nuevos aires a la industria, en busca del público y a favor de un cine que retomara los conceptos que dieron base a la industria cinematográfica mexicana, como las estrellas, las canciones y las adaptaciones cinematográficas de novelas.

²⁷⁹ José Enrique Monterde “Vistas italianas hacia la Calle Mayor”, en *Calle Mayor... 50 años después* Roberto Cueto (ed) (Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2006) 236-237

²⁸⁰ https://www.imdb.com/title/tt0052898/fullcredits/?ref=tt_cl_sm consultada 17 de mayo de 2023

²⁸¹ Ángel Miquel “El Marqués de Bradomín”, *La ficción de la historia, el siglo XIX en el cine mexicano* (México: Cineteca Nacional, 2010) 47

²⁸² “Barbachano: Júpiter filmico está dispuesto a enviar a muchos al infierno”, *Cine Mundial*, sábado 1º de agosto de 1959, 15

Sonatas se estrenó en la inauguración del Cine Internacional de la ciudad de México el 8 de septiembre de 1960, y estuvo en cartelera durante dos semanas.²⁸³ Otros proyectos de la época quedaron superados por la realidad cambiante y dinámica, y Muñoz Suay dejó en su camino una estela que permite asomarse al grupo de colaboradores y amigos que formó parte Teleproducciones S.A. y en Producciones Barbachano S.A. y que en México integraban tertulias; siguiendo a Rimbaut en su retrato retrospectivo,

Ricardo regresó muy impactado de su estancia en México, a principios de 1959. Orientado por la experiencia de Pío Caro Baroja, allí conoció o reemprendió el contacto con el cartelista valenciano Josep Renau, con los cineastas Luis Buñuel y Carlos Velo –miembro de la FUE y fundador del Cineclub Universitario de Madrid–, con el historiador cinematográfico Emilio García Riera, el fotógrafo Miguel Bravo, los poetas Pedro Garfias, Juan Rejano y León Felipe –a quienes también había conocido en la guerra civil española–, Francisco Pina, Blas López Fandos y Vicente Rojo o con los intelectuales y artistas mexicanos Juan de la Cabada, Carlos Fuentes, David A. Siqueiros y Pepe Revueltas. También recuperó relaciones familiares, ya que, afirma su hija Bertha: “las primas de Nieves se exiliaron en México y Ricardo las quería mucho. Una de las mayores, es la que había introducido a mi madre en el PCE pero la más interesante era Amelia Abascal, que se movió en el mundo de María Félix y trabajó con Frida Kahlo. Vivía en Cuernavaca y, cuando Ricardo estuvo allí, estaba todo el día con ellas”.²⁸⁴

Barbachano y su archipiélago filmico en Cuba

*El descrédito del happy end en medio de una realidad cuya simple apariencia desmentía violentamente la imagen color de rosa que se quería vender hizo que se acudiera a otros mecanismos más sofisticados.*²⁸⁵

Tomás Gutiérrez Alea, 1982

Por vínculos familiares y su cercanía con la isla desde su natal Yucatán, Manuel Barbachano viajaba frecuentemente a Cuba como turista y como productor de cine. Con motivo de la exhibición de *Raíces* (1953), Fernando Gamboa escribió a Gilberto Bosques (1892-1995)²⁸⁶ embajador de México en la isla, una afectuosa carta a inicios de noviembre de

²⁸³ María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera cinematográfica 1960-1969* (México: UNAM, 1986) 37

²⁸⁴ Esteve Rimbaut (2007) 290

²⁸⁵ Tomás Gutiérrez Alea, *Dialéctica del espectador* (Cuba: Ediciones Unión, 1982) 31

²⁸⁶ Gilberto Bosques fue Embajador de México en Cuba de 1953 a 1964.

1954, en la que le informaba del viaje de Barbachano a La Habana pidiendo ayuda para organizar la función y apoyo para recibirlo en la aduana.²⁸⁷ Mayra Álvarez documentó las relaciones del productor en esos días entre los noticiarios cubanos anteriores al Noticiero ICAIC.

El 18 de noviembre de 1954, el empresario yucateco Manuel Barbachano Ponce, presidente de Tele-Producciones S. A., de México, y Roberto Guastella, publicitario cubano, al fundar la compañía Tele-Variedades S. A., que inicialmente estaba situada en la calle F no. 26, esquina a 3ª, en El Vedado, deciden editar también un noticiero al que llamaron *Noticario Cinematográfico Tele-Variedades, S. A.*, y *Cine-Revista*, un corto de diez minutos de duración que contenía breves documentales, notas deportivas, sociales, modas y una selección de chistes (*sketches* humorísticos).²⁸⁸

Después de haber visitado ambos países en 1953 por la Semana de cine italiano, Cesare Zavattini viajó en otras ocasiones a México y Cuba por motivos laborales, como se estableció en el contrato con Teleproducciones S.A. del 4 de abril de 1955, cuyo artículo 1 establecía que el contratado escribiría “dos argumentos originales basados en temas sobre México, y un argumento cinematográfico basado en un tema sobre Cuba, o bien, dos argumentos cinematográficos originales sobre México y otro sobre Cuba”; el artículo 7 estableció que “el contratado irá personalmente a México y a Cuba, y entre ambos países permanecerá durante un mínimo de dos meses” y el artículo 11 señalaba que “el contratante se compromete a organizar para el contratado, los viajes que se estimen necesarios, en México y en Cuba, para la mejor ambientación y realización de los argumentos”.²⁸⁹ Por esos años, en la isla se producían series de noticieros como Noticuba, Information films, Studios nacional, Noticario Norte y Cineperiódico.²⁹⁰

²⁸⁷ Carta a Gilberto Bosques, de Fernando Gamboa, México, 8 de noviembre de 1954, Acervo Histórico Diplomático, MX AP6B, Act-Dip, serie 5, subserie 3, expediente 32, año 1954

²⁸⁸ Mayra Álvarez Díaz, *El Noticario ICAIC y sus voces* (Cuba: Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau, 2012) 36-37

²⁸⁹ Contrato Teleproducciones S.A. 4 abril 1955, Archivo Zavattini.

²⁹⁰ *Cuna de héroes*, *Noticario Noticuba* (¿1954-1958?), 8 min.; *Democracia en acción*, *Noticario Norte* (1954) 5 min.; *Feria Exposición Nacional de Ganadería 1954*, Information Films, 1954, 11 min.; *La Habana de ayer y de hoy*, *Noticario Norte* (1954) 9 min.; *Haití, tierra de ensueño* (1954) 17 min y *Haití Una nación en marcha* (1954) 14 min de Cineperiódico; *Holguín, la feria de los siglos* de Noticario Norte (¿1954-1955?) 10 min, *La Meca del músculo*, *Noticuba* (1954), *Milagro en la Montaña*, Studios Nacional (1954), *Pieles del Canadá*, *Modelos y fastuosas joyas*, *Noticario Norte* (¿1954-1955?), *Turismo o Zafra sin tiempo muerto*, Information Films para el Instituto Cubano del Turismo (1954) 11 min.; 23 o el *Broadway Habanero*, Information Films

Al ser la llave que comunica el mar Caribe, el Océano Atlántico y el Golfo de México, Cuba produce orillas y encrucijadas. Metafóricamente, la residencia de las olas y los flujos artísticos en sus poblaciones, costas y montañas, han sido propicias para el experimento pasajero en el que diversos artistas y agentes culturales han sumado sus intereses. También las sociedades culturales participaron con publicaciones²⁹¹ que expresaron opiniones y en el grupo Nuestro Tiempo confluyeron jóvenes como Guillermo Cabrera Infante (1929-2005), Carlos Franqui (1921-2010), Julio García Espinosa (1926-2016) y Alfredo Guevara (1925-2013). En sus sesiones de cine-debate, más tarde con ediciones y colecciones de libros aportaron a la difusión cultural a través del cine.²⁹² En los años 50 Alfredo Guevara fue dirigente estudiantil de la Federación Estudiantil Universitaria (FEU) y durante la dictadura al régimen de Fulgencio Batista, sufrió detenciones y torturas contra los opositores, por lo que se exilió en México.²⁹³ Al triunfo de los revolucionarios encabezados por Fidel Castro y en el parteaguas del nuevo gobierno, políticos, intelectuales y artistas de diversos países percibieron el magnetismo de un modelo de sociedad que se inventaba a los ojos del mundo.²⁹⁴

“El 24 de marzo de 1959 se hizo pública la Ley No.169 del Consejo de Ministros del Gobierno Revolucionario de la República de Cuba, que crea el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), cuyo presidente fundador fue Alfredo Guevara, hasta su

(1954) 10 min.; *Visita de Batista a Baracoa*, Studios Nacional (1954) 11 min.; *Visita presidencial a Oriente*, Studios Nacional (1954) 11 min.; *Bayamo*, Information films (1955) 10 min.; *La Jucuma o El Cabo de San Antonio*, Minicolor Films (1955) 9 min. En: Pablo Pacheco (coord.), *Bitácora de cine cubano Tomo 1 1897-La República-1960* (España: AECID, Ediciones La Palma, Cinemateca de Cuba, Filmoteca Canaria, 2019) 180-183

²⁹¹ Entre varias publicaciones, Leticia Bobadilla González recuperó la genealogía de la revista *Nuestro Tiempo* y sus colaboradores, entre quienes no todos los integrantes se incorporaron al nuevo estado y la ruptura del grupo a partir de la censura de la película *PM* llevó a Guillermo Cabrera Infante a exiliarse de Cuba. Ver Leticia Bobadilla González, “El cine de la Revolución cubana: una polémica en torno a los primeros proyectos del ICAIC, 1959-1964”, *Revista Brasileira do Caribe*, São Luís - MA, Brasil, v. 17, n. 32, jan./jun. 2016, 219

²⁹² Otra publicación relevante fue *Lunes de Revolución*, en el periódico *Revolución* (1959-1961), en la que participó Guillermo Cabrera Infante subdirector Pablo Armando Fernández

²⁹³ Alfredo Guevara hizo un doctorado en Filosofía y Letras, y Ciencias sociales en la Universidad de La Habana donde conoció a Fidel Castro y después tomó parte activa del Movimiento 26 de julio, liderado por Fidel Castro. Ver Alfredo Guevara y Cesare Zavattini (2003) 392-393

²⁹⁴ Entre 1959 y 1961 se crearon el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica, ICAIC, la Casa de las Américas, la Imprenta Nacional, la Orquesta Sinfónica, el ballet de Cuba y se adoptaron nuevas perspectivas en la Biblioteca Nacional.

muerte en 2013”.²⁹⁵ El ICAIC estableció nuevas bases para el cine cubano en la que colaboraron muchos extranjeros. Yudith Rojas Tamayo y Adrián Ludet Arévalo estudiaron los antecedentes del asociacionismo cultural y las publicaciones cubanas, en las cuales se manifestaron ideales y planteamientos que alimentaron poco después el nuevo orden en la isla, en el contexto y los detalles de las primeras producciones realizadas en el ICAIC.²⁹⁶ Juan Antonio García Borrero ha estudiado a profundidad los orígenes, procesos y derivas de muchos cineastas, productores, personajes en la isla. Su libro *Intrusos en el paraíso* (Cuba: Editorial Oriente, 2015) relata los contextos en que se dieron diversos proyectos con extranjeros en la isla, trazando la “genealogía de la visualidad revolucionaria” y explica “el precoz gusto por la herejía”, “la psicología del despojo”, los peligros del sensualismo latino y su irresponsabilidad colectiva.

En una revisión crítica de los vínculos con escritores y técnicos extranjeros, el ensayo de García Borrero establece perfiles y líneas de continuidad autoral, así como las dualidades de Cuba/Revolución y caracteriza el cine como el *non plus ultra* del realismo,²⁹⁷ en donde destacan proyectos de Manuel Barbachano Ponce en los primeros largometrajes que produjo el flamante ICAIC, con jóvenes que tomaron parte del grupo Nuestro Tiempo. Aprovechando las sugerencias que hace el investigador cubano para alimentar las historias del cine, otro eje de comparación y semejanza entre industrias culturales latinoamericanas, sería posible siguiendo el rol de la música como columna vertebral. En esos años, el productor mexicano desarrolló vínculos con los jóvenes que poco después estarían al frente de las nuevas

²⁹⁵ Yudith Rojas Tamayo y Adrián Ludet Arévalo Salazar, “Nuestro Tiempo, su sociedad y la revista como producto cultural en los años 50 de la república burguesa cubana”, , *páginas* / año 13 – n° 31 Enero - Abril / ISSN 1851-992 X/ 2021, 16 <http://revistapaginas.unr.edu.ar/index.php/RevPaginas> consultada 6 de noviembre de 2023

²⁹⁶ Op cit

²⁹⁷ Aunque no profundiza en similitudes narrativas con el cine ruso ni relaciona las respectivas vanguardias que influyeron mundialmente, de acuerdo con García Borrero, para hablar sobre algo, es preciso hacerlo desde adentro, sin embargo, al no utilizar ejemplos puntuales de películas, escenas, personajes, guiones o autores precisos, simplifica demasiado con el término neorrealismo sin distinguir las diferentes tendencias y voces que le dieron cauce. Al reconstruir la experiencia de Cesare Zavattini, García Borrero también produce un choque sin salida entre las visiones del surrealismo y el neorrealismo, siendo que en *Mi último suspiro*, Buñuel ataca a Rosellini y rescata a Zavattini al defender el derecho a la imaginación por encima del mensaje ético.

entidades oficiales como Alfredo Guevara y en los departamentos técnicos de cine del ICAIC, como José Tabío. Siguiendo a Mayra Álvarez, sus experiencias en los años 50 establecieron el vínculo que explica las derivas que tomaron las producciones de Barbachano con el triunfo de la Revolución de 1959.

Muchos de los técnicos y artistas que fueron contratados para formar parte de esta empresa se integraron tempranamente al primer organismo cultural creado por la Revolución —el ICAIC—, como Tomás Gutiérrez Alea (en el cargo de jefe de producción; aunque en algunos créditos figura como director técnico, también se dedicaba a realizar *sketches*), José Tabío (jefe de camarógrafos), Onelio Jorge Cardoso (jefe de redacción), Jorge Herrera (productor), Jorge Haydú, Pablo Martínez (asistentes), Julio Simoneau (empleado de la publicitaria, con una cámara *Bolex* de 16 mm), José López (Lopito), Iván Nápoles (iluminador), Armando Achiong (utility) y Holbein López (responsable del departamento de dibujo y escenografía).²⁹⁸

De acuerdo con García Borrero, en las oficinas de Teleproducciones S.A. trabajaron codo a codo Jomi García Ascot y Alfredo Guevara, quien residió y trabajó en México en 1958. A fines de noviembre de ese año,²⁹⁹ Guevara escribió a Zavattini un telegrama para alertarle que las autoridades italianas entregarían armas al dictador Batista, y les pedía apoyo para manifestarse en contra desde su país. A su regreso a Cuba redactó las iniciativas y leyes revolucionarias, para establecer al cine entre las principales entidades del cine del nuevo régimen. En los primeros largometrajes que emprendió el ICAIC estuvieron presentes italianos, mexicanos y cubanos que tenían experiencias en la industria del cine mexicano, apoyando al ICAIC para realizar películas en donde tomaron parte el propio Guevara, Cesare Zavattini, Otello Martelli, Arturo Zavattini, Julio García Espinosa, Manuel Barbachano, Sergio Véjar y Jomi García Ascot. Emilio García Riera recordó que esas películas representaron nuevos desafíos y forman parte del cine mexicano, aunque no participaron todos en los mismos proyectos. *Cuba baila* (1960),

Fue una coproducción con Cuba radicalmente distinta a las anteriores: inició con ella sus trabajos de largometrajes el ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos), organismo resultante de la Revolución que instaló a Fidel Castro en el poder y encaminó a Cuba por la vía socialista. En 1960, Jomí García Ascot, que había trabajado para Barbachano Ponce, realizó en

²⁹⁸ Mayra Álvarez Díaz (2012) 37

²⁹⁹ Alfredo Guevara y Cesare Zavattini, *Ese diamantino corazón de la verdad* (Madrid: Iberautor, 2002) 31

Cuba, para el ICAIC, *Un día de trabajo* y *Los Novios*, episodios –junto con otro del cubano Jorge Fraga– del largometraje *Cuba 58*.³⁰⁰



Fig. 8, Fotomontaje *Cuba baila*, 1961/ Colección Fotográfica e Iconográfica de la Filmoteca de la UNAM

³⁰⁰ Emilio García Riera, *Historia del cine mexicano* (México: SEP/ Foro 2000, 1986) 244

Coreografía de una sociedad: *Cuba baila* (1960)

La música se llena de obstáculos para que se salten con el ballet.

Francisco Soler y Pérez, 1951³⁰¹

Cuba baila (Julio García Espinosa, 1960) fue producida por José Fraga con el guion de Julio García Espinosa escrito en colaboración con Alfredo Guevara y Manuel Barbachano Ponce, bajo la supervisión de Cesare Zavattini.³⁰² Con 81 minutos de duración, tuvo como director de fotografía al mexicano Sergio Véjar que debutó como cinefotógrafo en esa cinta,³⁰³ al operador cubano José Tabío y fue filmada en 35 mm con edición de Mario González (1908-1998), un veterano montajista cubano que se inició como mecanógrafo de guiones en México.³⁰⁴ De las fotos fijas se encargó el fotógrafo húngaro nacionalizado cubano Jorge Haydú. Del Sonido se ocupó Eugenio Vesa Figueras, quien comenzaba una larga carrera como sonidista de cine. Fue filmada en parques y calles de La Habana y en foros de los Estudios ICAIC y procesada en los Laboratorios Churubusco en la ciudad de México.

En un comienzo, Guevara buscó acercamientos con el productor mexicano [Manuel] Barbachano Ponce, que terminaría coproduciendo algunos filmes del primer periodo del ICAIC, como *Cuba baila* (Julio García Espinosa, 1960) también entabló un largo intercambio epistolar con el productor español Ricardo Muñoz Suay, a través de quien trató de conseguir, infructuosamente, que Juan Antonio Bardem rodara en Cuba. A su vez, [Alfredo] Guevara insinuó a Luis Buñuel la posibilidad de filmar algún proyecto de su interés en la isla, pero sin resultados. En cambio, José Miguel García Ascot, otro exiliado español en México, sí trabajaría para el ICAIC. Fue, junto a Jorge Fraga, el responsable del largometraje *Cuba '58* (1962).³⁰⁵

³⁰¹ Francisco Soler y Pérez, *Solerismos* (Guatemala: Ministerio de Educación Pública, 1951) 52

³⁰² Con crédito en la cinta, Cesare Zavattini apenas colaboró con algunas ideas para el tratamiento inicial de la cinta, como se lo hizo saber, un poco enfadado en una carta a Alfredo Guevara cuando éste le contó que tuvo un cálido recibimiento en el público al estrenarse. Zavattini le escribe el 1º de mayo de 1961, ver Alfredo Guevara y Cesare Zavattini (2002)132-133.

³⁰³ Sergio Véjar, hermano del cineasta Carlos Véjar, se acercó a los sets de filmación y “a fines de los años cuarenta se integra al STPC y participa en más de 140 cintas, primero como alumbrador, y después como operador de cámara y asistente de los más importantes fotógrafos de películas dirigidas por Juan Bustillo Oro, Julio Bracho, Alejandro Galindo, Gilberto Gazcón, Roberto Gavaldón, Juan Orol y Luis Buñuel, entre otros”. En: Perla Ciuk, *Diccionario de Directores del Cine Mexicano* tomo II (México: CONACULTA, IMCINE, 2009) 805

³⁰⁴ En México Mario González se inició como editor para Juan Orol y fue editor de Juan Bustillo Oro, posteriormente tuvo como asistente a Carlos Savage, en: <http://lacosta-cine.blogspot.com/2010/09/mario-gonzalez.html> consultada 31 de octubre de 2023

³⁰⁵ Ver Ignacio del Valle Dávila, *Cámaras en trance, el Nuevo Cine Latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental* (Chile: Ed. Cuarto propio-Conaculta, 2014)

En el prólogo sobre el que corren los créditos al inicio de *Cuba baila* (1960), hay planos de una multitud bailando y poco a poco se muestran parejas que llevan el ritmo juntos, pares de pies que marcan los pasos, se muestran músicos tocando y están presentes los nombres como Enrique Jorrín, el Grupo Típico Cubano, Bebo Valdés y su cuarteto, con canciones como el danzón “Tres lindas cubanas” de Antonio Ma. Romeu; la cuaracha “Pare cochero” de Marcelino Guerra; “Conga conga del senador”, de Ignacio Piñeiro; cha cha cha “Cógele bien el compás” de Enrique Jorrín; la rumba abierta “descarga” y el *boogie woogie* “descarga”.³⁰⁶ Entre sus protagonistas actuaron Raquel Revuelta (1925-2004) veterana actriz y profesora cubana que encarnaba a Flora la madre, el actor español Alfredo Perojo (1899-?) como Ramón el padre, y Vivian Gude (1943) joven actriz que debutó con esa cinta, era Marcia la quinceañera por la que sus progenitores tanto se esfuerzan. El joven actor cubano Humberto García Espinosa interpreta a Joseíto, Enrique de la Torre interpreta al Dr. López, jefe de Ramón y quien se molesta de sus peticiones y no deja pasar oportunidades para humillarlo cortésmente.

En cada acto, la música funciona como el marco para dar cauce a las relaciones, las emociones y los conflictos. A través de los géneros musicales, se van integrando bailes colectivos que unen los hilos de la sociedad. Los representantes de la clase en el poder, arman a su conveniencia la economía y se relajan cada que pueden, rodeados de agasajos. En otro tono, la rigidez corporal expresada con la tensión en los hombros, las voces discretas y los rostros de la familia de la joven, contrasta junto al resto de los protagonistas que bailan y se mueven plácidamente al ritmo de distintas piezas musicales. Los contextos en que suenan los diferentes géneros como el vals, o los ritmos afrocubanos, dotan de identidad a diferentes grupos sociales que conviven alrededor de las expresiones musicales.

³⁰⁶ Ver *Cuba baila*, 1960: <https://www.youtube.com/watch?v=o5CBpsDMfxM>

“Esta historia pudo suceder en Cuba en cualquier periodo pasado de su vida republicana. Hoy, la clase media despierta y la politiquería ha sido liquidada”.³⁰⁷ La hija toma conciencia del esfuerzo que representa y a lo largo de esos minutos pasan por diversos titubeos que muestran las tensiones familiares con pinceladas de comedia que explotan los dilemas paternos por cumplir los sueños de la esposa y las expectativas de la hija, por lo que se ve obligado a someterse a los usos y sobre entendidos abnegadamente. También la joven se ve tensa y resignada a cumplir el rol que le toca, como si no pudiera tomar sus propias decisiones. Entre los espectadores de quienes bailan en la pista, hay un joven que la mira seriamente. Para mantener su estatus y cumplir con sus obligaciones protocolarias de “Dar una gran fiesta”, el padre va avanzando en un callejón sin salidas posibles. Después de ser presentados al senador, la madre anuncia el próximo aniversario de su hija.

Entre quinceañeras

En México por esos días también se filmaban historias con temáticas de las clases sociales reflejadas en un imaginario común alrededor de la fiesta de XV años. Producciones Rosas Priego produjo *Quinceañera* de Alfredo Crevenna (1960) a partir de un cine drama de Edmundo Báez, con guion de Jorge Durán Chávez y Alfonso Rosas Priego.³⁰⁸ Tres chicas y sus familias preparan sus bailes de quinceañera, que ocurrirán el mismo día, mostrando los contrastes y los distintos conflictos por el ascenso social, el deseo de madurar y la felicidad a costa de los padres. En las pistas de baile y lugares de esparcimiento en la ciudad, se usaban los detalles para hacer referencias y subrayar las telas de los vestidos, los músicos en vivo de una orquesta o en una rocola prestada, un gran salón o una modesta sala reflejan las

³⁰⁷ En el arranque del primer acto al terminar el acto musical del baile, el padre de la joven se acerca al líder de la orquesta interpretado por Eric Romy (1941-1980) para negociar el precio de la actuación de los músicos. Se enteró que lo mínimo son 80 pesos. En la fiesta del senador que interpreta Luciano de Pazos, *Ramón* les informa a su esposa e hija que el costo de la música es de 120 pesos, mientras ellas miran embelesadas a otros invitados que se divierten.

³⁰⁸ *Quinceañera* tuvo cinefotografía de Ezequiel Carrasco, edición de Alfredo Rosas Priego y música de Antonio Díaz Conde.

posibilidades y limitaciones que al final de la película toman un giro y se salen de lo previsible. *Cuba baila* también muestra las posibilidades del cine de ficción de una trama universal sobre los dilemas familiares por cumplir las reglas sociales. En sus personajes están reflejados sectores y puntos de vista del “pueblo sorprendentemente impermeable a las influencias extrañas” del que hablaba Alejo Carpentier en *La música en Cuba* (1946).³⁰⁹ En 1961, *Cuba baila* obtuvo un Diploma de honor en el Festival Internacional de Cine de Locarno, Suiza.³¹⁰ En la ciudad de México se estrenó en el cine Olimpia el 13 de junio de 1963 y se proyectó una semana.³¹¹ Se presentó en la Cineteca Nacional en 1976 entre las primeras cintas de la revolución triunfante y el crítico Francisco Sánchez (1939-2013) la reseñó con humor y decepción, estimando que era un “pastiche” de *Banquete de bodas/The Catered Affair*³¹² (Richard Brooks, 1956)³¹³ en la que un taxista irlandés en el Bronx ve a su esposa exagerar los preparativos de la boda de su hija. Para el crítico coahuilense, era una “inocua crítica costumbrista del régimen pasado, enmarcada a lo novelita rosa” [...] “una mezcla de churro mexicano y radionovela tropical”, cuyos “momentos sabrosos [...] son aquellos en que los habaneros mueven el bote”.³¹⁴

La comedia ácida –con guiños al humorismo español de Berlanga–, acumula una tensa calma y el pulso del neorrealismo se siente en plenitud, con personajes estresados por circunstancias económicas. Sin maniqueísmos sitúa empáticamente al espectador en diferentes perspectivas para sentir los conflictos del deber, el poder y el querer. Las decisiones éticas y las razones se imponen. Independiente a la crítica social, destacan los elementos documentales con los escenarios urbanos, sobre todo mostrando artistas e intérpretes ejecutando sus instrumentos en vivo.

³⁰⁹ Alejo Carpentier, *La música en Cuba* (México: FCE, 1946) 362

³¹⁰ Ficha tomada de: <http://cinelatinoamericano.org/ficha.aspx?cod=66> consultada el 16 de octubre de 2023

³¹¹ María Luis Amador y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera cinematográfica 1960-1969* (México: UNAM, 1986) 164-165

³¹² Ver trailer *Banquete de bodas/The Catered Affair*: <https://www.youtube.com/watch?v=b0WZx0MPbWQ>

³¹³ *The Catered Affair*, Richard Brooks, 1956 con Bette Davis, Ernest Borgnine y Debbie Reynolds.

³¹⁴ Francisco Sánchez, “El churro como curiosidad de cineteca”, *Esto*, 18 de febrero 1976, sección B p. 14

Conclusiones del segundo capítulo

A lo largo del siglo XX los hilos de la literatura sirvieron para tejer historias para la pantalla, mezclando elementos de la realidad y la fantasía, que en las primeras décadas del cine sonoro también incorporaron los recursos de la voz narradora para estructurar los relatos audiovisuales que tenían en la música, un elemento activo siempre presente, cuya dotación instrumental, también participaba en el relato filmico. El primer grupo de las adaptaciones literarias estudiadas, permite apreciar las modificaciones que ocurren en el paso del libro a la película. *Raíces* (1953) muestra el entusiasmo que despertó *El Diosero* de Francisco Rojas González –de reciente publicación–. La película basada en los cuentos del antropólogo ocupó la imaginación de los escritores y los adaptadores, con la intervención de los camarógrafos que introdujeron técnicas y ópticas del documental y el fotoperiodismo, para acercarse a un México alejado de las metrópolis y captar los paisajes con verosimilitud. La cinta llenó un vacío en el cine nacional que le abrió las puertas de la industria a sus participantes, aunque no todos tuvieron la misma solvencia para mantener en auge sus carreras a lo largo de las siguientes décadas.

Esas realizaciones conquistaron aplausos y motivaron discusiones a favor de la renovación del cine mexicano, contando con la magia y exotismo de escenarios naturales y las ruinas prehispánicas que para entonces estaban siendo descubiertas y difundidas para todo público. En el campo de la no ficción y como una consecuencia del trabajo con noticiarios y con Cesare Zavattini, el equipo de Barbachano produjo *Torero* (1956) de Carlos Velo que cosechó numerosos reconocimientos, logrando una virtuosa manipulación de archivo y la verosímil recreación de la biografía del matador Luis Procuna.

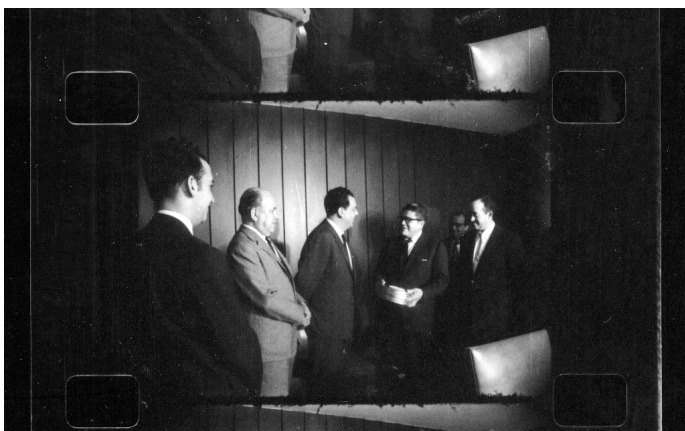


Fig. 8 Donativo de copias de *Raíces*, 1953 y *Torero*, 1956 a la UNAM, 18 de julio 1961/Colección Fotográfica e Iconográfica de la Filmoteca de la UNAM

Con la donación de las copias de *Raíces* (1953) y *Torero* (1956), la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) abrió su cinemateca en julio de 1961, con el Dr. Nabor Carrillo al frente y en la Dirección de Difusión Cultural Jaime García Terrés y Manuel González Casanova en la Sección de actividades cinematográficas que a partir de entonces, emprendió su misión de preservación del cine. A su vez, al involucrar a los cartelistas españoles Josep Renau y Vicente Rojo en diseños y carteles de varios largometrajes, Barbachano amplió los colaboradores españoles en su empresa. Con *Nazarín* (1958) Barbachano consolidó un lugar en la industria y elevó el nivel de sus producciones al respaldar la visión de Luis Buñuel al conjugar la adaptación y modificación de la novela de Pérez Galdós, trazando nuevos símbolos dentro de la historia a través de las puestas en escena y el montaje que hacía Buñuel con el editor Carlos Savage. En un trabajo de reescritura y dirección actuarial, los personajes literarios fueron encarnados y retratados con virtuosismo, justamente por prescindir de accesorios y concentrarse en contar las consecuencias de las decisiones de los personajes. Con ligeros acentos y cambios, la traslación superó el prejuicio de valorar el libro sobre la película, pero en el siguiente proyecto no pudo repetirse y decepcionó a los críticos.

En *Sonatas* (1959) experimentó la internacionalización a través de una coproducción entre México y España. Luego de su experiencia con Buñuel al trasladar a los caminos

mexicanos, se buscaba la ficción de la historia situada en el siglo XIX y en la adaptación a un contexto histórico particular, su intención alegórica fue situar en ambas orillas los lances románticos del Marqués de Bradomín, con acentos y guiños del contexto político que no se apreciaron por todo el público. La coproducción pasó problemas para cumplir con los supuestos que exigían estrellas en el reparto, y el fracaso de la película tuvo repercusiones más personales para los miembros de Uninci. A nivel de producción hay varias coincidencias con *Nazarín* y entre quienes figuraron en ambos repartos Francisco Rabal, Noé Murayama e Ignacio López Tarso. La hostilidad hacia la película se acrecentó por la decisión de incluir a María Félix como concesión comercial que no gustó en el papel principal. Entre *Nazarín* y *Sonatas* también están las escenas de las líneas de presos que va caminando y las disertaciones entre los prisioneros en la celda en que han sido reclusos. ¿Por qué *Sonatas* no gustó al público? Pudo haber sido que estaba también muy presente todavía *La Cucaracha* (Ismael Rodríguez, 1958), con el conflicto entre dos machos por una mujer, interpretada por María Félix, filmada a color por Gabriel Figueroa. En una crítica de 1986, Miguel Barbachano estableció coordinadas temáticas y simbólicas entre el erotismo de *Nazarín* y *Sonatas*.³¹⁵

Recordemos actitudes de los personajes activos de las películas que ahora nos preocupan: Bradomín en vez de desvestir, viste a su prima, la pobre Concha, en una secuencia de muy eróticas implicaciones. Más tarde, el mismo Marqués posee a la niña Chole, bajo los castos mosquiteros del convento, mientras unos pasoa más allá agitan pendones negros de un rito funerario. Vestir-desvestir, muerte-amor, gestos contrarios de un acto único, a cargo de Bradomín Rabal. Beatriz usa el sueño y la pesadilla (rostro de párpados cintilantes) para reflejar el sadomasoquismo de la pasión. Andara (Rita Macedo en una interpretación excelente) llena los espacios con los gestos del amor libre para Ujo, Nazarín, el mundo entero...³¹⁶

La colaboración de Barbachano con escritores y periodistas, fue clave en su estrategia para poner al día la imagen de México y relanzar los estudios Clasa Films Mundiales Mundiales.

³¹⁵ Como parte de la intertextualidad entre las películas, la secuencia de *Sonatas* donde participan indígenas totonacos, lleva a las tomas de “La Potranca” de *Raíces* (1953) con locaciones en El Tajín, Veracruz

³¹⁶ Miguel Barbachano Ponce, “... Y un solo amor verdadero”, *Excélsior*, 14 de febrero de 1986, 4

Capítulo 3. Fronteras editoriales, literarias y filmicas: publicaciones, adaptaciones y noticiarios

Barbachano en el arte como promotor cultural y coleccionista

No os esforcéis por inventar nuevas fábulas. Todas se han inventado ya.

Descifrad y explicad las clásicas.

Acomodad los viejos misterios a la medida de la pantalla.

León Felipe, La manzana (1951)³¹⁷

Podemos encontrar pistas de Manuel Barbachano Ponce en documentos de algunos de sus contemporáneos y caracterizar así sea parcialmente, su rol como promotor cultural, impulsor editorial y coleccionista. Las páginas impresas conservan el mosaico de literatos, artistas, promotores y empresarios que formaron parte de redes, empresas y publicaciones periódicas. Entre los agentes culturales del medio siglo en México, se aprecian órbitas en las que se dieron interacciones, amistades y complicidades alrededor del cine. Pudo ser a partir de la incorporación de Fernando Gamboa en Teleproducciones S.A., que las relaciones del museógrafo abrieron muchas puertas y la flamante carrera del productor Barbachano Ponce atrajo a diversos integrantes de la comunidad empresarial y artística.

Sus noticiarios lo vincularon con publicistas como Augusto Elías con quien compartía una larga amistad, y editores como Miguel Salas Anzures. Fotógrafos como Nacho López que colaboraron en sus series de noticiarios junto a otros jóvenes artistas de la cámara como Rubén Gámez,³¹⁸ y Héctor García documentaron –además de las apariciones públicas de Barbachano por motivos profesionales– sus tertulias con miembros del exilio republicano español y otros exiliados y colaboradores de su empresa. Manuel Álvarez Bravo visitó los sets de filmación para hacer sus instantáneas durante algunos rodajes. A esos instantes

³¹⁷ León Felipe, “Prólogo”, *La Manzana, poema cinematográfico* (México: FCE, 1951) 16

³¹⁸ José Roviroso, *Miradas a la realidad* (México: CUEC, UNAM, 1990) 39

capturados, podemos sumar relatos guardados entre páginas de revistas y libros, y unir esos puntos para obtener una silueta de sus pasos entre el cine, la cultura, la gastronomía, los viajes y la arqueología.

Entre la mesa y las letras de Salvador Novo

Por más de dos décadas de amistad, el escritor, director de escena y *gourmet* Salvador Novo dispuso comidas y cenas para agasajar al yucateco, muchas veces acompañado por su esposa Teresa, y en sus “insomnios creativos” en los que consignó los paisajes humanos de la cultura mexicana para elaborar sus vívidas crónicas culturales, desplegó algunos párrafos para narrar sus recuerdos con aquél entre sus amistades cercanas. En las “cartas” de Salvador Novo publicadas dentro de la serie *La vida en México*, Manuel Barbachano Ponce está presente entre los amigos cercanos del cronista y la comunidad artística que laboraba en la naciente televisión, la publicidad y el cine. Estrellas, cineastas, celebridades, escritores, periodistas, poetas, empresarios y productores integran, entre muchos otros, el inmenso tejido de apellidos y anécdotas que cobran sentido en la narrativa del autor a través de sus libros, en un diario personal y generacional con muchos relieves, no sólo por los personajes que salpican las anécdotas sino por los acentos que pone el escritor que conoce y es parte de su contexto. Nada queda desaprovechado para la mirada mordaz de la pluma que no deja escapar detalles en cualquier evento o suceso por irrelevante, cotidiano o estrafalario que haya sido, para dejar correr la tinta de su ironía, cobrando el precio de ser incluido en ese inmenso mural de la vida en México.

En el segundo tomo dedicado al sexenio de Adolfo Ruiz Cortines, ya figuran en la escena del negocio y el glamour gastronómico los hermanos Jorge, Manuel y Miguel Barbachano. Con diversas apariciones y referencias a Manuel Barbachano desde su ausencia

en una comida al encontrarse en Europa por el estreno de su película *Raíces* (1953),³¹⁹ o su despedida de soltero a punto de partir a Mérida a su boda con su novia Teresa y su luna de miel en La Habana Cuba en 1955. Aquella vez, el anfitrión dispuso como centro de mesa “un burrito nupcial –una pequeña piñata–, asentado sobre heno sobre un arreglo de frutas”.³²⁰ Su agenda en común en torno a platillos y comensales dejó constancia del paladar, la imaginación y las tradiciones culinarias que caracterizaron al restaurante La Capilla, en Coyoacán.

Novo consignó que después de su viaje de bodas, Barbachano le trajo los “recados” yucatecos (mezclas de ingredientes mayas, orientales y europeos, en polvos o pastas con diversos grados de molienda),³²¹ y se agasajó por ofrecerles los frascos de chutney de mango,³²² el papadzul,³²³ los tallarines verdes con *frutti di mare* y melón con oporto y *prosciutto*.³²⁴ A su vez, acompañó a Barbachano en sus producciones, estuvo al tanto de la segunda visita de Zavattini a México,³²⁵ y asistió al estreno de *Torero* (1956) en el cine Chapultepec –al que lograron entrar con esfuerzos entre la multitud presente–.³²⁶ En otra ocasión, al asistir al bautizo de uno de los hijos de su amigo Manuel, reconoció su sorpresa ante los cambios en ese antiguo pueblo en la ciudad.

Me preocupó mi falta absoluta de orientación. Me perdí al ir a casa de Barbachano; y eso que la conozco desde que la construyó Eduardo Villaseñor, que yo la visitaba muy a menudo. Pero es que han abierto tal cantidad de calzadas nuevas, de desviaciones; suprimido el tranvía, iluminado calles, por San Ángel, que ya no es vida.³²⁷

³¹⁹ Salvador Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Adolfo Ruiz Cortines II* (México: Conaculta, 1996) 226

³²⁰ Op cit 3

³²¹ Ibid 35

³²² Ibidem 50

³²³ Salvador Novo (1996) 51

³²⁴ Op cit 58

³²⁵ Ibid 114, 122 y 481

³²⁶ Ibidem 474-475

³²⁷ Salvador Novo (1996) 308

En otra viñeta, Novo retrató al más joven de los yucatecos, ya integrado a la compañía de sus hermanos, vinculando los intereses que muchos compartían por el teatro y el buen comer.

El lunes, antes de la función de *Anastasia* en el Sullivan, Miguel Barbachano nos había citado a las cinco para filmar un reportaje para *Tele Revista*, acerca de la dirección de una obra de teatro. Lo planeamos ahí mismo, de acuerdo con su habilidoso camarógrafo Ramón: *long shots*, tres cuartos, acercamientos. Creo que habrá salido muy bien. Mientras lo filmábamos, Miguel, el benjamín de los Barbachanos, aguardaba sentado con una chica que supongo será su novia. Y conversábamos. Ha escrito algo de teatro; una obra suya la representaron los chicos de la Universidad; y ahora empieza a unirse al trabajo de sus hermanos mayores, Manolo y Jorge.³²⁸

Con aquellos, el dramaturgo discutía “el *shooting script* de un corto documental sobre la comida mexicana, a colores apetitosos”,³²⁹ que Manolo iba a realizar para la firma ACCO. Confesó:

De los muchos compromisos virtuales que suelo irreflexivamente contraer, y que luego me veo en apuros para declinar o para cumplir, el martes salí de uno de la manera más imprevista. Manolo Barbachano me había hablado de su deseo de filmar un corto a colores sobre la comida mexicana. Y yo había quedado en pensarlo. Pero entretanto, él ya tenía cliente, y lo había invitado a comer con nosotros el miércoles, cuando ya quería ver el guión para el corto. [...] Si no se lo hacía en ese momento, no se lo haría ya nunca. Esto he aprendido: que lo que no se hace enseguida, ya no se hace jamás. Me senté a la máquina. Salió una cuartilla; la siguiente; otra, hasta tres y media. Oí dar la primera llamada para la primera función de las siete. Listo. Le hablé por teléfono. Ya podía venir por su guión. Y vino, a las ocho y media, y se lo llevó. Al día siguiente, me habló para decirme que su cliente estaba encantado, y que había aprobado el guión. Quedará bonito un corto que parte de Moctezuma y su mesa para exhibir a colores todas las delicias de nuestras legumbres, frutas, guisos, utensilios.³³⁰

En el frío invierno de 1957, Novo retoma puntillosamente sus “cartas unilaterales” a ese lector desconocido, en las que le relataba el paso de los días y que constituyen el tercer volumen dedicado a ese sexenio.

Creo que le he hablado a usted de la película que está haciendo Manolo Barbachano, sobre la comida mexicana, y de cómo ya le preparamos una vez unos siete platillos. Pero ahora se trataba del pavo, contribución culminante de México a la gastronomía internacional; se trataba de aquel pedazo del *script* en que se dice cómo Francisco I fue el primer rey europeo que se atrevió a comer guajolote. Y los realizadores de Manolo se consiguieron permiso para filmar en el castillo de Chapultepec una secuencia en que habrá una mesa regia o real que presida el pavo que les preparamos. Iban a montar la

³²⁸ Op cit 348

³²⁹ Ibid

³³⁰ Ibidem 294-295

mesa del comedor de don Porfirio, con la vajilla de Maximiliano que se conserva en ese museo, y un centro con frutas. Yo les pedí que me trajeran la bandeja en que habría de montarse el pavo, y me trajeron una preciosa, de plata, inmensa, con dos asas, toda grabada y con las iniciales MMI entrelazadas de Maximiliano Imperator, y la corona imperial.³³¹

Consultaron el libro de Bernardino de Sahagún en la edición del padre Garibay³³² y encontraron “suficientes orientaciones” para tomar sus decisiones.

Vamos a ver cuándo quieren filmar esa secuencia, para estar preparados y experimentar con la comida precortesiana. Me dicen que la filmarán con el fondo de una pirámide, y unas manos indígenas haciendo tortillas y guisando. Será interesante. Ya luego sólo faltan los platillos regionales de la república, pero eso es más fácil que esta reconstrucción prehistórica. Aunque, como le digo a usted, sorprende gratamente ver que no hemos cambiado, sino enriquecido, la herencia gastronómica de aquellos refinados y sabios indígenas.³³³

El trabajo de los realizadores quedó trazado en la secuencia que guardó el escritor en sucesivos momentos de la producción.

El lunes me fui directamente a Teleproducciones. Todavía había más ajustes que hacerle al texto para el corto a colores de la comida mexicana. Hemos trabajado más que si se tratara de una película en episodios. Esta noche, por fin, grabaremos la narración. [...] Cerca de las nueve me fui a los estudios Rivatón, en Villalongín, para grabar la narración de ese corto de comida mexicana que ha costado tanto trabajo.

Toda la familia Barbachano se congregó al rato: Manolo, Jorge y Miguel. Se trataba de grabar al mismo tiempo la música y la narración –la música tomada de discos, y había que ensayar con la imagen, y estar atentos, los de la música por su parte y yo de la mía, a las entradas alternativas que nos diera el joven Espejo.³³⁴

En la postal de Novo, también quedaron capturados sutilmente más detalles del quehacer del cine, en las transformaciones de las palabras y las ideas en imágenes en movimiento, que a su vez, al ser recibidas producen emociones personales en los espectadores.

La primera grabación, o *toma*, reveló que en la alta fidelidad, mis eses silban demasiado y mis elles suenan excesivamente argentinas. Cuidé en las siguientes enmendar esas fallas, y creo haberlo logrado. Del texto original: esto es, del *script* que les hice para esta película, quedó apenas nada. Hubo constantemente, apenas armadas las secuencias, que reeditar los textos, ya porque no cupieran, ya a

³³¹ Salvador Novo, “5 de enero 1957”, *La vida en México en el periodo presidencial de Adolfo Ruiz Cortines III* (México: Conaculta, 1997) 1-2

³³² Pudo haber sido en el libro II, dedicado a fiestas y ceremonias. Ver Fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de Nueva España* (México: Imprenta del ciudadano Alejandro Valdés, 1829)

³³³ Salvador Novo (1997) 3

³³⁴ Op cit 77-78

sugestión del cliente que paga el anuncio discretísimo que ilustra la historia de la comida mexicana. Que la imagen es persuasiva, lo prueba el comentario del proyeccionista que nos dijo: “Nunca me hagan eso a las diez de la noche cuando no he cenado”.³³⁵

También en los diarios de esos años quedaron documentados otros personajes. Hubo muchos nombres ligados a la industria cinematográfica que compartieron butacas, platillos y amistades con Salvador Novo y llegaron a las páginas de sus memorias.³³⁶ En posteriores volúmenes, correspondientes al sexenio de Gustavo Díaz Ordaz, el escritor amplió y caracterizó a Tere Barbachano entre la vida cultural y del jet set de la época, acompañando a su marido pero a cargo de una ocupada agenda social. Ella también se involucró con la revista *Artes de México*, como consignó el cronista en la carta del 2 de marzo de 1968.³³⁷

Tere ha sido encargada por la revista *Artes de México*, para el número que va a consagrar a la cocina mexicana, de investigar la yucateca. Llegó una mañana a verme, lápiz en ristre, a tomar datos que supuso en poder del autor de la *Historia gastronómica de la ciudad de México*. Pocos pude darle de una cocina y de una historia maya ajenos a mis limitados conocimientos; pero le telefoneamos a Demetrio Sodi, sabio en cultura maya, y rápidamente nos compuso una precisa bibliografía que Tere quedó en consultar y ampliar con un viaje a Mérida, al volver del cual me anunció que un estudioso de allá está precisamente haciendo un libro con la historia de la gastronomía local, y que piensa dedicármelo. Me regocija que mi ejemplo induzca a nuevos investigadores o expositores del tema.³³⁸

En la crónica del evento describió los espacios, los asistentes y el motivo de la cena; consignando tangencialmente el gusto y pinceladas que aluden a la colección de arte maya de Barbachano.

Los salones de los Barbachano (algunos de los cuales aparecen fotografiados a color en el número que *Artes de México* dedica a las residencias de la ciudad) se fueron poco a poco llenando de invitados a una cena que todos creían íntima y pequeña. Juan Sánchez Navarro me confió que suponía que sería un buffet parados, pues no parecía posible sentar a tantísima gente. Se equivocaba. Los felices Barbachano no poseen espacio y criados suficientes –todos además importados de Yucatán– como para vivir con un señorío y un lujo que ya no son de estos tiempos.

³³⁵ Op cit 78

³³⁶ Entre otros Augusto Benedico, Alfredo B. Crevenna, Edmundo Báez, Rogelio A. González, Archibaldo Burns y Juan F. Azcárate. Del corto sobre comida mexicana actualmente desconozco su paradero.

³³⁷ La misma en la que agradeció al presidente Díaz Ordaz y al regente Alfonso Corona del Rosal por aprobar y disponer que su calle llevara su nombre.

³³⁸ Salvador Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Gustavo Díaz Ordaz II* (México: Conaculta, 1998) 345

La cena –lo supimos entonces– era en honor del joven Rodman Rockefeller y su señora; el hijo de Nelson del mismo acomodado apellido, aficionado como su padre a la arqueología mexicana, de que los Barbachano tienen piezas magníficas –más en Mérida que aquí, según supe.³³⁹

A mediados de abril de 1968, Novo recapituló sobre un evento en Mérida, Yucatán, al que lo convocaron jóvenes promotores yucatecos y donde se dejó agasajar por cercanos amigos.

Reintegrado a Coyohuacan para tropezar con un escritorio atiborrado de correspondencia y trabajos pendientes a los que bastaron cuatro días de ausencia para acumularse, he desbrozado en lo posible esta selva de papeles antes de evocar con tranquilidad y para comunicárselo a usted, el placer de estas insólitas vacaciones de cuatro días.[...] El miércoles de la semana pasada me habló Tere Barbachano para decirme que sabían ya que iba yo a Mérida; que sería su huésped; que ella se iría desde el jueves para aprovechar el puente del día de Juárez, y que sería mejor que yo hiciera otro tanto. No era fácil, pero arreglé las cosas de modo de irme el viernes por la noche. Tere se había marchado la víspera pero Manolo viajó conmigo en el avión que conforme a su costumbre retrasó su salida por un par de horas.³⁴⁰

En la agenda del escritor homenajeado se sumaron otros invitados especiales. Su relato recogió postales de los exteriores y detalles casi imperceptibles.

Tere y su hermano [Eugenio] nos aguardaban en el aeropuerto. El clima era frío para los yucatecos acostumbrados al calor de esta temporada, pero apenas fresco para mí. La camioneta recorría las hermosas avenidas que yo recordaba de mis dos viajes anteriores: el paseo Montejo, el paseo Colón. De pronto, entramos por la alta reja abierta de una residencia blanca en esquina, rodeada de jardines, en Los Almendros. Era la casa de los Barbachano. Una terraza circular, centrada por una fuente y bordeada por esas plantas rojas que en setos bien cortados ponen un marco al pasto vigoroso del enorme jardín a los lados de la residencia. Una escalinata, tres arcos, un vestíbulo y entramos en el inmenso *hall* en el que ya nos aguardaban [Yevgeni] Evtuchenko y Monsiváis. Un criado silencioso instaló mi maleta en el cuarto, a la derecha contiguo a los salones con muebles chinos que hacen esquina, y nos sentamos a conversar y beber hasta que nos llamaron a cenar y devoramos los patos preparados por Elda. A Elda le había asustado Tere con anticiparle que yo era un gran gourmet y advertirle que se debía esmerar en la comida.³⁴¹

El sábado Novo tuvo un desayuno con Manolo Barbachano y Jorge Patrón –*Joloch*, como le decía cariñosamente Barbachano–. Visitaron el recinto de Las Monjas en las ruinas de Uxmal. Más tarde hizo una siesta en hamaca en Los Almendros, antes de la recepción en su honor en casa de los Barbachano, en la que a las nueve de la noche estaba presente “todo

³³⁹ Salvador Novo (1998) 345-346

³⁴⁰ Op cit 355

³⁴¹ Ibid

Mérida”.³⁴² Al día siguiente con Tere y *Joloch* paseó por la ermita y sus “cuidados jardines en que lucen unas cuantas piezas arqueológicas, mientras Manolo permanecía en casa para escribir cierto discurso que tendrá que decir uno de estos días”.³⁴³ Meses después y con motivo del funeral de Rodolfo Montenegro, el 23 de octubre de 1968 Novo incluyó al productor en un grupo de cercanos amigos del pintor fallecido.

Volvería pues a ocurrir que asistiera yo a un funeral inmediatamente después de una fiesta; pues por la noche, fui a Bellas Artes al primer estupendo programa de Ballet del Siglo XX, y de ahí, al filo de las doce, a Sullivan, donde apenas llegaba el féretro, y lo aguardaban Juan y Blanca Pellicer, Manolo Barbachano y Pita Amor. Del teatro, Héctor Azar, Neuvillate y Jorge Hernández Campos –que a la mañana siguiente, en Bellas Artes, hablaría con afecto, conocimiento y justicia, de la obra de Montenegro, minutos antes de la última guardia montada junto al féretro por el licenciado Alemán, Agustín Yáñez, Jaime, Mauricio Magdaleno, yo y algunas otras personas.³⁴⁴

En diciembre de 1968, como relató, tuvo una presentación sobre la historia de la ciudad para “cien señoras”, esposas de los ingenieros electricistas en el Museo de la Ciudad. En su recuento incluyó una presentación especial y una filmación que realizaron en su restaurante.

Tuve ahí el gusto de encontrar, con su guapa señora, al ingeniero Maximino Salazar Nava, de Hylsa; de que se quedara a oírme las insensatas dos horas y media que me solté hablando, y de comer con ellos. Quedamos en que el viernes próximo, después de la comida de la Pluma Blanca, exhibirán en La Capilla el corto *El hombre, el acero y el tiempo* que hizo Barbachano sobre mi libreto: que ya pasó en los cines, pero que yo no he visto. [...] Y así llegó el miércoles 11, el día más congestionado de la temporada; pues a las diez y media de la mañana se hizo en la Capilla una filmación para el noticiero de cine, con que se lanza la “promoción” de los cinco libros para niños a que puse prólogo y que a esta hora ya deben hallarse en el mercado. La filmación consistió en que me rodeara una caterva de niños a ver esos libros, que si se portan bien, Santa Claus les puede traer.³⁴⁵

³⁴² Salvador Novo (1998) 356-357-358

³⁴³ Op cit 358

³⁴⁴ Ibid 419

³⁴⁵ Ibidem 440-441-442

Faenas y galeras en *Artes de México*

Artes de México fue fundada en 1953 por Miguel Salas Anzures.³⁴⁶ Estuvo inspirada por las anteriores revistas *Mexican Folkways*,³⁴⁷ *Forma*³⁴⁸ y *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* que comenzó a publicarse en 1937. *Artes de México*³⁴⁹ llegó a ser cuatrilingüe³⁵⁰ entre 1960 y 1970.³⁵¹ En el número 31 (1960) se dedicó un espacio al cine mexicano, firmado por Emilio García Riera. La reseña a su artículo en *Universidad de México* –firmada por Manuel Michel– comunicó a los lectores que “apenas algunos nombres de realizadores, de productores, de películas, sobresalen en la inmensidad desoladora que es nuestro cine”.³⁵² Entre ellos estaban los directores Ismael Rodríguez, Emilio Gómez Muriel, Salvador Toscano, Emilio Fernández, Luis Buñuel y el productor Manuel Barbachano Ponce. Su caracterización, destacó la visión del joven emprendedor que había renovado con su equipo creativo los noticiarios.

Se considera, de acuerdo con la experiencia del cine mexicano, que lo normal y hasta lo necesario es que un productor no vea en las películas sino un medio de lucro. Tradicionalmente, así han pensado los hombres a cuyo cargo están los resortes financieros de la producción. Por ello, resulta sorprendente en estos últimos años, la presencia entre los productores, de Manuel Barbachano Ponce, hombre de características distintas y hasta opuestas a las de sus colegas.³⁵³

En su texto, García Riera sentó las coordenadas de una filmografía nacional que había alcanzado méritos y se debatía con sus limitaciones, reconociendo los impulsos y el contexto industrial del primer cine independiente que, en los albores de los años 60 daba cuenta de nuevas miradas como Alfonso Corona Blake (1919-1999), Adolfo Garnica (1930) y Giovanni

³⁴⁶ Miguel Salas Anzures era a la sazón secretario del Frente Nacional de Artes Plásticas (FNAP), y *Artes de México* tuvo a su vez como director artístico a Vicente Rojo.

³⁴⁷ Fundada por Frances Toor y con una duración de 1925-1937, cuya edición era en inglés y español.

³⁴⁸ Dirigida por Gabriel Fernández Ledesma y Salvador Novo; publicaron 7 números entre 1929 y 1928.

³⁴⁹ Ver Humberto Musacchio, *Historia del periodismo cultural en México* (México: Conaculta, 2007) 135

³⁵⁰ Español, inglés, francés y alemán.

³⁵¹ Claudia Ovando Shelley, “La artesanía en Artes de México”, *Revistas culturales latinoamericanas 1960-2008*, Lydia Elizalde (coord.) (México: Juan Pablos Editor, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2010) 175

³⁵² Manuel Michel, “Emilio García Riera, Medio siglo de cine mexicano, *Artes de México*”, *Universidad de México* (octubre de 1960) 31

³⁵³ Emilio García Riera, “Medio siglo de cine mexicano” *Artes de México* 31 (1960) 14

Korporaal (1930-2004), y cuestionaba a los noveles realizadores que para fin de la década se habían llenado de expectativas sin cumplirlas.

Pero pese al abuso de un pintoresquismo fácil y gratuito, *Raíces* poseía cualidades notables y valía, sobre todo, como manifestación de un grupo de gente nueva, deseosa de hacer buen cine. Era, en esencia, un intento de superar la vulgaridad general del cine mexicano. Sin embargo, es curioso constatar que uno de sus realizadores, precisamente el que figura como director del film, Benito Alazraki, no tardaría en manifestarse en favor del cine meramente comercial, al que dedicaría después sus esfuerzos amparado por la notoriedad adquirida con *Raíces*.³⁵⁴

En su recuento de la filmografía de Manuel Barbachano Ponce como productor, reconoció los méritos narrativos y documentales de *Torero*, así como el peso de los premios alcanzados en Cannes en 1955 para *Raíces* (1953) y en 1959 para *Nazarín* (1958) para abrirse paso en la exhibición de sus cintas. Incluyó en su apretada semblanza a *Sonatas* (1959) de Juan Antonio Bardem, en coproducción con la española UNINCI. La firma del refugiado español naturalizado mexicano tiene un lugar importante dentro de la publicación *Artes de México*, que reconocía la maestría y tradición del cine nacional, pero además, testimonia fielmente ese cambio de decenio en el que irrumpiría medio año después la revista especializada *Nuevo Cine*. En el ensayo largo que amplió su camino en el oficio de crítico —como recogió Ángel Miquel—,³⁵⁵ García Riera remataba: “Es evidente que Barbachano ha sido del primer productor que ha pugnado conscientemente y sistemáticamente por hacer buen cine, y ello le coloca en un lugar importante de la historia del cine mexicano”.³⁵⁶

En *Artes de México*, Manuel Barbachano se integró al comité de patrocinadores conformado por Marte R. Gómez (1896-1973), Ignacio Beteta (1898-1988) y el polaco

³⁵⁴ Op cit

³⁵⁵ Su oficio como crítico “cuyo inicio puede fecharse en 1959, año en que ingresó como crítico de cine a la *Revista de la Universidad*, y año también en que escribió, a propuesta de su amigo Vicente Rojo, su primer ensayo largo, “Medio siglo de cine mexicano”, publicado en *Artes de México* en 1960. El periodo se cerró en 1969, cuando Emilio dejó de escribir notas semanales para el suplemento *La Cultura en México* de la revista *Siempre!* —donde ingresó en 1962—, y apareció en la editorial ERA el primer tomo de su *Historia documental del cine mexicano*. En este lapso de diez años se convirtió en uno de los más conocidos animadores de la cultura cinematográfica en el país”. En Emilio García Riera, *El juego placentero II crítica cinematográfica/años sesenta*, Ángel Miquel, (selección) (México: Cineteca Nacional, 2007) 12-13

³⁵⁶ Emilio García Riera (1960) 14

Salomón Hale (1897-?).³⁵⁷ Después pasó a colaborar en propuestas de contenidos y llegaría a encabezar la empresa. Para el número extraordinario del XV aniversario en 1969,³⁵⁸ bajo el título “Los verdaderos antecedentes de la fotonovela actual”,³⁵⁹ propuso una galería de 102 litografías del catalán Eusebio Planas titulada “Historia de una mujer” de 1880,³⁶⁰ que Ernesto Pugibet introdujo a México en las cajetillas de cigarrillos de El Buen Tono.

La revista había publicado anteriormente a caricaturistas e ilustradores como S. M. Villasana, Gabriel Vicente Gahona *Picheta*, Manuel Sevilla y José Guadalupe Posada, entre otros. En esa ocasión dedicaron nueve páginas a las escenas de Planas, en la que los personajes se toman de las manos, se estrechan en posturas cercanas, en abrazos, en tríos o solitariamente. Hay jóvenes acostadas en la cama junto a una vela, pensativas o a caballo, en barcos, muelles, en espacios interiores, frente a espejos, en tabernas, parejas besándose, jovencitas asomándose por la mirilla de una puerta, en dormitorios, con la mirada hacia el piso, en exteriores y otras. Numeradas sucesivamente, cada una de las estampas iba acompañada de un diálogo o comentario en la parte inferior; la yuxtaposición de las frases provoca un doble sentido, veamos algunos ejemplos. En la número 1, bajo la imagen de una joven:

¡Ay, si yo encontrase un Carlos que quisiese anexionarseme!

En la cuarta, un hombre y una mujer miran un escaparate:

- Eres encantadora prenda.
- Qué precioso vestido.

La sexta situada en el dormitorio de una joven, sobre una silla están unos pantalones masculinos y un hombre le pregunta:

- Clara si aquí no entra nadie más que yo ¿A quién pertenecen ?
- A mí, me agrada cambiar de sexo algnas veces.

³⁵⁷ Raúl Cano Monroy, “Primera época de la revista Artes de México (1953-1981)”, <https://www.sinembargo.mx/23-06-2019/3600484>, consultada 28 de noviembre de 2023

³⁵⁸ En esa edición de la revista le rindieron un homenaje a Miguel Salas Anzures, fundador de *Artes de México*.

³⁵⁹ *Artes de México* 119, año XV (México, 1969) 18-27

³⁶⁰ Propiedad de Felipe Teixidor (1895-1980)

Eso pertenece al número de mis caprichos.³⁶¹

Ese humor desafiante y acotado a los límites de la censura, se servía del doble sentido para lograr su velada trasgresión.³⁶² En otras páginas de la publicación bimestral encontramos rastros de la intimidad hogareña de la familia Barbachano, en el reportaje de su casa³⁶³ con amplias fotografías a color de su comedor, su vestíbulo y una fuente en el jardín en la parte exterior.³⁶⁴ En uno de los párrafos del cronista capitalino, a finales de mayo de 1969 Salvador Novo detalló cómo se fue poblando ese barrio sureño de la capital.

Manuel Gómez Morín fue (¿antes que don Luis Montes de Oca?) el primer financiero en colonizar el viejo, alejado y a la sazón barato barrio del antiguo Coyohuacan que fue Tenanitla, y que los abusadísimos carmelitas acreditaron por San Ángel. Pero también Eduardo Villaseñor compró grandes terrenos arbolados en la cerrada de Frontera, parte de los cuales ocuparon Daniel Cosío Villegas y Raúl Martínez Ostos. Con el tiempo, el San Ángel de hoy, que no aceptó nunca descender a Villa Obregón, es discreta, monástica residencia amurallada de muchos grandes nombres de las finanzas, la industria (don Carlos Prieto) el cine y al TV (Manolo Barbachano) o el arte (ayer Diego, hoy Tamayo). Y la arquitectura (Alonso, Piña Dreinhofer, De la Mora, O’Gorman, Rivera).³⁶⁵

En los sexenios de Díaz Ordáz y Luis Echeverría, Novo³⁶⁶ registró con menor frecuencia sus encuentros con Manuel Barbachano, pero quedó constancia de otros proyectos en que se vieron envueltos, siempre a partir de textos suyos que se usarían para estructurar las secuencias filmadas y tener como columna a través de una lectura grabada con música. Como aquel titulado “Carta a mi hijo”,

que hace más de un mes envié al concurso de *Novedades*. Me salió muy bonita [...] Manolo Barbachano la “recortó”, me la comentó entusiasmado, y decidió convertir en el “audio” o el texto de un corto cinematográfico, aunque yo le rogué que esperara hasta conocer el resultado del concurso.³⁶⁷

Las cenas en casa de los Barbachano en honor de visitantes distinguidos, quedaron relatadas en la bitácora así como los proyectos cinematográficos, varios de ellos ya dirigidos

³⁶¹ *Artes de México* (1969) 19

³⁶² Se podría asociar al sentido del humor de algunos sketches en *Tele Revista*, que jugaban con los roles y los juegos de poder y seducción entre parejas.

³⁶³ Fue remodelada por el arquitecto alemán Alejandro von Wuthenau (1900-1994).

³⁶⁴ Edición de *Artes de México* por identificar con exactitud.

³⁶⁵ Salvador Novo (1998) 505

³⁶⁶ Novo murió el 13 de enero de 1974.

³⁶⁷ Salvador Novo (1997) 322

por Miguel Barbachano. A finales de enero de 1969, Novo registraba que habían comido con ejecutivos de Hysa para “para concertar un corto de cine acerca de la planta ya casi terminada en Xoxtla, afuerita de Puebla”.³⁶⁸ Lleno de compromisos, no le faltó tinta para recordar que

No tuve ya alientos para ir al Hamlet ni a la Sinfónica, ni a la cena del María Isabel en que dieron premios al impresor del libro que el año pasado escribí para Hysa, *El hombre, el acero y el tiempo*.

El sábado, después de una breve filmación para un noticiero, fui con Miguel Cossío y su tocayo Barbachano a visitar Xoxtla, Puebla, la enorme planta ya casi terminada de Hysa –y nos llegamos hasta Puebla a comer en el grato Mesón del Ángel, comprar dulces y percatarnos de que la ciudad se ha librado, por fin, de los anuncios que afeaban sus edificios.³⁶⁹

Con motivo de la visita a México de don José Vergés, propietario en Barcelona de la editorial Destino, el 12 de marzo de 1969 Novo confesó:

Yo también deseaba conocer personalmente a mi editor, pero el lunes ya tenía compromiso de comer con Maximino Salazar Nava, Gerardo de la Garza, Manuel de la Fuente y Miguel Barbachano para tratar el corto que les debo escribir.[...] Cuando llegamos a la Capilla después de ver *rushes* y *stock-shots* en Córdoba 48, ya estaban comiendo, y les acompañaba Dalmau Costa.³⁷⁰

La presencia de Novo entre los colaboradores y socios de Barbachano quedó discretamente reseñada en sus recuentos culinarios, como el del 22 de abril de 1969, en la que apuntó: “La comida con los Loret de Mola fue tan deliciosamente yucateca como la esperaba. Yo me había atrevido a sugerir sopa de lima y un guiso que comí *chez* los Barbachano”.³⁷¹ El 18 de noviembre de 1969 escribió sobre colecciones, ídolos de piedra o barro cocido, y Novo recuperó uno de los hilos que anteriormente había mencionado para caracterizar a Barbachano.

Claro es que junto a los aficionados modestos, o entre los ricos que apenas empiezan a practicar el arte de serlo, se yerguen los grandes, sabios y poderosos coleccionistas conocedores: digamos, a partir de una reciente cronología, Diego Rivera con los miles de piezas entre auténticas y falsificadas con que pudo poblarse su Anahuacalli y todavía quedar encajonadas miles de piezas; o Rufino Tamayo, con la Holgura sin *h* de su opulenta colección; o Manolo Barbachano con la suya maya, o finalmente el doctor Josué Sáenz, a quien un ladrón de joyas arqueológicas (explicablemente

³⁶⁸ Salvador Novo (1998) 458

³⁶⁹ Op cit 473

³⁷⁰ Ibid

³⁷¹ Salvador Novo (1998) 561

exonerado de toda culpa y vuelto a soltar para que siga ejerciendo su noble oficio) osó señalar como eminente comprador de chueco.³⁷²

Al coordinar opiniones para la Ley de Patrimonio, Novo volvió a mencionar a Tere y Manolo Barbachano entre los más consolidados coleccionistas en México.³⁷³

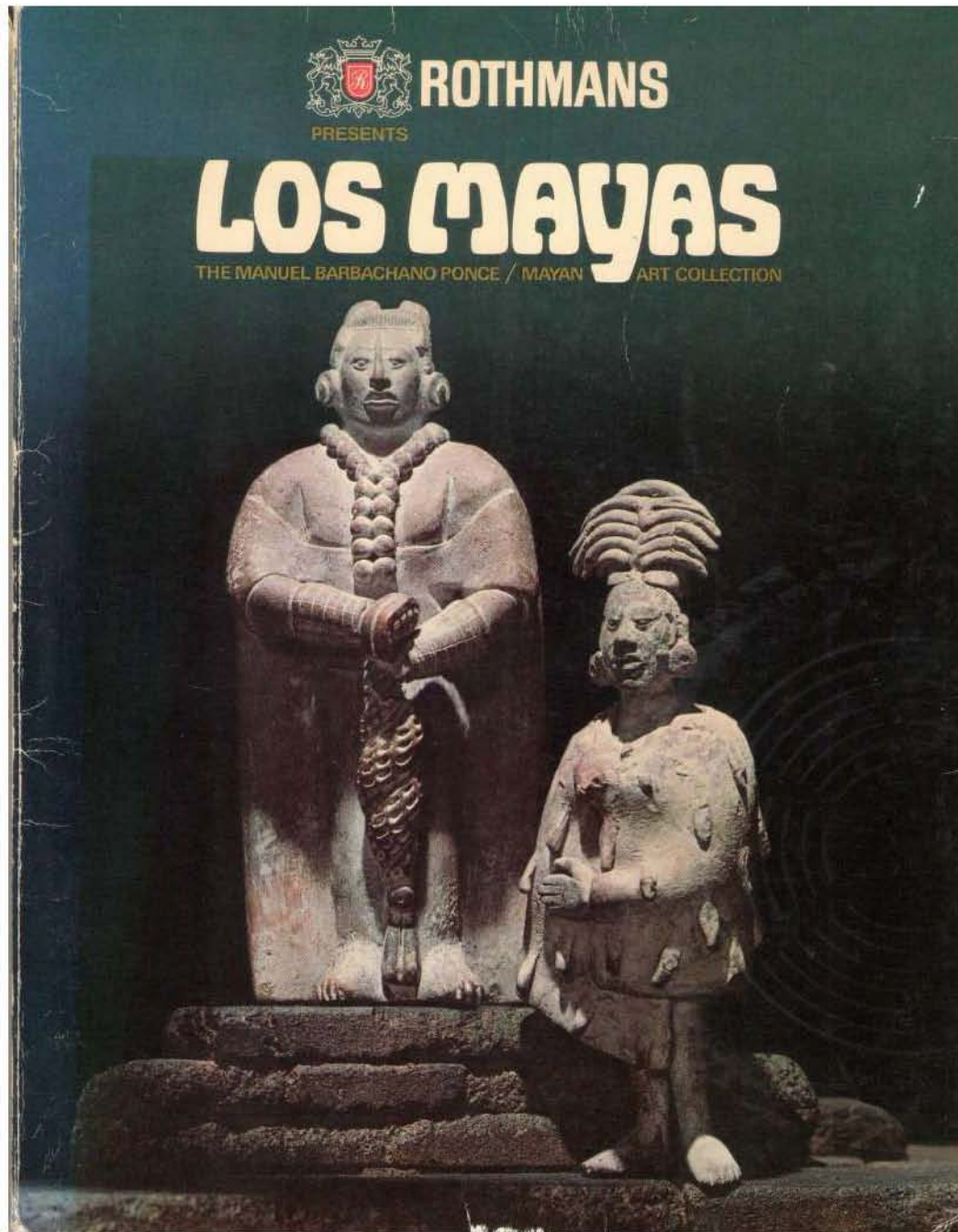


Fig. 9, portada catálogo *Los Mayas The Manuel Barbachano Mayan Art Collection*, 1978-1980

³⁷² Op cit 642

³⁷³ Ver Salvador Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Luis Echeverría* (México: Conaculta, 2000) 181

Huellas del arte maya en Canadá

A través del catálogo publicado en Canadá a finales de los años 70, podemos reconstruir parcialmente el impacto de la colección de Manuel y Tere Barbachano. Al examinar sus páginas, en la portada luce una fotografía a color de una figurilla de barro modelado de una jerarca femenina originaria de Campeche y otra figura de barro con un dignatario con vestido ceremonial. En la portadilla hay un detalle del mural del duelo en una reconstrucción de un muro en Bonampak. Sigue la agenda de exhibiciones en 13 sedes canadienses entre 1978 y 1980.³⁷⁴ Las muestras duraban dos semanas en promedio en cada lugar y ponían al alcance de la mirada cerámicas, tocados, platos, vasos, cilindros, figurillas de animales y personajes dispuestos para el encuentro con el público en galerías, centros de artes y museos.

A partir de aquella extensa gira que amerita un estudio particular, en el cual se abarcaron puntos distantes en su ancho territorio, con exhibiciones de piezas provenientes del clásico temprano (250-600 D.C), clásico tardío (600-900 DC), postclásico temprano (900-1200 DC) y postclásico tardío (1200-1500 DC). Además de detalles tomados del Códice Dresde y el Códice Madrid, la publicación incluye numerosas fotografías –sin crédito– de las piezas numeradas respectivamente, aunque el orden no es cronológico, sino temático. Con textos en inglés, figuran una carta de Miguel Alemán, a la sazón presidente del Consejo Nacional de Turismo y otra de Agustín Barrios Gómez, embajador de México en Canadá. Además de un mapa del área maya en la península de Yucatán, Campeche, Chiapas, Quintana Roo y Guatemala, El Salvador, Honduras, Belice. Hay otros textos breves sobre la actualidad

³⁷⁴ Art Gallery of Hamilton, Hamilton, Ontario (9 de julio al 13 de agosto, 1978); Glenbow-Alberta Institute, Calgary, Alberta (27 de agosto al 24 de septiembre de 1978), Mendel Gallery, Saskatoon, Saskatchewan (12 de noviembre al 3 de diciembre de 1978); Centennial Museum, Vancouver, British Columbia (17 de diciembre de 1978 al 14 de enero de 1979); London Art Gallery, London, Ontario (28 de enero al 25 de febrero de 1979); Beaverbrook Gallery, Fredericton, New Brunswick (11 al 31 de marzo de 1979); Dalhousie University Art Gallery, Halifax, Nova Scotia (15 de abril al 13 de mayo de 1979), Charlottetown Confederation Centre, Charlottetown, P.E.I.; Windsor Art Gallery, Windsor, Ontario (13 de julio al 12 de agosto de 1979); Winnipeg Art Gallery, Winnipeg, Manitoba (26 de agosto al 7 de octubre 1979); National Museum of Man, Ottawa, Ontario (2 noviembre, 1979 a 1 de enero 1980) y el Montreal Museum of Fine Arts, Montreal, Quebec (7 de febrero al 16 de marzo 1980).

de los mayas y notas sobre la arquitectura maya en ciudades como Palenque y Chichen Itza; un apartado ilustrado con el calendario maya, los usos en el modelaje de cráneos y un glosario. En su carta, el coleccionista Manuel Barbachano Ponce hizo referencias a la tradición y antigüedad y esbozó el futuro que se imaginaba para sus piezas.

El arte de los mayas es obra de un gran pueblo. No conocemos los nombres de cada uno de los artistas responsables de esta creación, pero a través de los productos de sus maravillosas habilidades podemos apreciar la inspiración, la sensibilidad, las esperanzas e incluso los miedos que experimentaron: estamos en contacto con la memoria y la huella de toda una cultura. [...] Al agradecer a los museos que han expuesto una parte de esta colección aún en proceso de formación, deseo afirmar que el destino último de estas obras de arte está con los descendientes de esas mismas personas que las concibieron y les dieron forma. Es mi decisión legar a mis compatriotas la totalidad de la colección que habré realizado. Esperemos que a través de este arte, Yucatán pueda recordar la grandeza del pasado y reconocer en él aquello que le da fuerza y definición para que estas cualidades puedan ser llevadas hacia un futuro deseado y merecido. Tal vez a través de las formas del pasado encontremos los elementos de un orgullo en el presente y una esperanza cada vez mayor para el futuro.³⁷⁵

Barbachano al frente de *Artes de México*

De acuerdo con Elsa Barberena Blásquez al realizar los índices de la primera época de *Artes de México*, la revista se publicaba bimestralmente y a partir del número 56 se hizo mensual. Los primeros seis números los patrocinó el Frente Nacional de Artes Plásticas, la UNAM del 15 al 42 y desde entonces con el apoyo de un patronato de benefactores.³⁷⁶ Guadalupe Galicia Torres estudió a su vez la segunda época de la publicación, y entre los fundadores incluyó a varios promotores y coleccionistas mexicanos.

Miguel Salas Anzures fue director durante 15 años hasta su muerte, en 1966. Después la publicación tuvo varias épocas, la retomaron distintos dueños e instituciones, pasó por Bellas Artes, por la UNAM, por Banamex, por el Banco de México, y muchas otras, y tuvo varios directores como Virgilio M. Galindo, José Losada, Alfonso Patrón y Manuel Barbachano Ponce, éste último fue quien se la vendió a Fernando Chávez Roa, quien se la compró y reinició la publicación en 1980.³⁷⁷

³⁷⁵ *Los Mayas The Manuel Barbachano Mayan Art Collection* (Canada: Rothmans of Pall Mall Canada Limited, ca. 1978-1980) 11

³⁷⁶ Elsa Barberena Blásquez, *Índice de la revista "Artes de México" 1a época, número 1-60, 1953-1965* (México: UNAM, IIE, Cuadernos de historia del arte 22, 1982) 9

³⁷⁷ Guadalupe Galicia Torres, *La revista Artes de México Nueva Época (1988-2000) su historia y balance historiográfico* (Tesis, FES-Acatlán, UNAM, 2015) 10

A su vez, en su panorámica sobre la trayectoria de la revista, Raúl Cano Monroy integró a otros colaboradores y destacó la responsabilidad que adquirió Barbachano en 1981.

La dirección estaba a cargo de quien fuera patrocinador desde los primeros números y miembro honorario del consejo asesor, el director cinematográfico Manuel Barbachano Ponce. Junto con su consejo de administración, conformado por Adolfo Patrón, Augusto Elías y Enrique Hernández Pons, la coordinación editorial de Olga Clemenzo Queipo y la producción de Alfonso Romero Jiménez, Barbachano pudo acrecentar algunos números de la serie.³⁷⁸

El relevo llegaría hacia 1987, cuando Barbachano Ponce la vendió al equipo encabezado por Margarita de Orellana y Alberto Ruy Sánchez, que le daría nueva vida; el yucateco permaneció en el consejo de asesores. En octubre de 1988 se publicó una nota de Verónica Gómez Martínez en el número 27 Boletín empresarial del Museo Franz Mayer, que recogió las palabras de Fernando Gamboa al destacar a su viejo amigo.

A la muerte de Salas Anzures también [la revista] tuvo su crisis. Pero la salvaron sus distinguidos impulsores, Virgilio M. Galindo, José Losada Tomé, Adolfo Patrón y Manuel Barbachano Ponce; sus infatigables promotores. Manuel Barbachano Ponce, hombre de cine, el más distinguido de los productores independientes –basta pensar en *Raíces*, *Nazarín* o, más recientemente, en *Frida*– ha caminado siempre muy cerca del mundo de las artes plásticas. Miembro prominente del consejo de *Artes de México* acabó adquiriéndola; y durante algún tiempo buscó la forma de ubicar a la revista, preferentemente dentro de alguna institución que supiera editarla con la misma calidad que la caracterizaba. Justamente en su búsqueda, logró coincidir con el joven licenciado Alejandro Palma, quien a su vez hizo partícipes a otros de su interés por reeditar *Artes de México*.³⁷⁹

En el número 2 dedicado a “El arte de Gabriel Figueroa” (enero 1988), sin mencionar a Barbachano, se le puede asociar parcialmente entre la filmografía del cinefotógrafo con Buñuel, Gavaldón y J. A. Bardem. En la edición especial con una revisión del cine mexicano (invierno 1990), la línea editorial se centró en los géneros de ficción y se omitió el lugar del productor en la cinematográfica mexicana, salvo por las postales que recuperó Gustavo García con imágenes de dos de sus cintas (*El gallo de oro* y *Pedro Páramo*).³⁸⁰ En los años 60, paralelamente a aquellos proyectos de producción cinematográfica al frente de Clase

³⁷⁸ Raúl Cano Monroy, “Primera época de la revista *Artes de México*”, 2a parte, 30/06/2019 <https://www.sinembargo.mx/30-06-2019/3604990> consultada 28 de noviembre de 2023

³⁷⁹ Verónica Gómez Martínez, “30 años de Artes de México”, <https://artesdemexico.com/30-anos-de-artes-de-mexico/> consulta 5 de diciembre de 2023

³⁸⁰ Gustavo García, “De las conquistas estéticas del cine mexicano”, *Artes de México* “Revisión del cine mexicano” (invierno 1998) 54

Films Mundiales y mantener activos a sus equipos de producción de noticiarios de la serie *Cine Verdad*, con sus gestiones Barbachano mantuvo el timón de una publicación fundamental en la difusión y documentación de expresiones y tradiciones mexicanas en movimiento.

Frutos del teatro en el cine independiente y experimental

El espectador del cine es más puro que el del teatro y que el del circo, y más que el devoto de las iglesias; está más despegado del asiento y más dispuesto al rapto. En la sombra y solo, se ofrece dócil al éxtasis como el místico en la noche oscura de su entrega.

*León Felipe, La manzana, poema cinematográfico (1951)*³⁸¹

A mediados de la década de los 60, la crisis de la industria cinematográfica mexicana había tocado fondo y se buscó una renovación al convocar al Primer Concurso de Cine Experimental, celebrado en 1965 y convocado por la Sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana, para elegir entre las 12 películas presentadas. El jurado estuvo integrado por Efraín Huerta (PECIME), Francisco de P. Cabrera (Banco Cinematográfico), Jorge Ayala Blanco (Técnicos y Manuales), Luis Spota (Sociedad de Escritores), José de la Colina (UNAM), Adolfo Torres Portillo (Autores y adaptadores), Rolando Aguilar (Directores), Manuel Esperón (Compositores), Huberto Batis (INBA), Fernando Macotella (Dirección de Cinematografía), Carlos Estrada Lang (AMPEC) y Andrés Soler (ANDA).³⁸² Siguiendo a Ayala Blanco,³⁸³ las realizaciones podrían dividirse en las provenientes de un grupo de cineastas de formación universitaria, literatura, teatro experimental, crítica de cine y otro con trayectorias de

³⁸¹ León Felipe, *La manzana, poema cinematográfico* (1951) 17

³⁸² Elisa Lozano y Álvaro Vázquez Mantecón “Antonio Reynoso: cinefotógrafo”, *Antonio Reynoso Cinefotógrafo*, Elva Peniche e Israel Rodríguez, investigación y edición (México: Secretaría de Cultura, 2018) 136

³⁸³ Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano en la época de oro y después* (México: Grijalbo, 1993) 218

directores de radio y televisión, de los técnicos profesionales de la industria fílmica y los aficionados.³⁸⁴ Eligieron a *La fórmula secreta* (Rubén Gámez, 1964) para obtener el primer lugar, el segundo puesto fue para *En este pueblo no hay ladrones* (Alberto Isaac, 1964) y el tercer premio fue para *Amor, amor, amor*. Cada una se integró desde diferentes intereses y conjugando productores, invitados y participantes especiales, y a la vez, las tres estaban marcadas por maestros de las letras como Juan Rulfo y Jaime Sabines, conjuntados por la mirada de Rubén Gámez o bien por las nuevas plumas de la literatura joven como Gabriel García Márquez, los primeros lances de Alberto Isaac y Julián Pastor, y el grupo de talentos reunidos por Barbachano.



Fig. 10, Enrique Rocha, José Emilio Pacheco, Carlos Fuentes y no identificado en el rodaje en Nueva York de “Un alma pura”, *Los Bienamados*, 1964/ Colección Fotográfica e Iconográfica de la Filмотeca de la UNAM

³⁸⁴ Otra noticia alentadora, fue que al año siguiente se darían a conocer los ganadores del Primer concurso de argumentos y guiones cinematográficos, cuyos ganadores resultaron ser *Los Caifanes* de Carlos Fuentes y Juan Ibáñez, primer lugar; *Ciudad y mundo*, de Mario Martini y Salvador Peniche, segundo lugar y en el tercer puesto *Pueblo fantasma* de Juan Tovar, Ricardo Vinós y Parménides García Saldaña. Para sacarlo de la crisis nuevamente, la literatura se unía con el cine y se integraba a su apertura industrial. A su vez, los fenómenos estéticos iban acompañados de plumas y miradas frescas que captaban las propuestas de sus contemporáneos, como el propio Ayala Blanco, que a partir de entonces ha dedicado ensayos acerca del cine mexicano.

Carlos Fuentes y Manuel Barbachano Ponce en los nuevos aires del cine mexicano

El cine reflejó fielmente el clamor de las juventudes que recogían los frutos de la modernidad, y, para encarnar el oficio de narrar para la página y para la pantalla, las encrucijadas de Carlos Fuentes y el cine pueden abordarse como cinéfilo, guionista, adaptador cinematográfico y dialoguista, en cuyas narrativas, captó espacios urbanos y dinámicas para retratar y criticar a través de sus invenciones inspiradas en la realidad. En muchas de sus aventuras cinematográficas, se vio junto a Manuel Barbachano Ponce, para quien comenzó a trabajar en 1959, el mismo año en que se casó con la actriz Rita Macedo y renunció al servicio diplomático. Con el tiempo, crecería el aprecio por su amigo y productor y como una muestra, en 1962, Fuentes les dedicó su novela *Aura* a Tere y Manolo Barbachano.

Muchos proyectos cinematográficos los unieron y vincularon a Luis Buñuel, cineasta que en esos años consolidaba su carrera autoral en México y tenía relaciones con escritores, poetas, pintores, cineastas y periodistas. Además de la paulatina asimilación de estilos musicales anglófonos, se dieron signos y procesos irreversibles de renovación, que asentarían después al cine entre la oferta educativa universitaria. Sin embargo, no todo era un vergel y el cine nacional vivía un claroscuro lleno de espinas. Para acentuar la falta de estímulos desde la Meca del cine, en 1961 y 1962 las películas mexicanas que fueron nominadas al Oscar a la Mejor película extranjera, perdieron contra las cintas firmadas por el director sueco Ingmar Bergman.³⁸⁵ En 1961, el grupo Nuevo Cine hizo patente la necesidad de la difusión cinematográfica para el estudio y la realización de películas. A través de la revista homónima, cuestionaron el limitado panorama de la exhibición comercial, y desde las voces de esos nuevos espectadores emergentes con reivindicaciones legítimas del público, a través de los críticos exigía espacios de reflexión y circulación de obras sin criterios meramente

³⁸⁵ *El manantial de la doncella* (1961) venció a *Macario* (Roberto Gavaldón, 1960) y *Detrás de un vidrio oscuro* (1962) a *Ánimas Trujano* (Ismael Rodríguez, 1961) con todo y fotografía de Gabriel Figueroa, respectivamente. *Enciclopedia de los Oscar*, Conrado Xalabarder (España: Ediciones B, 1996) 133, 520, 527

económicos. Como Jorge Ayala Blanco observó, son muchos sus méritos aún en sus contradicciones, al señalar que “errado en sus procedimientos, demasiado romántico para ser duradero, ignorante en cine mexicano, alimentador de sus propios lugares comunes, reducido casi a la esfera del pensamiento, el grupo Nuevo Cine es el origen del renacimiento”.³⁸⁶ Lo hicieron a través de artículos, un manifiesto, con la articulación de voces de cineclubes y con la sistemática revaloración de cineastas que habían pasado desapercibidos.

Destakes en la recepción y legado de *Los Bienamados* y *Amor, amor, amor*

Con estas películas arriesgadas, nuevas camadas de cineastas pasaron de lo *amateur* a lo escolar, y emprendían un camino por reencontrarse consigo y con su público. Tuvo su preestreno en el cine Regis el 5 de septiembre de 1965 y se estrenó en el cine Versailles el 4 de noviembre de 1965.³⁸⁷ En julio de ese año, Raúl Velasco informó en *Novedades* de las menciones honoríficas para las intérpretes.

Graciela Enriquez (*En este pueblo...*) Pixie Hopkins (*Tajimara*), Jorge Peral (*La tierna infancia*) y Claudio Obregón (*Tajimara*). Las revelaciones fueron: Rodolfo Magaña, Tarde de agosto, cuento de *Viento distante*; Claudia Miillán (*La Sunamita*, cuento de *Amor, amor, amor*) y Saidi Dupeyron (*Mis manos*).³⁸⁸

Francisco Lazo, en *Esto*, informaba de la ocasión en que fueron entregados los reconocimientos a los nuevos cineastas.

Durante la asamblea ordinaria de la Sección de Técnicos y Manuales, se hizo entrega de los premios a los ganadores y participantes en general del I Concurso de Cine Experimental de Largo Metraje convocado por la misma organización. Asistieron al acto representantes de todos los sectores de la industria cinematográfica mexicana, de la Secretaría de Gobernación y del Consejo Nacional de Turismo; casi todos, ¡ay!, hablaron, en larguísimo preámbulo a la entrega de los premios.³⁸⁹

³⁸⁶ Jorge Ayala Blanco (1993) 211

³⁸⁷ María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera cinematográfica 1960-1969* (México: UNAM, 1986) 253

³⁸⁸ Raúl Velasco, “Entregaron premios a triunfadores del concurso de cine experimental”, *Novedades*, julio de 1965

³⁸⁹ Francisco Lazo, “Se entregaron ayer los premios”, *Esto*, julio de 1965

En *Excelsior*, M. Del Castillo también reportó la escena de la asamblea cansina y los detalles que brillaron en esa ocasión, como los premios y un homenaje póstumo al productor Francisco de P. Cabrera, fallecido en julio de 1965.

En un maratón de discursos en el que se expresó la esperanza de una elevación del cine mexicano, mediante el descubrimiento de nuevos valores técnicos y artísticos, se llevó a cabo la entrega de premios del Concurso de Cine Experimental, ayer en el cine “Versalles”.

Un homenaje póstumo a don Francisco de P. Cabrera, pionero del cine, recientemente fallecido se rindió ayer, durante la asamblea de Técnicos y Manuales. [...] Los discursos y el ofrecimiento del acto por [Jorge] Durán Chávez, convirtieron la tediosa entrega de premios en una cámara cinematográfica, sobre una placa de ónix, para los cuatro primeros lugares: *La Fórmula Secreta*, *En este pueblo no hay ladrones*, *Amor, amor, amor* y *El Viento distante*, y luego numerosos diplomas.³⁹⁰

El Primer gran festival del cine experimental se organizó en el Cine Regis por Películas Nacionales y Técnicos y Manuales S.T.P.C y en la programación se anunciaba: “Sábado: *Los Bienamados* (Un alma pura y Tajimara) Los extraños caminos del amor” [...] Miércoles: *Amor, amor, amor* (1964)³⁹¹ (La Sunamita y Las dos Elenas) Para personas de sólido criterio.”³⁹² En septiembre de 1965, J.H. Trujillo, reportero de *Cine Mundial* informaba a sus lectores de “otra cifra optimista: al iniciarse el Primer Gran Festival del Cine Mexicano Experimental, en el “Regis”, se obtuvieron \$6, 984.00 con “Los Bienamados”, cifra que se considera “extraordinaria” tomando en cuenta el cupo de esa sala: 600 butacas en total”.³⁹³ La exhibición en el cine Regis fue seguida con interés por el público aficionado, que en el diario *Esto*, se conformaba por los “cine-adictos”. Uno de aquellos se comunicó y expresó su opinión.

La noche del jueves llamó a esta redacción el señor Roberto González, quien se acreditó como buen aficionado al cine... Y al fútbol. Y dirijo que “no está bien que en un cine tan pequeño como el

³⁹⁰ M. Del Castillo, “Deslucida entrega de premios, fin al Concurso Experimental”, *Excelsior*, Domingo 11 de julio de 1965

³⁹¹ *Amor, amor, amor*, 1964. Benito Alazraki/ Miguel Barbachano/ Héctor Mendoza/ José Luis Ibáñez (Manuel Barbachano) ind. I Cce G: [*La viuda*] 1) Benito Alazraki s/ cuento “Petronio”, [*Lola de mi vida*] 2) Gabriel García Márquez, Juan de la Cabada, Miguel Barbachano s/ argumento de Carlos A. Figueroa y Juan de la Cabada. [*La sunamita*] 3) Inés Arredondo, Juan García Ponce, Héctor Mendoza s/ cuento de Inés Arredondo. 4. [*Las dos Elenas*] Carlos Fuentes s/ cuento homónimo de Carlos Fuentes. Intérpretes: 1) Héctor Godoy, Ernestina Robredo, 2) Sergio Corona, Jacqueline Andere, Rosa Furman, Sara Guasch, Martha Zavaleta, 3) Claudia Millán, Victorio Blanco, 4) Julissa, Enrique Álvarez Félix, Beatriz Mira, Ángel Fernández. En Moisés Viñas (2005) 35

³⁹² *La fórmula secreta* Rubén Gámez (México: IMCINE, 2014) 233

³⁹³ J.H. Trujillo, ““Los bienamados” logra gran golpe de taquilla”, *Cine Mundial*, 4 de septiembre de 1965, 5

Regis, se exhiban las películas que participaron en el concurso experimental, ¿Ahora mismo que le hablo, hay una cola que da vuelta por las calles de Colón y otra por Avenida Juárez! Toda esa gente no podrá entrar a ver la cinta que se exhibe”....³⁹⁴

En septiembre de 1965, en la cartelera de la ciudad figuraban los jóvenes y los conflictos de pareja en el matrimonio³⁹⁵ con las proyecciones de *Los Bienamados* (1964) en el cine Regis, *Al este del paraíso* (Elia Kazan, 1955) con James Dean en el Real Cinema, en el cine Coliseo *Alta infidelidad* (Mario Monicelli, 1964), en el Latino y Polanco *Sam el sinvergüenza* (David Swift, 1964), en cine Alameda *Preciosa* (Juan José Ortega, 1965), Bucareli y Estadio *La vida caliente* (Florestano Vancini, 1964), *Un día un gato* (Vojtěch Jasný, 1963), y *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz, 1963) en el cine Manacar,³⁹⁶ entre otras.³⁹⁷

La recaudación de *Los Bienamados* en esas exhibiciones arrojó 6 mil 984 pesos, las de *Amor, amor, amor* 7 mil 500 pesos y las proyecciones de *La fórmula secreta* y *Lola de mi vida*, 6 mil 244 pesos.³⁹⁸ A su vez, el Cine Club INBA, ofreció el ciclo XI “Primer Concurso de cine experimental 1965” en el Teatro Orientación del 18 de octubre al 22 de noviembre,³⁹⁹ y en la célebre Reseña mundial de festivales, *La fórmula secreta* y *Lola de mi vida* clausuraron la Semana del Nuevo Cine Mexicano, en la VII Reseña de Acapulco en noviembre de 1965.⁴⁰⁰

³⁹⁴ “Empezó fuerte la Semana Experimental; el cine-adicto ha respondido con entusiasmo al nuevo cine; las películas se exhibirán normalmente después”, *Esto*, 4 de septiembre de 1965, 2

³⁹⁵ A través de películas de Stanley Donen, Blake Edwards, Billy Wilder, Jacques Dreyer, Alfred Hitchcock, Anthony Mann, Stanley Kubrick, Otto Preminger, Claude Chabrol, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Luchino Visconti, Federico Fellini y de autores mexicanos como Roberto Gavaldón, Emilio Gómez Muriel, Ismael Rodríguez, Chano Urueta, Gilberto Martínez Solares y Luis Alcoriza.

³⁹⁶ *Cine Mundial*, 2 de septiembre de 1965, Cartelera cinematográfica, 10

³⁹⁷ En su tesis doctoral sobre el Pop en México, Daniel Escoto reúne claves para considerar el contexto cultural que se estaba viviendo en esos años, y profundiza en los conceptos y los argumentos para caracterizar a *Los Bienamados* como una película *Pop*, y subraya, al estudiar el periodo de los años 60s en México, que este estilo “representa una fuerza nostálgica y melodramática que contrasta, no sin cierta ironía, con la seriedad del modernismo y espíritu avant-garde de la ambientación de la película, enarbolada por los decorados de los pintores Manuel Felguérez y Fernando García Ponce”. Ver Daniel Humberto Escoto Morales, *Vade ultra! intelligentsia y pop de mediados de los sesenta en la Ciudad de México a través de tres películas experimentales*, tesis de Doctorado en Comunicación, Universidad Iberoamericana (México, 2018) 15-16 el investigador Daniel Escoto muestra la variedad enorme de narrativas filmicas que veían los capitalinos en las inmensas salas cinematográficas al comentar el panorama de la cartelera cinematográfica capitalina.

³⁹⁸ “Éxito económico de las películas experimentales”, *El Nacional*, 15 de septiembre de 1965

³⁹⁹ *La fórmula secreta* Rubén Gámez (2014) 237

⁴⁰⁰ Gustavo Sainz y José Agustín Ramírez, Programa de la VII Reseña, Acapulco, 28 de noviembre de 1965

Muy pocos directores se afianzarán profesionalmente, floreciendo en el realismo crítico del cine a colores que detonó la llamada “apertura democrática” y que mucho cosechó de estas generaciones de pioneros de los nuevos cines, que no se adentraron del todo en la realización cinematográfica y siguieron su senda en las tablas del teatro mexicano, como José Luis Ibáñez, Juan José Gurrola y Juan Ibáñez. De los imaginarios, se toman prestadas imágenes que captan el aire de su tiempo y que a través de los documentos, podemos seguir en *cámara lenta*. De estas aventuras seminales se desprendieron semillas que irían germinando en los siguientes años de muchas formas, como crítica y programación cultural, como nutrientes de los suplementos culturales, antesala y modelo de nuevas empresas o con el trabajo frecuente de Barbachano Ponce con Gabriel Figueroa y su llegada a Clasa Films Mundiales.

Con el prestigio de contar con premios internacionales y el reconocimiento de la industria cinematográfica, Barbachano dio pasos que muy pronto seguirán otros en pos de un cine urbano como lo haría Cinematográfica Marte y en el campo de los noticiarios Cine Mundial. Otros productores, como Salvador López, intentaron acuerdos con Barbachano en la coyuntura del Primer Concurso de cine experimental, al proponer la participación conjunta en el festival de Cannes, y buscó inscribir como largometraje a *La fórmula secreta* y *La Sunamita*. Explicó que buscaron “al productor Manuel Barbachano pero no aceptó la combinación. Dijo que sólo enviaría ‘La Sunamita’ con los otros cuentos de ‘Amor, amor, amor’...”⁴⁰¹ En su balance de 1965 en la revista *Siempre*, Carlos Monsiváis destaca aportaciones de la nueva generación que se hicieron visibles a través del certamen, distinguiendo los hallazgos a través de la plástica y narrativa, y el surgimiento de nuevos rostros, profesionales y naturales en la representación filmica.

El cine nuevo intenta ver a un país y a una sociedad y verlos desde dentro, por primera vez. Y quizás el resultado más importante de este Primer Concurso es el señalamiento de un hecho definitivo:

⁴⁰¹ “‘La Fórmula Secreta’ se quedó sin ir a Cannes; no la consideran largometraje, y Barbachano no aceptó unirla a ‘La Sunamita’”, *Esto*, 10 de mayo de 1966

el director mexicano deja de ser turista en su propia tierra, abandona el apatamiento ante la fisonomía indígena o ante el colorido y la fuerza dialectal de Tepito y transforma el asombro en entendimiento, la curiosidad en elaboración formal. En 1965 una generación de jóvenes directores descubre que México no sólo es fotografiable o difamar sino también representable en términos de buen cine.⁴⁰²

En sus memorias, Gabriel Figueroa no comentó nada especial acerca de *Las dos Elenas*, pero al evocar esa invitación laboral de Barbachano Ponce recordó que durante la filmación de *Un alma pura* que dirigía Juan Ibáñez se dio un encuentro con Salvador Dalí en Nueva York.⁴⁰³ Con el respaldo de Barbachano para producir esta trama urbana a caballo entre la Ciudad de México y Manhattan, Ibáñez y Fuentes después producirían juntos una historia coral y local con las peripecias de *Los Caifanes* (1967), apropiándose de la noche chilanga y haciendo suyas las húmedas calles y las escurridizas lenguas de aquellos dialectos urbanos, aportando la riqueza del vocabulario y el ingenio para captar el doble sentido. Filmada a colores, muchas referencias venían de los cuentos filmados en blanco y negro para el Concurso de Cine Experimental. Desde entonces, la ciudad ha servido como escenario y protagonista, sirviendo para bordar símbolos y transgresiones, y revelar el amor-odio de sus habitantes oprimidos, condenados a circular en sus calles con nostalgia y excepcionalmente siendo liberados en momentos de euforia.

Breve línea de tiempo de Clasa Films Mundiales

La empresa Clasa Films Mundiales fue el resultado de la fusión de las empresas CLASA y Films Mundiales, después de la muerte de su director, el productor Agustín J. Fink en 1945. CLASA se había fundado en 1934-1935 y los socios eran el ingeniero Alberto Pani, Hipólito Signoret, Aarón Legorreta y Salvador Elizondo,⁴⁰⁴ quienes consolidaron los estudios de cine más robustos al sur de la ciudad de México, en los que ofrecían servicios

⁴⁰² Carlos Monsiváis, 12 de enero de 1966, pp. XVI-XVII

⁴⁰³ Gabriel Figueroa (2005) 250

⁴⁰⁴ “Salvador Elizondo”, *Cuadernos de la Cineteca, testimonios para la historia del cine mexicano* 1 (México: Cineteca Nacional, 1975) 81

especializados⁴⁰⁵ y que en el ramo de la producción contó con la exclusividad de intérpretes como María Félix, Arturo de Córdova, Mapy y Fernando Cortés y directores como Julio Bracho, Emilio Fernández y Gilberto Martínez Solares.⁴⁰⁶

En su entrevista para la historia del cine mexicano, Salvador Elizondo hizo memoria de aquellos días de asentamientos y comentó que becaron al cinefotógrafo Gabriel Figueroa para ir 8 meses a estudiar con Greg Toland y por ello, la cinefotografía llegó a ser lo mejor que ofrecían en los estudios.⁴⁰⁷ Elizondo también narró cómo los presionó en 1948 William Jenkins, propietario de la Cadena Oro y la Operadora de Teatros,⁴⁰⁸ para adquirir la empresa con una jugosa oferta, por lo que hablaron con el gobierno mexicano, quien la compró a través de Nacional Financiera y a él lo mantuvieron en la gerencia hasta 1952. “Siendo presidente Adolfo López Mateos se la regaló a su primo hermano, el señor Gabriel Figueroa, conteniendo ciento y pico negativos. Los estudios fueron convertidos en Registro Federal de Automóviles”.⁴⁰⁹ La versión de Gabriel Figueroa detalló los pormenores de la transacción.

La fusión de las compañías Films Mundiales y CLASA operó varios años, pero finalmente fueron puestas en liquidación por Nacional Financiera. El Licenciado Ángel de la Fuente, gran conocedor del medio y amigo mío, tuvo el proyecto de una asociación con Nafinsa, sin que ésta pusiera dinero, pues con los ingresos de Clasa Films Mundiales y nuestra aportación de trabajo era posible producir algunas películas. Nafinsa aceptó el trato y comenzamos a preparar el programa con la colaboración de Felipe Subervielle, productor ejecutivo y José F. Iturriaga, Presidente del Consejo de Nafinsa. Sin embargo, tiempo después, el Licenciado José Hernández Delgado, Director de la Empresa Estatal, nos informó que por algún problema entre la banca privada y el gobierno se había tomado la decisión de liquidar inmediatamente Clasa Films Mundiales y terminar con nuestro

⁴⁰⁵ CLASA era “encabezada por Alberto J. Pani y con financiamiento del Gobierno del general Lázaro Cárdenas, que fueron los más grandes y mejor equipados ya que contaban con cámaras Mitchell, equipos de regrabación o sonorización sincrónica, máquina de revelado basado en la curva “gamma”, equipo de proyección de fondo e impresora óptica. Estuvieron ubicados en el kilómetro 13 de la Calzada de Tlalpan (a la altura de lo que hoy es avenida División del Norte)”. En: Rosario Vidal Bonifaz, *Surgimiento de la industria cinematográfica y el papel del Estado en México (1895-1940)* (México: Editorial Porrúa, 2011) 167

⁴⁰⁶ “Gilberto Martínez Solares”, *Cuadernos de la Cineteca, testimonios para la historia del cine mexicano* 4 (México: Cineteca Nacional, 1976) 39

⁴⁰⁷ “Por una renta semanal, CLASA proporcionaba cámaras, reflectores necesarios y servicios de laboratorio, menos las copias, éstas se pagaban aparte y las más antiguas se seguían explotando, pues generaban ingresos mensuales, si bien iban dando cada vez menos. Nuestra corporación que disponía de ciento y pico negativos, percibía buenas entradas. Posteriormente vino la televisión y se le vendieron las reproducciones, aunque a medida que contaba con más negativos, las ganancias aumentaban.” En: “Salvador Elizondo”, *Cuadernos de la Cineteca, testimonios para la historia del cine mexicano* 1 (México: Cineteca Nacional, 1975) 82

⁴⁰⁸ “Salvador Elizondo” *Cuadernos de la Cineteca, testimonios para la historia del cine mexicano* 1 (México: Cineteca Nacional, 1975) 87

⁴⁰⁹ Op cit 82

particular arreglo. Pero, a cambio, nos propuso que compráramos la compañía, nos daba facilidades y crédito y nos pidió que fijáramos el tiempo para el pago. El Licenciado Hernández Delgado realmente nos dio todas las facilidades para la adquisición de la empresa.⁴¹⁰

El cinefotógrafo distinguió a quienes se sumaron como socios y las películas que produjeron juntos.

Nos asociamos además con Manolo Barbachano, Roberto Gavaldón, mi hermano Roberto y ACV (...) El director de la empresa fue el Licenciado Ángel de la Fuente y Felipe Subervielle, el productor ejecutivo y el resto quedamos como Consejeros de producción. Hicimos *Macario* (1959) y *La Rosa Blanca* (1961), de B. Traven; *El gallo de oro* (1964) y *Pedro Páramo* (1966) de Juan Rulfo; *Corazón salvaje* (1968) de Caridad Bravo Adams; *María* (1971), de Jorge Isaacs, en Colombia, y *Coronación* (1975), de José Donoso. En la mayoría, la producción fue decorosa, pero tuvimos que suspender actividades cuando el Banco Cinematográfico cambió el rumbo de sus créditos.⁴¹¹



Fig. 11, still heraldo *El gallo de oro*, 1964/ Colección Fotográfica e Iconográfica de la Filmoteca de la UNAM

⁴¹⁰ Gabriel Figueroa (2005) 231

⁴¹¹ Op cit 232

Juan Rulfo al cine con Clasa Films Mundiales:

El gallo de oro (1964) y Pedro Páramo (1966)

*Dio un golpe seco contra la tierra
y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras.*

Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, 1955⁴¹²

Los relatos de Juan Rulfo encajaron a la perfección en las miras de Manuel Barbachano y su estrategias de producción a partir de obras literarias. Luego de haber producido películas a partir de las novelas de Pérez Galdós (*Nazarín*, 1958) y Valle Inclán (*Sonatas*, 1959), durante los años 60 convocó y contagió el entusiasmo por interpretar la obra de jóvenes autores mexicanos como Carlos Fuentes, Juan José Gurrola y Juan García Ponce; luego de la experiencia en el Primer Concurso de Cine Experimental, filmando cortometrajes basados en cuentos, puso un enorme empeño para ocuparse de un autor mexicano de enorme calidad, popularidad y atractivo para los nuevos cines. En todas esas cintas, Carlos Velo fungió como asesor y supervisor. Miguel Barbachano Ponce hizo memoria veinte años después, que la traslación a la pantalla de Gavaldón para “*El gallo de oro*, en una película que, si en un principio se juzgó fría, de académica factura, hoy empieza a ser revalorizada por la nueva crítica”.⁴¹³ Douglas Weatherford afirmó que Barbachano se interesó por los relatos de Rulfo y le compró los derechos para llevarlos al cine. Miguel Barbachano consignó: “Barbachano recompensa a Carlos Velo por la ayuda técnica que prestó a los jóvenes cineastas que intervinieron en *Amor, amor, amor*, encargándole el transvase [sic] al lenguaje de las imágenes de *Pedro Páramo* (1966), la novela de Juan Rulfo”.⁴¹⁴

⁴¹² Juan Rulfo, *Pedro Páramo* (México: SEP, Lecturas Mexicanas, 1984) 159

⁴¹³ Miguel Barbachano Ponce, (1988) 156

⁴¹⁴ Miguel Barbachano Ponce, “Notas sobre un productor independiente”, *Críticas* (México: Cineteca Nacional, 1988) 156

Juan Rulfo, hoja de contactos en el cine

Presente en el campo cultural a partir de los años 50, Juan Rulfo (1917-1986) incursionó en la literatura, la fotografía y el cine, desempeñándose en la antropología y la investigación. Douglas J. Weatherford hizo notar que Manuel Barbachano inauguró en 1955 la carrera filmica de Rulfo, junto a Alfredo B. Crevenna, quien dirigió *Talpa* (1956).⁴¹⁵ Hoy conocemos con mayor claridad las amistades entre varios participantes y podemos caracterizarlos en las filmografías de Roberto Gavaldón y Gabriel Figueroa, a quienes el escritor encontró en el rodaje de *La Escondida* (Roberto Gavaldón, 1955) en Tlaxcala. Llevó su cámara a ese viaje y fotografió al director y al cinefotógrafo en acción.⁴¹⁶ Entre 1956 y 1957, el escritor redactó la novela “El gallo de oro” para ser llevada al cine.⁴¹⁷ Encomendado por Carlos Velo,⁴¹⁸ García Márquez recibió el encargo en 1963 y posteriormente se sumó Carlos Fuentes para trabajar los diálogos. En sus trabajos acerca de Rulfo, Fernando Mino ha estudiado a fondo las relaciones en torno al relato y la película *El gallo de oro* (1964)⁴¹⁹, que permiten explicar a través de matices los cambios que tuvo en su camino a la pantalla y la resonancia con los temas de la fatalidad en la filmografía de Roberto Gavaldón.

“Aprovechando su residencia en Guadalajara, Rulfo aceptó acompañar a Carlos Velo a buscar

⁴¹⁵ “En los meses y años posteriores a la publicación de *El llano en llamas* y *Pedro Páramo* varios directores expresaron su deseo de llevar la narrativa rulfiana a la pantalla grande. Alfredo B. Crevenna fue el primero en hacerlo cuando filmó *Talpa* a finales de 1955. Otra oportunidad de participar en la producción cinematográfica se le presentó el mismo año, en noviembre, cuando Rulfo viajó al estado de Tlaxcala para observar la filmación de *La Escondida*, una cinta en que participaban algunas de las figuras más importantes del cine mexicano de la época. [...] Gabriel Figueroa se encargó de la fotografía, mientras Pedro Armendáriz y María Félix, entre otros, aparecían en el reparto. Gavaldón había invitado al joven escritor para servir como asesor histórico de la historia, cuya acción se ubica durante la Revolución. El propósito verdadero de la presencia de Rulfo en el set, sin embargo, podría haber sido la intención de Gavaldón y Barbachano de congraciarse con un joven y talentoso autor y mejorar así sus posibilidades de filmar una obra rulfiana en el futuro, algo que lograron los dos cuando trabajaron juntos para rodar la primera adaptación de *El gallo de oro*. Aunque Gavaldón no llevaría la novela a la pantalla grande hasta 1964, los preparativos para esa adaptación ya se habían anunciado en octubre de 1956 (si no antes) en una entrevista que el periódico *Esto* hizo a Sergio Kogan, un productor secundario de *La Escondida*”. En: Juan Rulfo, *El gallo de oro y otros relatos* (México: Editorial RM y Fundación Juan Rulfo, 2016) 100-101

⁴¹⁶ Luna Córnea 32 Gabriel Figueroa (México: Centro de la Imagen, 2008) 498

⁴¹⁷ Douglas J. Weatherford (edición e investigación) *Juan Rulfo en el cine: los guiones de Pedro Páramo y El gallo de oro* (México: Editorial RM, Fundación Juan Rulfo, 2021) 21

⁴¹⁸ Douglas J. Weatherford (2021) 29

⁴¹⁹ *El gallo de oro*, 1964. Roberto Gavaldón (Clasa Films Mundiales), Barbachano, G: Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Roberto Gavaldón s/argumento de Juan Rulfo. Intérpretes: Ignacio López Tarso, Lucha Villa, Narciso Busquets, Carlos Jordán, Agustín Isunza. En: Moisés Viñas (2005) 214

locaciones a los pueblos del sur del estado para la filmación de una adaptación de Pedro Páramo, cuyos derechos había vendido a Manuel Barbachano junto con los de *El gallo de oro*”.⁴²⁰

El nombre de Juan Rulfo apareció en los créditos de tres películas entre 1964 y 1965 y como señaló Weatherford, ese momento puede considerarse la cima de su carrera cinematográfica. En dos cintas se usaron textos suyos: *La fórmula secreta* y *El gallo de oro*, y tuvo una breve actuación al final de *En este pueblo no hay ladrones* (Alberto Isaac, 1964). El investigador precisó que “en total fueron nueve cintas en las que participó como escritor, asesor histórico, stillman, explorador de locaciones y, en una ocasión, actor secundario.”⁴²¹ Entre los nuevos críticos, en 1986 José Felipe Coria la reconoció entre las tres películas que habían logrado captar y destacar los imaginarios rulfianos: *El Despojo* (Antonio Reynoso, 1960), *La fórmula secreta* (Rubén Gámez, 1965) y *El gallo de oro* (Roberto Gavaldón, 1964) compartían los “contornos de perfección interminable”, pero subrayó en éste último “las posibilidades de la adaptación filmica”.

El gallo de oro no sólo ha sufrido el menosprecio como película, sino también como texto, como literatura. En las obras completas de Rulfo este volumen de textos para cine, tan bellos y perfectos como cualquier página de *Pedro Páramo* o de *El llano en llamas*, ocupa un lugar que poca gente le ha dado; un lugar igual al de su prodigiosa creación literaria.⁴²²

Weatherford también reconoció los sesgos que habían impedido valorar al texto de Rulfo en sus dimensiones fílmicas y literarias.

La marginación de *El gallo de oro* en la bitácora rulfiana ha sido un tema recurrente en los estudios que se han publicado sobre ese texto, cuyos autores han ofrecido una variedad de teorías para explicar la recepción ambivalente de la obra. Sin lugar a dudas, la defensa de la naturaleza literaria de *El gallo de oro* ha sido acertada y necesaria. Se ha equivocado, sin embargo, en su intento mal encaminado de divorciar la obra rulfiana de sus raíces cinematográficas.⁴²³

⁴²⁰ Fernando Mino Gracia (2020) 80

⁴²¹ Douglas J. Weatherford (2021) 20

⁴²² José Felipe Coria, “El gallo de oro”, *Uno más Uno*, 18 de enero de 1986, Cultural

⁴²³ Juan Rulfo (2016) 98-99

La cinta fue filmada a partir del 17 de junio de 1964 en los Estudios Churubusco y locaciones en Querétaro en el Pueblo de Bernal, la Plaza de San Juan del Río, la Hacienda de Chichimequillas, Tequisquiapan y otros,⁴²⁴ por la empresa Clasa Films Mundiales, S.A. y al frente estuvieron como productores Manuel Barbachano Ponce y Federico Amérigo, con dirección de Roberto Gavaldón y su asistente Jesús Marín. Los guionistas Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez⁴²⁵ y Roberto Gavaldón, trabajaron sobre el argumento homónimo de Juan Rulfo.

Entre marzo y abril de 1964 estuvo listo el segundo tratamiento de guion de *El gallo de oro*. En las últimas reuniones participó también Ignacio López Tarso, el actor seleccionado para interpretar a *Dionisio Pinzón*. En estas sesiones se definió el nuevo derrotero del final de la cinta, que implicó un peso menor del protagonista, en beneficio de *La Caponera*, que lograba imponerse a los vuelcos del azar.

Para el papel de *Bernarda Cutiño* se seleccionó a una joven cantante bravía con una discreta carrera como actriz. La nortea Lucha Villa, de 27 años, había grabado su primer disco en 1961 y en 1963 comenzó a figurar en baratísimas comedias rancheras (*Tres palomas alborotadas*, *Los apuros de dos gallos*, *Los dos alegres gavilanes*, entre varias cintas más). En abril ya estaba estudiando el guion de *El gallo de oro* con el “excelente director teatral de la nueva ola” José Luis Ibáñez, a quien Barbachano encomendó para preparar a la joven.⁴²⁶

El director de fotografía Gabriel Figueroa utilizó material a color en 35 mm. y la editó la veterana Gloria Shoemann –frecuente colaboradora del director chihuahuense–, la escenografía de Manuel Fontanals convivió con el maquillaje de Armando Meyer y el sonido de Luis Fernández. Además de la joven Lucha Villa e Ignacio López Tarso, quien ya había trabajado con Barbachano, Figueroa y Gavaldón previamente, estaban Narciso Busquets, como *Lorenzo Benavides*; Carlos Jordán, encarnó a *Esculapio Virgen*; Agustín Isunza, *Secundino*; Enrique Lucero, *El Chinaco*; Agustín Fernández, *El Yaqui*; Lina Marín y Diana Ochoa. En los años de su producción, al cruzar referencias Salvador Novo reunió en una

⁴²⁴ El pajarito indiscreto, “Estrellas, estrellitas y estrellados”, *El Universal*, 16 de junio de 1964, Tercera, 11-C

⁴²⁵ “Interesado en el cine y en establecer vínculos con el círculo intelectual de la Ciudad de México, García Márquez se integró a las tertulias que presidía Manuel Barbachano Ponce en “aquel Castillo de Drácula de las calles de Córdoba”, sede de su empresa productora, guiado por su viejo valedor Álvaro Mutis. En esas reuniones conoció a varios exiliados españoles inmersos en la industria del cine, como Federico Amérigo y Carlos Velo, o en la publicidad, como Jaime Muñoz de Baena”. En: Fernando Mino Gracia (2020) 85

⁴²⁶ Fernando Mino Gracia (2020) 159

postal a miembros de la generación que renovaba los panoramas de la novela y el cine en México.

Que con Carlos Fuentes, ya la novela mexicana se ha instalado en una universalidad largo tiempo deseada. Y que nada mejor le puede suceder al cine que la intervención de escritores como Carlos Fuentes, de quien leo que es el guión del *Gallo de oro*, película de otro muchacho inteligente: Manolo Barbachano.

No entraña adulación, en un viejo, que exprese el entusiasmo con que mira surgir a un novelista de la talla de Carlos Fuentes; con que contempla su firme ascenso desde los primeros cuentos, con que goza la riqueza de su imaginación, la fuerza de su lenguaje, la rotundez de sus tramas, sus desenlaces imprevisibles y contundentes.⁴²⁷

Ignacio López Tarso recordó que en el proyecto estrechó lazos con sus participantes.

Desde la preparación, esta fue una película que me encantó, porque pude estar en varias de las reuniones en que Carlos Fuentes y García Márquez ¡imagínate! empezaban a discutir el libreto. Luego, ellos me invitaron a comer y fuimos, según recuerdo, a Cardini, donde se comía muy bien. A García Márquez, que fue con el que más relación tuve, siempre le fascinó el cine y esta idea de Rulfo lo tenía tan entusiasmado, que estuvo presente durante casi toda la filmación; lo de los gallos le gustaba especialmente al Gabo, que entonces, pues ni pensar que llegaría a ser tan famoso, escribía guiones como chamba.⁴²⁸

Weatherford recogió la entrevista de Gavaldón con Eugenia Meyer, en los *Cuadernos de la Cineteca Nacional* (vol. 7) para señalar que:

A diferencia de sus adaptadores, Gavaldón tenía claro que la literatura es un punto de partida: “A veces trasladar una novela al cine es difícil, han fracasado muchos intentos, que casi con poca imaginación cinematográfica se someten demasiado a la novela misma, tratan de respetarla o por imposición del autor o porque realmente no la ven en cine. **Trasplantar una obra en numerosas ocasiones significa cambiarla**”.⁴²⁹

Polvo y luces en la recepción

Pese a algunos descabros, como el rechazo a participar en el Festival de San Sebastián por haber sido presentada en el Festival de Génova,⁴³⁰ la cinta tuvo una recepción

⁴²⁷ Salvador Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Gustavo Díaz Ordaz I* (México: Conaculta, 1998) 17

⁴²⁸ Susana López Aranda, *El cine de Ignacio López Tarso* (México: IMCINE, Universidad de Guadalajara, 1997) 62

⁴²⁹ Douglas J. Weatherford (2021) 227 Subrayado mío.

⁴³⁰ Primero se anunció que la cinta apoyada por Pel-Mex estaba lista para participar y se tenía en espera la confirmación de algún representante: “‘El Gallo de Oro’ a San Sebastián”, *Excélsior*, 21 de mayo 1965, sin página, finalmente en otra nota se consignó que: “No aceptaron ‘El Gallo de oro’ en España; la cinta iba a competir en San Sebastián”, *Excélsior*, 5 de junio de 1965, Segunda, 4-B

crítica muy favorable por el público que asistió a las funciones y también fue bien recibida por la crítica de su tiempo. Como aderezaba una nota periodística, en noviembre de 1964 provocó “verdadero júbilo” para sus productores, participando en la primera “Posada del Cine Mexicano” en el cine Mariscal, que fue un éxito económico para Clasa Films Mundiales y Películas Nacionales.

Se comentaba que este éxito tiene una doble significación, hace renacer el optimismo en el medio cinematográfico, indicando que para lograr películas de éxito no hay sino que atender el gusto del público mayoritario.

Cabe decir que no se trata de un cine pretencioso y para consumo de minorías selectas, sino de ese cine claro y ameno contenido, sustentado de costumbres, ambientes y personajes esencialmente mexicanos. Y aquí está lo fundamental: no se trata de un México falsificado, “de calendario”, sino de un México que todos identificaremos como nuestro y que hace reconocernos en él.⁴³¹

El gallo de oro se estrenó en el cine Alameda el 18 de diciembre de 1964 y permaneció seis semanas en cartelera,⁴³² compitiendo por los espectadores con recursos técnicos como el cine a colores y contando con la frescura de nuevos rostros, que eran apreciados por los críticos.

Ahora con los progresos del moderno cine de amplia pantalla y nítida fotografía a colores, y también con la aportación de nuevas personalidades artísticas como la del gran actor Nacho López Tarso, o la de esa preciosa joven de bronca voz que es Lucha Villa, o la de Narciso Busquets de apuesta figura.⁴³³

Otros detalles aparentemente menores eran consignados por la prensa, que relató que “un señor que anda metido en cosas de cine”, le contó que en una revisión en la caseta de proyección del cine Alameda,

vio que los espejos de las lámparas estaban oxidados, que los lentes estaban maltratados y después advirtió que la pantalla tenía un dedo de polvo, porque nadie se había preocupado por sacudirla. Cambiaron lentes y limpiaron la pantalla y hay que ver cómo lucen las imágenes de “El gallo de oro”.⁴³⁴

⁴³¹ “Ahora con ‘El Gallo de oro’ vuelve el gran cine mexicano”, *Excelsior*, 17 de diciembre de 1964, Segunda, 4-B

⁴³² María Luis Amador y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera cinematográfica 1960-1969* (México: UNAM, 1986, 222-223

⁴³³ “Ahora con ‘El gallo de oro’ vuelve el gran cine mexicano”, *Excelsior*, 17 de diciembre de 1964, Segunda, 4-B

⁴³⁴ “Todo se reducía a falta de limpieza”, *El Universal*, 29 de diciembre de 1964, Primera, 21-A

La búsqueda de la calidad lo colocaba en los proyectos con los que se buscaba recuperar espectadores. Emilio García Riera comentó que a partir de *El rebozo de Soledad* (Roberto Gavaldón, 1952), daba continuidad a la procuración de Julio Bracho y Emilio Fernández “por “un cine de calidad” (o “de aliento”) apoyado en temas nobles, de “interés nacional”, como se decía en los documentos del Banco Nacional Cinematográfico”.⁴³⁵

En su estreno en el cine Alameda compartió las marquesinas de los cines capitalinos con *El despertar del sexo (Bochorno)* (Juan de Orduña, España, 1963), *Los tres desafíos de Tarzán* (Robert Day, MGM, 1963), *La noche de la iguana* (John Huston, MGM, 1964) y otras muy exitosas como *El Padrecito* (Miguel M. Delgado, 1964) protagonizada por Cantinflas, que llevaba para entonces 51 semanas exhibiéndose en el Palacio Chino.⁴³⁶ En diciembre de 1964 inició la Reseña Nacional del Cine Mexicano, con *El gallo de oro*, “una producción de la cual se ha hablado mucho y que está considerada como la primera de las cintas de ‘aliento’”.⁴³⁷ Sobre la programación,

no puede decirse que estas producciones de la Reseña Nacional en el Mariscal, sean cintas de arte. Son simple y sencillamente películas de gran atracción para el público, que abarcan distintos temas y por su manufactura, tanto técnica como artística, sí merecen que se les dé el título de obras de arte.⁴³⁸

De acuerdo con Carlos Bonfil en el prólogo al estudio de Fernando Mino sobre la película,

Con el paso del tiempo parece haberse entendido que *El gallo de oro*, de Roberto Gavaldón, representó en realidad un parteaguas cultural, un acomodo artístico entre los reclamos de continuidad con las convenciones de la comedia ranchera y una soterrada ruptura con ese género a partir del manejo astuto de la ambigüedad dramática y de temas novedosos como la fatalidad o la ironía en el diseño de situaciones y personajes.⁴³⁹

Con esta cinta, Barbachano entró de lleno a la gran industria cinematográfica que echaba mano de elementos de la realidad para dar verosimilitud a la historia, a través de la

⁴³⁵ Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997* (México: Ed. Mapa, Conaculta, Imcine, Canal 22, Universidad de Guadalajara, 1998) 196

⁴³⁶ Cartelera cinematográfica, *Excélsior*, 24 de enero de 1965, Primera, 29-A

⁴³⁷ “Cuatro piñatas cada día...”, *El Universal*, 18 de diciembre de 1964, Tercera, 21-C

⁴³⁸ Op cit

⁴³⁹ Carlos Bonfil, “Prólogo”, Fernando Mino Gracia (2020) 17-18

lente cinematográfica y la película a colores que le daba espectacularidad, grandilocuencia o intimidad a sus personajes. A la cabeza de Clasa Films Mundiales, el productor yucateco echaba mano de figuras del *star system* cultural y actoral para blindar su proyecto bajo la dirección de Gavaldón y la responsabilidad visual de Figueroa. El manuscrito que conservó Barbachano llevó a la publicación impresa de *El gallo de oro* varios años después.

No se conserva el original, escrito a mano o a máquina, de Juan Rulfo. Debió entregarlo al productor Manuel Barbachano, quien habría dispuesto que se mecanografiara hasta conseguir un texto de 42 cuartillas. [...] Rulfo no pensó en publicar este “argumento” [se tituló en el Certificado de registro como “DE LA NADA A LA NADA”], que resulta ser en realidad una pequeña novela (nunca un “guión” como a veces se dice), pero en 1980 alguien que tenía en sus manos el original del manuscrito depositado en la oficina de Manuel Barbachano lo presentó a un editor, ERA, y éste decidió proponer su edición. Rulfo accedió sin excesivo entusiasmo al considerar que era algo preparado con una película a la vista, ya realizada.⁴⁴⁰

Con *El gallo de oro*, se ensambló una trama literaria con un musical situado en el ambiente de las ferias de gallos y las haciendas, que combinaba el colorido de paisajes en locaciones y escenarios en los foros de los estudios, para llevar al extremo las personalidades y fundir sus contradicciones en un destino trágico. Con más experiencias en los procesos de traslación de las obras originales a los guiones cinematográficos, en su siguiente proyecto, Barbachano Ponce tomaría parte directamente de la adaptación literaria, acompañado de sus colaboradores más cercanos.

⁴⁴⁰ Juan Rulfo (2016) 9-10



Fig. 12, John Gavin y Gabriel Figueroa en el rodaje de *Pedro Páramo*, 1966/Colección Fotográfica e Iconográfica de la Filmoteca de la UNAM

En busca del relato filmico: *Pedro Páramo* (1966)

Hubiera querido decirle: “Te equivocaste de domicilio. Me diste una dirección mal dada. Me mandaste al ‘¿dónde es esto y dónde es aquello?’ A un pueblo solitario. Buscando a alguien que no existe”.

Juan Rulfo, *Pedro Páramo*⁴⁴¹

Además de las películas *Macario* (1959) y *La Rosa Blanca* (1961), basadas en novelas de B. Traven (1882-1969) que adaptaron Emilio Carballido y Roberto Gavaldón, Barbachano Ponce tuvo la opción de traducir al cine las historias de Rulfo, con sus colaboradores frecuentes de Teleproducciones. Las condiciones se dieron con el respaldo de Clasa Films Mundiales y los Estudios Churubusco, para adaptar la novela de Rulfo y el guion

⁴⁴¹ Juan Rulfo (1984) 14

fue de autoría colectiva de Carlos Velo, Carlos Fuentes y Manuel Barbachano.⁴⁴² Su viejo camarada gallego, no rechazó la oportunidad de encabezar el proyecto en esta ocasión, que durante dos lustros se fue gestando entre muchos otros que tuvieron en sus manos, produciendo y viajando por el país. Fruto de talleres de escritura en la primera y segunda promoción de becarios del Centro Mexicano de Escritores,⁴⁴³ en su novela *Pedro Páramo* Juan Rulfo expresó con contundencia y sencillez las profundas grietas del campo mexicano a medio siglo XX. En un texto póstumo, relató que comenzó a escribirlo siendo agente viajero de Goodrich-Euzkadi.

En mayo de 1954 compré un cuaderno escolar y apunté el primer capítulo de una novela que, durante muchos años, había ido tomando forma en mi cabeza. Sentí por fin haber encontrado el tono y la atmósfera tan buscada para el libro que pensé tanto tiempo. Ignoro todavía de dónde salieron las intuiciones a las que debo *Pedro Páramo*. Fue como si alguien me lo dictara. De pronto a media calle, se me ocurría una idea y la anotaba en papelitos verdes y azules.⁴⁴⁴

Las letras de Rulfo están pobladas de fantasmas, fantasías, pérdidas y sueños rotos. El abandono y la distorsión de la paternidad, el cacicazgo regional, los amores imposibles y el autoritarismo que se articulan pausadamente y expresan sentimientos en paisajes de aridez y dureza. La trama, hoy conocida ampliamente, trata sobre un hijo en busca de su padre y lo que va encontrando en el camino son las ruinas que ha dejado en la región por sus decisiones y su temperamento. La enorme familia de hermanos y sus madres son parte del enjambre de familiares fuera del matrimonio, reflejando la insustancialidad de los espacios y a la vez, la permanencia y apropiación de los recuerdos. En la recepción del libro, su traducción a varios idiomas y la publicación por varias casas editoriales, también debe sumarse la adaptación al cine y sus procesos de reinención para la pantalla, a través de planos, diálogos, con elipsis y

⁴⁴² *Pedro Páramo*, 1966. Carlos Velo (Clasa Films Mundiales, Barbachano) G: Carlos Fuentes, Carlos Velo, Manuel Barbachano Ponce s/ novela homónima de Juan Rulfo. Intérpretes: John Gavin, Ignacio López Tarso, Pilar Pellicer, Julissa, Graciela Doring. En: Moisés Viñas (2005) 386

⁴⁴³ Sus compañeros fueron Juan José Arreola, Alí Chumacero, Ricardo Garibay, Miguel Guardia y Luisa Josefina Hernández. Ver Jorge Zárate (2005) 339

⁴⁴⁴ Jorge Zepeda, *La recepción inicial de Pedro Páramo* (México: Fundación Juan Rulfo, Editorial RM, 2005) 336

condensaciones de tiempos, que le dieron relieve a los personajes, conflictos, paisajes y escenarios.

Pedro Páramo retrató el universo de las haciendas mexicanas, la muerte y la ruina. Los personajes contrastan por su movimiento o su inmovilidad. Por sus llanos incluso corren desaforados corceles sin jinetes por paisajes áridos. Hay muertos que se despiden y piden disculpas a los vivos que ofendieron y ánimas que recen por ellas, murmullos en interiores de claroscuros con lujos de otra época. En el vacío y el silencio, retumban sus palabras y muchas preguntas. Pedro Páramo, es un cruel terrateniente en busca del amor de Susana San Juan y Dolores Preciado, acepta a cualquier precio el afecto interesado de Pedro Páramo. En estos pueblos polvorientos, se arreglan matrimonios y engaños por conveniencia, pero no pueden esconderse la fragilidad y soledad a la luz de las velas, con la claridad de los ventanales y rodeados de esos enormes portones y murallas. En Comala se comunican los vivos y los muertos a través de sueños, símbolos y deseos. Varias muertes destapan muchos secretos, pesadillas, resentimientos y venganzas. Juan Preciado quiere a toda costa encontrar a su padre en la Media Luna y su historia va revelando la historia de hipocresía y choque de generaciones.

Este pueblo está lleno de ecos. Tal parece estuvieran encerrados en el hueco de las paredes o debajo de las piedras. Cuando caminas, sientes que te van pisando los pasos. Oyes crujidos.

Risas. Unas risas ya muy viejas, como cansadas de reír.

Juan Rulfo, *Pedro Páramo*⁴⁴⁵

La música de Joaquín Gutiérrez Heras subraya sucesivamente los momentos de delirio con melodías sordidas, tocadas por flautas. A veces toman el protagonismo los pasos de unas botas o los cascos de los caballos andando. En los interiores de la hacienda y las

⁴⁴⁵ Juan Rulfo, *Pedro Páramo* (México: FCE, 1984) 54

casas, los detalles en la decoración son discretos, pero hay candelabros, vigas y pisos de madera, cúpulas pequeñas, estanterías llenas de sombras y bultos que solo asoman su silueta; en las recámaras con espejos, botellas delicadas, sábanas frescas y objetos que hacen a cada personaje verosímil. Algunas escenas de planos generales aprovecharon la majestuosidad del escenario natural, y fueron filmadas en el casco de la hacienda de Tetlapayac, Hidalgo,⁴⁴⁶ en foros de los Estudios Churubusco, la costa de Acapulco Guerrero, San Miguel de Allende y Pozos, Guanajuato. Vicente Rojo formó parte del equipo de artistas que imprimió su sello en las producciones de Barbachano. En sus memorias dedicó una viñeta a los recuerdos y sus frutos.

Desde niño he sentido una fuerte atracción por las letras (y no sólo como lector). Sus formas tan precisas y a la vez variadas, sustituían a los juguetes que no tuve. Como era muy aficionado al cine, a los doce o trece años mi máxima satisfacción era recortar, tijeras en mano (con una habilidad que todavía hoy causa admiración en mis colegas diseñadores), los anuncios de películas que aparecían en los periódicos de Barcelona y, con los títulos, los nombres de los actores y sus rostros, hacer mis propias composiciones. Es por eso que cuando Fernando Gamboa me invitó en 1956 a trabajar en Teleproducciones, la compañía de cine de Manuel Barbachano Ponce, acepté con entusiasmo. Allí entre otras tareas diseñé las letras para los títulos de presentación de las películas *Torero!*, de Carlos Velo; *Nazarín*, de Luis Buñuel y, posteriormente, *Pedro Páramo* del mismo Velo.⁴⁴⁷

Esa secuencia se formó con varios planos largos con ligeros movimientos de cámara en donde se muestran detalles con tipografías y retratos en serigrafías con los personajes y sus intérpretes, así como los responsables técnicos; la secuencia finaliza con el famoso epígrafe de Pedro Calderón de la Barca de “La vida es sueño”.

Los diseños de estos carteles y de la tipografía correspondiente revelan el acierto de Vicente Rojo para codificar varios elementos que inicialmente habían sido utilizados por la pintura en las primeras décadas de este siglo: letras mayúsculas aisladas en escala desproporcionada, alfabetos inventados en el restirador, tipografías pretéritas, pero que para la época eran consideradas modernas e imágenes vernáculas.⁴⁴⁸

En *Pedro Páramo* (1966) hay ecos y evocaciones a escenas similares de otras películas que habían producido juntos Barbachano y Figueroa, sobre todo aquellas con carga

⁴⁴⁶ Allí se filmó un episodio de *¡Que viva México!* de Sergei Eisenstein en 1931.

⁴⁴⁷ Vicente Rojo Diseño Gráfico (México: UNAM, Conaculta, ERA, Trama Visual, 1990) 138

⁴⁴⁸ José Manuel Springer (1990) 19

erótica, especialmente con la actriz Pilar Pellicer, con quien habían hecho recientemente *Tajimara/Los Bienamados* (1964), y también con ecos buñuelianos al confrontar personajes de la iglesia como los que se hicieron en *Nazarín* (1958) y que en una escena del padre Rentería queriendo confesar a Pilar Pellicer se aluden ligeramente en *Pedro Páramo* (1966). También ambas tenían algunos trazos comunes en los pequeños poblados sin nombre y la miseria, en la que contrasta la algarabía de personajes como Andara en *Nazarín* y Dorotea La Curruca en *Pedro Páramo*; o los caminos enmarcados por inmensas nubes al fondo que se ven en ambas películas fotografiadas por las lentes de Gabriel Figueroa.

Identificados por Robert Stam entre las hostilidades a la adaptación cinematográfica, podemos considerar que a *Pedro Páramo* (1966) le regatearon méritos frente al libro, con el mito de lo fácil (fácil de hacer y fácil de ver) y el parasitismo con el relato. Pero las fallas y titubeos en la dirección de actores, se agrandaron en las arenas movedizas de la distribución cinematográfica y el unánime cuestionamiento a la interpretación del protagonista principal, pesó para opacar las virtudes de la película. A pesar de la fría recepción de ciertos críticos como Emilio García Riera y Jorge Ayala Blanco,⁴⁴⁹ se programó para la clausura de la IX Reseña Mundial de festivales de cine donde no satisfizo expectativas unánimemente, pero ganó una Cabeza de Palenque “por la adecuación de una tradición cinematográfica nacional con las mejores corrientes artísticas actuales”.⁴⁵⁰ En su espacio en *El Día*, José Carreño diseccionó los problemas de la película y consignó el recibimiento en el puerto de Acapulco.

Sin embargo, un guión ultraliterario, apegado servilmente a la novela original, sin una sola solución cinematográfica, y producción concebida en términos de figurones que nada tienen que ver con los personajes, hacen de la proyección de la cinta, un desfile de seres acartonados, ordenados por capítulos, que declaman cada quien la parte de la novela que les corresponde. John Gavin, el señorito de Hollywood vestido a ratos de casimir inglés y a ratos de delicado Jessy James, declama la parte correspondiente al personaje central. En su primera confrontación pública, en el Fuerte de San Diego,

⁴⁴⁹ Ver Miguel Anxo Fernández (2007) 178

⁴⁵⁰ En esa ocasión el Comité Internacional de Premiación estuvo conformado por Alfred Bauer, Hiram García Borja, Atilio Mentasti, Ladislav Katchnick, Mhinea Georgiou, Peter Schamoni y Roberto Morgan, *Reseñas de las Reseñas* (México: Cineteca Nacional, 1987) 112

originó risas complacientes y rostros de inocultable aburrimiento. *Pedro Páramo* es el desencanto de 1966.⁴⁵¹

Al regresar a la ciudad de México, su estreno el 26 de enero de 1967 inauguró la “exhibición vertical” con proyecciones simultáneas en diez salas,⁴⁵² en los cines Alameda, Teresa, Las Américas, Carrusel, Polanco, Nacional, Tlacopan, Alamos, Lindavista, Apolo y Morelia. La cinta se llevó en la comitiva al Festival de Cannes de 1967, presidida por el director del Banco cinematográfico, Emilio O. Rabasa, acompañado de Carlos Velo, Gabriel Figueroa e Ignacio López Tarso entre otros y Miguel Anxo Fernández reconstruyó la recepción de la película y el desencuentro más que con el público, con la crítica francesa que alegó no haber entendido la historia, a la que el gallego reprochó una miopía en el país donde se hizo *El año pasado en Marienbad* (Alain Resnais, 1961). Con claroscuros y maestría contenida, la fotografía del veterano Figueroa no destacó mayormente y el uso del blanco y negro para esos años le quitó la novedad a pesar de ciertos planos.

Carlos Velo cargó consigo el “fracaso” de la cinta, reconociendo que quiso darle a muchas personas y terminó por desbalancear sus propósitos.⁴⁵³ Ignacio López Tarso compartió el tono ambiguo del director sin saber muy bien qué quería transmitirles a sus actores. También la tensa relación con Gabriel Figueroa pesó en la falta de comunicación del director con su fotógrafo.⁴⁵⁴ En su siguiente etapa Velo tuvo un sello más comercial, en la que se dedicó a dirigir películas centradas en el público juvenil,⁴⁵⁵ junto a su pareja sentimental, la

⁴⁵¹ Op cit 115

⁴⁵² Douglas J. Weatherford (2021) 23

⁴⁵³ En una entrevista con José Agustín publicada en *El Herald Cultural* el 6 de octubre de 1968, Carlos Velo reconoció a Fuentes su dedicación y declaró: “Algún día publicaré mi guión y explicaré lo que nunca debe aceptar un realizador cuando no está seguro de su obra. Rulfo no intervino en la adaptación: leyó el guión y ayudó corrigiendo algunos diálogos. Todo el mérito es de Carlos Fuentes, que fue un colaborador entusiasta, tenaz; era su primera adaptación. Él la considera como un aprendizaje. Cuando Fuentes vio la película en París con intelectuales como Cortázar, Miguel Ángel Asturias, Carpentier... a unos les gustó, a otros no, se pusieron a discutir; yo estaba bastante satisfecho pero Fuentes no, porque le hicieron críticas a su adaptación. Pero yo me hago responsable; creo que es la mutilación de la adaptación al realizarse lo que produce ese efecto”. Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano* Vol. 13, 2a edición (Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1992) 23

⁴⁵⁴ Ver Douglas J. Weatherford, “Gabriel Figueroa y Juan Rulfo”, *Luna Córnea* 32 Gabriel Figueroa (México: Centro de la imagen, 2007) 481-499

⁴⁵⁵ *Don Juan* 67 (1966); *5 de chocolate y uno de fresa* (1967); *Alguien nos quiere matar* (1968) y *El medio pelo* (1970).

productora Angélica Ortiz. Una década después, Carlos Velo ocupó la dirección del flamante Centro de Producción Cinematográfica (CPC), creado en 1971 por el presidente Luis Echeverría, que con evocaciones cardenistas, creaba una dependencia cinematográfica para ocuparse de las actividades del presidente de la república, con énfasis en las acciones públicas del gobierno como giras, discursos, inauguraciones y visitas diplomáticas. También se dio la oportunidad para producir cortometrajes documentales y adaptaciones de obras literarias; el centro abrió la puerta a una nueva generación de técnicos, cinefotógrafos y nuevos realizadores como Arturo Ripstein, Nicolás Echevarría, Bosco Arochi, Eduardo Maldonado y Jaime Humberto Hermosillo y Rubén Gámez, entre otros, con quienes trabajaría Manuel Barbachano Ponce nuevamente.

Conclusiones del tercer capítulo

Las faenas editoriales, literarias y filmicas permiten apreciar que sus fronteras son muy sutiles y que se retroalimentan unas con otras. Las traslaciones y la suma de elementos literarios y periodísticos, es una característica del cine que promovió Manuel Barbachano Ponce en un momento de empuje y apertura para el cine mexicano. Otros proyectos documentales en donde Barbachano se involucró con Carlos Velo y que no prosperaron, fueron *México mío* (1955) junto a Cesare Zavattini–, *La Revolución mexicana* (1959) –en colaboración con Carlos Fuentes con la intención de conmemorar el 50 aniversario de la revolución mexicana de 1910–, una serie no realizada sobre la Tauromaquia para Telecadena en 1965 y *Brigadas internacionales* (1980).⁴⁵⁶ Además de su rol al frente de Clasa Films Mundiales,⁴⁵⁷ en esos años Manuel Barbachano continuaba la producción de noticiarios de la

⁴⁵⁶ Miguel Anxo Fernández (2007) 238

⁴⁵⁷ Clasa Films Mundiales produjo –con fotografía de Gabriel Figueroa– *Macario* (1960), *Días de otoño* (1963), *Cargamento prohibido* (1966), *El asesino se embarca* (1967), *The Chinese Room* (1968), *Corazón salvaje* (1968), *Narda o el verano* (1970), *La Generala* (1971), *El amor tiene cara de mujer* (1973) y *Coronación* (1976), pero en los carteles no figuró el productor yucateco; fue hasta los proyectos que encabezó en los años 80 y 90 con Jaime Humberto Hermosillo, Paul Leduc, Gerardo Pardo y Rubén Gámez que el nombre de Manuel Barbachano Ponce volvería a figurar en los créditos principales.

serie *Cine-Verdad*, administrados por su hermano Jorge y dirigidos por su hermano Miguel, que se habían mantenido vigentes por tres lustros y competían con los formatos noticiosos en la televisión que desde 1950 había adaptado los noticieros del radio a la pantalla chica.⁴⁵⁸ La presencia de agencias de noticias internacionales de prensa,⁴⁵⁹ se reflejaba también en las fuentes noticiosas que surtían los contenidos para las pantallas grandes. En esta muestra de los noticiarios filmicos, se echaba mano de la filmoteca de Teleproducciones S.A de C.V. y además de utilizarse eventos de diversas fechas y siguiendo las efemérides sociales, se documentaban costumbres, tradiciones, fauna, flora, fiestas, personajes de la farándula, espacios y protagonistas culturales con matices de la identidad regional y con elementos comunes entre países. Combinaban fuentes locales con extranjeras que nutrían y garantizaban mayor novedad y actualidad. El uso de agencias estadounidenses, europeas y soviéticas, ejemplifica que en el campo de los noticiarios mexicanos se mantenía una autonomía editorial pese a la obvia cercanía con el vecino del norte. Con las imágenes cinematográficas, el público podía ampliar su entendimiento de la carrera espacial con referencias actuales de las potencias mundiales.⁴⁶⁰ En la semblanza sobre su hermano Manuel, Miguel Barbachano estableció una cronología de quienes estuvieron al frente de la emblemática empresa.

Cine Verdad, circuló durante 20 años en las pantallas de nuestros cines, y durante ese tiempo, estuvo a cargo primero, de Velo. Su fundador, diez semanas más tarde, va a dar a las manos de Jomi García Ascot, poeta y cineasta; posteriormente, es el museógrafo Fernando Gamboa quien realizará otros veintitantos números; a partir de la entrega 124 hasta su desaparición en la primera mitad de la década de los setenta, es quien esto escribe su único director.⁴⁶¹

⁴⁵⁸ Desde 1950 existían noticiarios televisados, como el Noticiero General Motors, producido por el equipo que realizaba el Noticiero Belmont de Radio en X.E.X con Jacobo Zablodowski y Pedro Ferríz Santacruz, que estuvo al aire diez años. Ver Laura Castellot de Ballin, *Historia de la televisión en México* (México: Alpe, 1993) 113 y 120

⁴⁵⁹ Ver Erick Daniel Cruz-Mendoza “Apuntes sobre el origen y la actualidad de las agencias de noticias”, *Perspectivas Revista de Ciencias Sociales* ISSN 2525-1112 | Año 4 No. 8 Julio-Diciembre 2019, <https://perspectivasrcs.unr.edu.ar/index.php/PRCS/article/download/62/48/115> 288-289

⁴⁶⁰ Ver apéndice 10. Panorámica de *Cine Verdad* a finales de los años 60

⁴⁶¹ Miguel Barbachano Ponce (1988) 154-155

Capítulo 4

Manuel Barbachano impulsor de la televisión y el Nuevo cine mexicano con Clase Films Mundiales

Siempre tuvimos una mezcla: una buena obra, un buen escritor, un director joven, con los actores que les quedarán a los personajes aunque no fueran conocidos.

Manuel Barbachano Ponce (1984)

A la par que tuvo inversiones en el sector turístico en Yucatán, durante diez años operó una nueva empresa de Barbachano Ponce, con la que incursionó en el cerrado campo de la televisión mexicana. Telecadena Mexicana fue fundada en 1965 y en los años setenta coexistió con otras empresas apoyadas por grupos económicos que tuvieron intereses y participaciones en ese y otros sectores.

Logramos tener 15 estaciones de televisión con el mismo equipo de cine: [Juan José] Gurrola y [Héctor] Mendoza eran los encargados de teleteatro y telenovelas. García Riera era responsable de cine –llegamos a tener 1400 películas mexicanas–. Raúl Cremoux era el jefe de noticias. Nos asociamos en México por poco tiempo con el Canal 8, pero nunca nos entendimos con el Grupo Monterrey, entonces su propietario mayoritario.

Siguiendo al pionero y protagonista de la televisión Miko Viya, “Telecadena Mexicana, presidida por los Barbachano Ponce, ya había instalado canales en algunas ciudades de la provincia, los que funcionaban a base de una programación de películas y video-tapes, y transmitían la publicidad local”.⁴⁶² Francisco Vidal Bonifaz⁴⁶³ recogió un artículo de José Luis Ceceña Gámez titulado “¿Qué lee, ve y escucha el pueblo?”, aparecido en *Siempre!* en octubre de 1971 en el que diseccionó a los jugadores activos en los medios de comunicación masiva.

⁴⁶² Miko Viya, *La Televisión y yo; crónica de la televisión mexicana* (México: B. Costa-Amic, editor, 1970) 141

⁴⁶³ Ver Francisco Vidal Bonifaz, “Recordar es vivir: monopolios de la televisión mexicana en los años 70” [en línea]. En: La Rueda de la Fortuna. 18 de junio de 2013. Bitácora <ruedadelafortuna.wordpress.com> en el servidor <www.wordpress.com>. [Consulta: 7 de febrero de 2024].

Al cerrar su capítulo con la televisión en 1976 y siendo poseedor del 25 por ciento de las acciones de Clasa, Barbachano compró el 75% restante, buscando hacer de la empresa —como explicó en 1984—, “la plataforma para regresar al cine siguiendo los lineamientos clásicos: cine independiente, de autor, mexicano, directores jóvenes, actores buenos y desconocidos y el mejor acabado posible. De esta nueva generación salen *María de mi corazón*, *De veras me atrapaste*, *Frida* y *Doña Herlinda y su hijo*”. Gabriel Figueroa relató el curso que tomaron los acuerdos y reconoció el mérito del veterano productor para encabezar esa empresa.

Manolo Barbachano quiso seguir y nos compró nuestras acciones. Creo que le ha ido bien, qué bueno. En este negocio tan difícil, Manolo Barbachano siempre ha sido un productor inquieto y con muy buenas ideas a lo largo de su carrera, ha saboreado muchos merecidos galardones internacionales.⁴⁶⁴

Desde la empresa —que contaba con sus oficinas en los Estudios Churubusco—, se empeñó en apostar por cineastas con búsquedas originales, entre dos épocas marcadas por la participación estatal, el paulatino desmantelamiento de organismos de promoción del cine y el surgimiento de nuevos mecanismos de promoción del cine en sus diferentes campos de la producción, la distribución y la exhibición. En media docena de películas, Clasa Films Mundiales respaldó las obras de Jaime Humberto Hermosillo y Manuel Barbachano Ponce, figuró en los principales créditos en cinco de ellos. Varios de los proyectos partieron de bases literarias con relatos, novelas y cuentos como *María de mi corazón* (1979), *Confidencias* (1981) y *Doña Herlinda y su hijo* (1985). En algunos casos, la colaboración del productor yucateco consistió en asumir los costos del *blow up* en 35 mm de las cintas que originalmente se filmaron en 16 mm, y pagar las cuotas sindicales por los desplazamientos de los responsables técnicos que no estaban afiliados. En los primeros dos casos, hubo una colaboración directa entre los escritores Gabriel García Márquez y Luis Zapata con el cineasta respectivamente. Además, el rol del productor se hizo notar en la distribución que

⁴⁶⁴ Gabriel Figueroa (2005) 232

llevó los filmes a exhibirse en cadenas comerciales y circuitos culturales de cineclubes, así como en la internacionalización que las hizo obtener nominaciones y en algunos casos premios.

Tal y como había hecho con sus productoras independientes, al frente de Clase Films Mundiales Barbachano acogió a noveles cineastas egresados de las escuelas de cine y cerró filas con Hermosillo, quien a su vez, iba abriendo puertas para el cine independiente y a través de cooperativas, buscaba salidas al modelo de producción atado al financiamiento del estado. La libertad temática y narrativa permitió cultivar y ganar experiencias. Por la estética intimista, esas producciones de bajo presupuesto eran muy convenientes, ya que hacían posibles los rodajes en pocos días sin sacrificar la calidad artística de las historias, la imagen y las destacadas interpretaciones actorales.



Fig. 13, still heraldo *María de mi corazón*, 1979/ Colección Fotográfica e Iconográfica de la Filmoteca de la UNAM

Entre la magia y la locura: *María de mi corazón* (Jaime Humberto Hermosillo, 1979)

El carnaval nos permitirá vestarnos, disfrazarnos en la forma en que secretamente lo hemos deseado durante los días ordinarios. Así, vestidos, como habríamos querido estarlo siempre, habríamos sido trasladados a un sanatorio. Ahora no. Quizás porque el ejercicio del derecho a ser loco es el único que nos permite sentirnos completamente normales.

Gabriel García Márquez, 1950⁴⁶⁵

Presente entre el grupo de escritores que escribieron para Teleproducciones S.A. a inicios de los años 60, Gabriel García Márquez entabló amistad con el productor Manuel Barbachano Ponce en las oficinas en Córdoba 48. Las amistades comunes y el trabajo con Carlos Fuentes, estrecharon sus colaboraciones. Como ya se abordó al reconstruir la producción de *El gallo de oro* en el proceso de adaptación al cine, el *Gabo* fue el primero que trabajó el texto de Rulfo, todavía inédito como libro. Carlos Fuentes entró para “descolombianizar” los diálogos y ceñirse más al lenguaje rulfiano. En su ensayo *La tentación cinematográfica*, Eduardo García Aguilar reconstruyó las etapas en la escritura de García Márquez como crítico de cine, adaptador y argumentista, guionista y novelista. Además de colaborar en guiones, varios de sus textos fueron llevados al cine como argumentos y adaptaciones.⁴⁶⁶ En los años 70, el escritor colombiano seguía involucrado en el cine en México, con directores como Luis Alcoriza, Felipe Cazals y Miguel Littín.⁴⁶⁷ Basada

⁴⁶⁵ Gabriel García Márquez, “El derecho a volverse loco”, *Textos costños* (Barcelona: Bruguera, 1981) 159

⁴⁶⁶ En los años sesenta se filmaron: *El gallo de oro*, Roberto Gavaldón, 1964 (adaptación: GGM, Carlos Fuentes y Roberto Gavaldón); *En este pueblo no hay ladrones*, Alberto Isaac, 1964 (argumento sobre cuento de mismo título de Gabriel García Márquez); *Lola de mi vida*, Miguel Barbachano Ponce, 1964 (adaptación: Juan de la Cabada y Gabriel García Márquez); *Tiempo de morir*, Arturo Ripstein, 1965 (argumento: Gabriel García Márquez, adaptación, Carlos Fuentes y GGM) *Primer cuento: H.O.*, Arturo Ripstein, 1967 (argumento y adaptación: Gabriel García Márquez); *Cuatro contra el crimen*, Sergio Véjar, 1967 (guion: Fernando Galiana, Alfredo Ruanova y Gabriel García Márquez); *El Caudillo*, Alberto Mariscal, 1967 (guion: Alberto Mariscal y Gabriel García Márquez); *Patsy mi amor*, Manuel Michel, 1968 (argumento: Gabriel García Márquez)

⁴⁶⁷ *Presagio*, Luis Alcoriza, 1974 (guion: Gabriel García Márquez y Luis Alcoriza basado en el argumento de GGM); *El año de la peste*, Felipe Cazals, 1978 (guion: Gabriel García Márquez y Juan Arturo Brennan, basado en *Diario del año de la peste* de Daniel Defoe); *La viuda de Montiel*, Miguel Littín, 1979 (argumento basado en el relato homónimo de Gabriel García Márquez)

en hechos reales, *María de mi corazón* (1979)⁴⁶⁸ llevó el título tentativo “No: yo sólo vine a hablar por teléfono” (1978), y la trama que a su vez le fue contada al cronista en Barcelona años atrás, fue llevada a la pantalla por Jaime Humberto Hermosillo en 1979. El escritor relató en el diario *El País* de España, su proceso de trabajo con el cineasta a partir de una sugerencia.

Hace unos 2 años le conté un episodio de la vida real al director mexicano de cine Jaime Humberto Hermosillo, con la esperanza de que lo convirtiera en una película pero no me pareció que le hubiera llamado la atención. Dos meses después, sin embargo, vino a decirme sin ningún anuncio previo que ya tenía el primer borrador del guión, de modo que seguimos trabajándolo juntos hasta su forma definitiva. Antes de estructurar los caracteres de los protagonistas centrales, nos pusimos de acuerdo sobre cuáles eran los actores que podían encarnarlos mejor: María Rojo y Héctor Bonilla. Esto nos permitió además contar con la colaboración de ambos para escribir ciertos diálogos e inclusive dejamos algunos apenas esbozados para que ellos los improvisaron con su propio lenguaje durante la filmación.⁴⁶⁹

Por su parte, el director de cine reveló a un grupo de críticos de cine cómo fue el proceso de trabajo con el escritor colombiano.

Cuando García Márquez regresó a México, fui a verlo, platicamos y estuvo de acuerdo en que comenzáramos a trabajar. Me aclaró que él no escribiría, porque se la pasaría puliendo el estilo literario, que a fin de cuentas no se ve en la pantalla. Yo redactaría y nos reuniríamos periódicamente. Escribí muchas cosas que no se usaron, porque a él siempre se le ocurrían cosas mejores, cosas maravillosas.⁴⁷⁰

El autor del argumento contó la transformación del título en el camino de la colaboración.

Lo único que yo tenía escrito de esa historia –desde que me la contaron muchos años antes en Barcelona– eran unas notas sueltas en un cuaderno escolar y un proyecto de título: “No: yo solo vine a hablar por teléfono”. Pero a la hora de registrar el proyecto de guión nos pareció que no era el título más adecuado y le pusimos otro provisional: “María de mis amores”. Más tarde, Jaime Humberto Hermosillo le puso el título definitivo: *María de mi corazón*. Era el que mejor le sentaba a la historia, no sólo por su naturaleza, sino también por su estilo.⁴⁷¹

⁴⁶⁸ *Pedro Páramo*, 1966. Carlos Velo (Clasa Films Mundiales, Barbachano) G: Carlos Fuentes, Carlos Velo, Manuel Barbachano Ponce s/ novela homónima de Juan Rulfo. Intérpretes: John Gavin, Ignacio López Tarso, Pilar Pellicer, Julissa, Graciela Doring. En: Moisés Viñas (2005) 386

⁴⁶⁹ Gabriel García Márquez, “María de mi corazón”, *El País*, 5 de mayo de 1981

⁴⁷⁰ Jaime Humberto Hermosillo, *Primer plano* (1981) 3-4

⁴⁷¹ Gabriel García Márquez (1981)

Jaime Humberto Hermosillo confesó que la propuesta lo hizo salir de su zona de confort y plantearse desafíos que encaró con la complicidad de su equipo.

Debo aclarar que nunca me imponía nada. Me daba *tips*: “Hay que cuidar mucho la clase social de los protagonistas”, me dijo, “no pueden tener dinero, porque él pensaría en cambiarla de hospital”. Cuando me sugirió “que vivan en la colonia Portales”, me quitó el piso. Yo había pensado que fueran de clase media. Por comunidad: conozco bien esa “mi” clase y la he filmado mucho. En cambio, lo propuesto era un reto.”⁴⁷²

García Márquez también explicó la forma en que sacaron adelante el proyecto y detalló el presupuesto que tuvieron para ello. Compartió los detalles que le hacían entrañable esa historia, por el barrio de la colonia Portales en que fue ubicada, que para entonces ya le era muy familiar.

La película se hizo con el aporte de todos. Creadores, actores y técnicos aportamos nuestro trabajo a la producción y el único dinero líquido de que dispusimos fueron 2 millones de pesos de la universidad Veracruzana. Es decir unos 80,000 dólares, que en términos de cine no alcanzan ni para los dulces. Se filmó en 16 mm y en colores, y en 93 días de trabajos forzados en el ambiente febril de la colonia Portales, que me parece es una de las más definidas de la Ciudad de México. Yo la conocía muy bien, porque hace más de 20 años trabajé en la sección de Armada de una imprenta de esa colonia, y por lo menos un día a la semana, cuando terminábamos de trabajar, me iba con aquellos buenos artesanos y mejores amigos a bebernos hasta el alcohol de las lámparas cantinas del barrio. Nos pareció que ese era el ámbito natural de *María de mi corazón*. Acabo de ver la película ya terminada y me alegré de comprobar que no nos habíamos equivocado. Es excelente, tierna y brutal a la vez, y al salir de la sala me sentí estremecido por una ráfaga de nostalgia.⁴⁷³

Hermosillo mencionó que al construir la trama y sus personajes, el autor le hizo recomendaciones puntuales sobre sus clases sociales. “También me dijo: “El oficio de los protagonistas es fundamental”. Y la siguiente sesión de trabajo me recibió con la noticia: “Él debe ser ladrón de casas”. Yo estaba muy deslumbrado, era el oficio ideal, muy cinematográfico y lo que lo convertía en un marginado de la ley, que son tan de mi simpatía”.⁴⁷⁴ *María de mi corazón* nos lleva a una historia de locura y amores interrumpidos. La peripecia de la joven y enamoradiza maga María, interpretada por María Rojo que conoce a Héctor el ladrón interpretado por Héctor Bonilla, quedó plasmada con una jaula, un

⁴⁷² Jaime Humberto Hermosillo (1981) 4

⁴⁷³ Gabriel García Márquez (1981)

⁴⁷⁴ Jaime Humberto Hermosillo (1981) 4

sombrero de mago, unas llaves y un conejo en el cartel y los créditos de Vicente Rojo y Germán Montalvo. Jaime Humberto Hermosillo detalló su proceso y recordó la elaboración de la escritura en el que se fueron dando las cosas con el escritor colombiano.

A veces García Márquez me contaba cosas que no parecían tener que ver con la historia, como la canción que deseaba escribir sobre un tipo que encontraba a una muchacha vestida de novia dentro de su casa, porque el novio la había plantado en la iglesia... Y yo, ni tardo ni perezoso, las integraba al argumento. La libertad que me dio para escribir me permitió crear los personajes secundarios [...] Pero ahora tengo la impresión de que él, García Márquez, conocía la historia hasta en los mínimos detalles, que a lo mejor la tiene escrita y me fue guiando para que yo creyera descubrirlo todo, hasta las locaciones.⁴⁷⁵

La fotografía a colores de Ángel Goded en 16 milímetros, captó las penumbras y la oscuridad de la noche, con la suavidad de las luces para apreciar las siluetas de los cuerpos, la fugacidad del fuego y las luces de la ciudad, y con la claridad al aire libre para ver a María trabajar en una fiesta infantil haciendo sus trucos, o cuando la pareja pasea pasea y camina por las calles de la ciudad. La editó Gerardo Pardo⁴⁷⁶ y la ambientación fue de Lucero Isaac,⁴⁷⁷ quien consiguió los objetos necesarios para crear el entorno austero y el vestuario que refleja a los personajes. Jaime Humberto compartió que:

Cuando trabajaba con García Márquez, un día, por fin, quedó listo el argumento. Él se puso feliz y me dijo “ya está la película”. Narrada por él, verbalmente, funcionaba de maravilla, pero a mi me temblaban las rodillas: todavía había que reescribirla, ponerla en ciento y tantas cuartillas, enfrentar problemas narrativos, detalles concretos, acomodar mil pequeños engranes para evitar que los espectadores se hicieran preguntas o se distrajeran y tratar de mantener ese efecto de algo narrado con tanta fluidez y facilidad.⁴⁷⁸

Se lograron chispeantes diálogos y coreografías entre ambos actores por la flexibilidad del ambiente en que se iban ajustando los detalles, que además les permitió a cada uno lucirse con las habilidades propias de sus oficios. Héctor Bonilla recordó:

⁴⁷⁵ Jaime Humberto Hermosillo (1981) 4

⁴⁷⁶ Gerardo Pardo a la sazón era estudiante de Ciencias de la comunicación y Realización en el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC).

⁴⁷⁷ Lucero Isaac, bailarina que debutó como escenógrafa con Alberto Isaac y Arturo Ripstein y trabajó con Jaime Humberto Hermosillo en siete películas como directora de arte en *El Santo Oficio* (1972), *El cumpleaños del perro* (1974), *La pasión según Berenice* (1975), *Matinée* (1975), *Las apariencias engañan* (1977), *Amor libre* (1978), *Idilio* (1978), *María de mi corazón* (1979), *Confidencias* (1982) y *El corazón de la noche* (1983).

⁴⁷⁸ Jaime Humberto Hermosillo (1981) 8

“participamos en los diálogos María y yo, como aportación, y se discutían, se añadían o se sacaban”.⁴⁷⁹ Los actos de prestidigitación hacen verosímil a la maga que aparece y desaparece objetos y la habilidad física forma parte del perfil del ladrón.

Héctor: ¿Usted, estudia o trabaja?

María: Viajo

Gabriel García Márquez, *María de mi corazón* (1979)

María de mi corazón se filmó en un periodo de crisis económica en la industria cinematográfica en México. La escasez de recursos hizo que los principales actores y técnicos trabajarán en forma cooperativa, sacrificando sus salarios para sacar adelante el proyecto. De acuerdo con Alejandro Pelayo, esos años se fue desmantelando el aparato estatal y se improvisaron políticas sin tener experiencia en el sector.

A partir de 1979 cambió radicalmente la política cinematográfica. Para empezar, el eje de las políticas de este sector se trasladó del Banco Nacional Cinematográfico a RTC [Radio, Televisión y Cinematográfica] y esta dirección fomentó que la responsabilidad de producir cine mexicano se desplazara en forma progresiva del Estado a la iniciativa privada.⁴⁸⁰

Poco después Manuel Barbachano Ponce apoyó a Jaime Humberto Hermosillo para hacer una ampliación a 35 milímetros y gestionar los derechos ante los sindicatos para exhibirla comercialmente. La copia original circuló por circuitos culturales de cineclubes universitarios en el formato regular de 16mm. El productor recordó en la entrevista con Héctor Rivera:

Era una producción independiente por la Universidad Veracruzana y filmada con actores del SAI con poquísimos recursos. Clasa la adquirió y la promovió en los festivales, poniendo todos los ingredientes para que corriera por el mundo y no sólo en los cineclubes. Ahora finalmente, para que se

⁴⁷⁹ Martha Patricia Montero, *Héctor Bonilla, el hombre de los mil rostros*, Textos de la Academia # 5 (México: AMACC, 2019) 26

⁴⁸⁰ Alejandro Pelayo, *La generación de la crisis, el cine independiente mexicano de los años ochenta* (México: Conaculta, Imcine, 2012) 94

exhiba en el circuito la Compañía Operadora de Teatros COTSA, el arreglo con el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC) fue pagar las cuotas por desplazamientos.⁴⁸¹

Hermosillo explicó que la relación de María Rojo⁴⁸² con la Universidad Veracruzana⁴⁸³ a través del teatro Milán, abrió el canal con Fernando Vilchis, y entre 1979 y 1980 se realizaron los preparativos.

Para empezar, en México difícilmente podrá tener una explotación comercial, pues en el contrato consta expresamente que García Márquez y yo no cedimos esos derechos. Por lo pronto sólo puede exhibirse en televisión y en proyecciones no lucrativas. Afortunadamente CLASA Films, a través de Manuel Barbachano Ponce, compró los derechos para la explotación mundial de *María de mi corazón*, con la excepción de México.⁴⁸⁴

Al comenzar las proyecciones en espacios alternativos y cineclubes universitarios también surgieron las referencias en la prensa, de articulistas interesados en la cinta, probablemente por los apellidos involucrados que –aún afuera del corporativismo del cine industrial–, llamaban la atención de espectadores y la prensa cultural. Otras autoras detectaron que el tema abría posibilidades para sus comentarios. La periodista y crítica de cine Ana María Amado –exiliada argentina en México–, percibió que en la película,

Repentinamente, es la institución quien se hace cargo de su destino, son su métodos los que determinan su ubicación respecto de la “normalidad”, sus leyes incomprensibles las que rigen en adelante para dos destinos que engañosamente se creían libres y autorrealizables. De pronto, la locura deja de ser un estado de ánimo para convertirse en diagnóstico y por lo tanto, un estigma que merece el castigo de reclusión.⁴⁸⁵

⁴⁸¹ Héctor Rivera, “Barbachano Ponce: Las puertas de Clasa abiertas para los nuevos directores”, *Proceso*, Cultura, (ca.1984) 46

⁴⁸² La actriz de teatro María Rojo tenía ya experiencias en el cine como extra y como protagonista, con directores como Arturo Ripstein y Felipe Cazals con quienes entró a trabajar a los foros cinematográficos. Su amistad con Diana Bracho la llevó a conocer a Jaime Humberto Hermosillo, y su mutuo interés por trabajar juntos se concretó en *Naufragio* (1977) e *Idilio* (1978), la tercera colaboración fue con *María de mi corazón* (1979).

⁴⁸³ María Rojo llegó a Xalapa por Juan Allende, quien la introdujo en la Compañía Titular de Teatro de la Universidad Veracruzana, a cargo de Manuel Montoro. Ver Miguel Cane, *María Rojo: la bondad de los extraños* Textos de la Academia #8 (México: AMACC, 2020) 20

⁴⁸⁴ Jaime Humberto Hermosillo (1981) 10

⁴⁸⁵ Ana María Amado, “La maga María no pudo ser feliz e indocumentada”, *Unomásuno*, lunes 24 de noviembre de 1980, 19

Manejando el título “María mi amor”, una nota de *El Sol de México* informaba que se había agrupado una producción independiente con actores.⁴⁸⁶ Héctor Bonilla explicó –cuarenta años después– los antecedentes de la realización de la cinta y la participación actuarial, en un esquema novedoso de producción, distribución y exhibición en el formato de 16 mm. El copiado en 35 mm., provocó su desencuentro personal con el productor yucateco.

Nos habíamos ido de la ANDA (Asociación Nacional de Actores) al SAI (Sindicato de Actores Independientes), por una cantidad de corrupción tremenda y la ANDA invocó a las ramas del STPC (Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica) con el pacto de solidaridad y ayuda mútua, para que sólo los actores de la ANDA trabajaran y entonces perdimos el cine. Lo que a mí se me ocurrió fue hacer una industria del cine en 16mm y *María de mi corazón* fue la primera película. La protagonizamos María [Rojo] y yo, pero además estaba Enrique Lizalde, que en ese momento era una estrella, y varias personas del SAI para apoyar esta probabilidad de hacer una industria en 16mm. Pero como resultado, Hermosillo le vende a Manuel Barbachano Ponce la película y él hace el *blow up* a 35 mm, y luego quería, para acabarnos de fregar, pagarnos una miseria que le aventé en la cara al cuate que me llevó el dinero.⁴⁸⁷

En el diario *Unomásuno*, Tomás Mojarro también extrajo los contrastes, situó sus antecedentes y amplió los párrafos sobre los méritos solidarios que lograron organizar el esfuerzo colectivo.

María de mi corazón es la peripecia de lo amoroso y lo trágico, de la magia y lo encantador, una historia que regocija y cautiva, y emociona y acaba por anudar algo aquí, en la garganta.

Cosas que tiene el talento, amigos: para la filmación de esta cinta, realizada dentro del llamado cine independiente (casi a espaldas de la ley) no se pudo disponer de los grandes dineros ni de la gran producción; al contrario: como a lo cine del neorrealismo –un neorrealismo a la fuerza–, prácticamente sin más fondos que los no muy abundantes que salían de la Universidad Veracruzana, entre Jaime Humberto Hermosillo y sus actores lograron crear una película mucho muy superior a todas las superproducciones realizadas en años de cine de productores independientes.⁴⁸⁸

En su nota, el *Valedor* omitió que él tenía un breve papel en la película durante la boda, mientras juegan los novios a aparecer los anillos en el altar. En otras páginas del diario *Unomásuno*, rescataban la voz de Jaime Humberto Hermosillo publicadas en la revista *Cine* de junio 1978, en la que explicaba la necesidad de la planeación con equipo y el uso del plano

⁴⁸⁶ “Las buenas películas no reclaman un formato grande: ‘María de mi corazón’”, *El Sol de México*, miércoles 3 de diciembre de 1980

⁴⁸⁷ Martha Patricia Montero (2019) 24

⁴⁸⁸ Tomás Mojarro, “Para leer entre líneas...”, *Unomásuno*, jueves 4 de diciembre de 1980

secuencia para lograr adentrarse en la escena con sus actores.⁴⁸⁹ En su nota, Eduardo de la Vega remitió a las notas anteriores sobre la película, publicadas en el diario por Ana María Amado y Gustavo Montiel.

Pero hay un aspecto en *María de mi corazón* que merece un tratamiento más allá de las simples cualidades como parte del relato cinematográfico. Nos referimos a las escenas manicomiales y al andamiaje discursivo que las sustenta. Filmadas en un exhospital siquiátrico [sic], las escenas manicomiales plasman la auténtica y patética sordidez de otra cotidianeidad escondida: la del confinamiento de la locura en un país y en un sistema como los nuestros.⁴⁹⁰

En *La Onda*, Xavier Velasco hizo un recuento de los colaboradores de Hermosillo, como los cinefotógrafos Jorge Stahl, Gabriel Figueroa, Alex Phillips Jr. Rosalío Solano y Ángel Goded, y los actores María Rojo, Héctor Bonilla y José Alonso. “Acompañado de verdaderos talentos, Jaime Humberto Hermosillo muestra la real alternativa del cine independiente en México, con una cinta que de tan mexicana parece sobrenatural”.⁴⁹¹ Velasco reconoció “la cara de circunstancia de Tomás Mojarro al fungir como padrino en la boda de María y Héctor”.⁴⁹² María Rojo conservó un entrañable recuerdo de esa película.

De las que hice con Jaime, que fueron muchas, es la que más quiero, a la que más cariño le tengo. Fue la película que me hizo conocer a Gabo, que fue una persona muy importante en mi vida, un amigo muy especial, muy importante. Y fue la primera película en la que trabajé que fue totalmente cooperativa: todos aportamos. Los actores, el staff. Todos. Fue el rodaje más armonioso del que tengo memoria: era muy feliz de llegar cada mañana a la locación o al set. Todos los rodajes tienen sus días buenos y sus días malos, pero en este todos los días fueron felices. Yo no quería que se acabara nunca”.⁴⁹³

Alejandro Pelayo caracterizó el cooperativismo en el resurgimiento del cine independiente “que instrumentó una nueva etapa del sistema de producción en cooperativa, un mecanismo especial para épocas de crisis. Este tipo de realización tiende a proliferar cuando las condiciones externas de producción, sean privadas o estatales, se deterioran”.⁴⁹⁴

⁴⁸⁹ “Jaime Humberto Hermosillo: en el cine, el momento de verdadera creación es el del rodaje, pero hay que llegar preparado”, *Unomásuno*, sin fecha

⁴⁹⁰ Eduardo de la Vega Alfaro, “María de mi corazón, II Foro Internacional”, *Unomásuno*, 10 de mayo de 1981

⁴⁹¹ Xavier Velasco, “El sagrado corazón de Hermosillo”, *La Onda*, 17 de mayo de 1981, 4

⁴⁹² Op cit

⁴⁹³ Miguel Cane, *María Rojo: la bondad de los extraños* Textos de la Academia #8 (México: AMACC, 2020) 29

⁴⁹⁴ Alejandro Pelayo (2012) 73

También explicó las razones del conflicto que llevó a las divisiones y pérdidas gremiales de los actores. “Finalmente perdió la batalla el SAI, en el que sólo permanecieron los fundadores del movimiento hasta que su existencia se volvió tan precaria que terminó por desaparecer en 1982, con severas sanciones por parte de la ANDA a los disidentes, quienes tuvieron que solicitar su readmisión”.⁴⁹⁵

Emilio García Riera, Leonardo García Tsao y Eduardo de la Vega, valoraron el cine a contracorriente de Hermosillo, en el cual los protagonistas se ven obligados a ocultar cosas y analizaron la película, en el diálogo que sostuvieron con el cineasta y que fue publicado en la revista *Primer plano* en 1981. Hermosillo reconoció su simpatía por los personajes subversivos y en la película mostraban cómo los afectan las instituciones despojándolos de sus esencias. En esa sociedad compleja, las mujeres pueden ser victimarias y encarnar la ausencia de empatía. Luego de su estreno en el auditorio del Museo de Antropología e Historia de la ciudad de México, estuvo en el II Foro de la Cineteca Nacional.⁴⁹⁶ La cinta figuró en certámenes internacionales como la edición XXIX de San Sebastián⁴⁹⁷ —se presentó el 18 de septiembre de 1981—,⁴⁹⁸ viajó a Biarritz⁴⁹⁹ —donde logró que se volviera a proyectar en una segunda función nocturna—⁵⁰⁰ y a Barcelona, foro en el que se presentaban “nuevas formas y técnicas de la expresión audiovisual, con técnicas de video y materiales hechos para la televisión”.⁵⁰¹ Otras notas de prensa reportaron premios que obtuvo la cinta, como en el Festival de Cartagena que le otorgó Premio a Mejor película y Mejor interpretación para

⁴⁹⁵ Op cit 66

⁴⁹⁶ Eduardo de la Vega Alfaro, “María de mi corazón, II Foro Internacional”, *Unomásuno*, 10 de mayo de 1981

⁴⁹⁷ “En el Festival de San Sebastián participarán numerosas cintas iberoamericanas; entre ellas ‘María de mi corazón’, de México”, *El Heraldo de México*, 1º de septiembre de 1981, Espectáculos, 1

⁴⁹⁸ “Hoy se proyecta ‘María de mi corazón’, de México, en el Festival de San Sebastián”, *El Heraldo de México*, 18 de septiembre de 1981, Espectáculos, 1

⁴⁹⁹ “Se inició el Festival de Biarritz; México concursa con ‘María de mi corazón’”, *El Heraldo de México*, 23 de septiembre de 1981, Espectáculos, 1

⁵⁰⁰ “‘María de mi corazón’, de Humberto Hermosillo, es favorita para la premiación en el Festival de Biarritz; logró tanto éxito que se volvió a proyectar”, *El Heraldo de México*, 27 de septiembre de 1981, Espectáculos, 3

⁵⁰¹ “Filme mexicano en Barcelona”, *El Universal*, 17 de octubre de 1981, Espectáculos, 4

María Rojo.⁵⁰² Aunque ese año se valoró la posibilidad de ser nominada,⁵⁰³ finalmente no fue incluida por la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas entre su selección a los premios Ariel.

María Rojo cuestionó que se impidiera la exhibición de la copia en 35 mm, “porque dijeron que estaba fuera de CONACINE, no obstante que llevaba la garantía de haber sido realizada por la Universidad Veracruzana”.⁵⁰⁴ Al año siguiente, no todos los públicos la apreciaron por igual y en el Festival de San Francisco, la película no respondió a las expectativas de los asistentes.⁵⁰⁵ En 1985 la popular actriz aclaró que las decisiones colectivas que se tomaron para financiar la película, impulsaron al Sindicato de Actores Independientes (SAI), sin embargo, al comprarla Barbachano Ponce, en el SAI se especuló por una supuesta remuneración que llevó a la salida de Héctor Bonilla, María Rojo y otros actores de esa organización.⁵⁰⁶ Para entonces ya se consideraba un clásico de los circuitos de cineclubes universitarios donde actuaba la distribuidora Zafra, Cine Difusión.⁵⁰⁷ Llegó a estar en las marquesinas de los cines Chapultepec, Madrid, Marina, Aries y Géminis dos en mayo de 1985.⁵⁰⁸ En *Ovaciones* se consignó también que llegaba a su estreno comercial después de cuatro años de recorrido por las pantallas cineclubistas.⁵⁰⁹ Con esta película, Jaime Humberto Hermosillo y Manuel Barbachano Ponce abrieron una colaboración que cultivaron en varios lustros.⁵¹⁰

⁵⁰² “Despierta interés *María de mi corazón* en San Sebastián”, *Unomásuno*, 19 de septiembre de 1981, Espectáculos, 16

⁵⁰³ Rubén Torres, “‘María de mi corazón’ es fuerte candidata a recibir el Ariel de los Académicos del cine”, sin identificar, Miércoles 28 de julio de 1982

⁵⁰⁴ Lupe Gilabert, “Lamenta María Rojo que tengan enlatada ‘María de mi corazón’”, *El Nacional*, 11 de febrero de 1984, 2a, 8

⁵⁰⁵ “Proyectaron en el Festival de San Francisco la película mexicana ‘María de mi corazón’”, *Excélsior*, 16 de junio de 1985, Espectáculos, 7-F

⁵⁰⁶ Patricia Vega, “Después de 7 años de concluida, hoy se estrena *María de mi corazón*; en varios cines de COTSA”, *La Jornada*, 6 de junio de 1985, 25

⁵⁰⁷ Patricia F. Ramírez, “María de mi corazón: estreno relevante”, *El Día*, 8 de junio de 1985, 21

⁵⁰⁸ Eduardo Marín Conde, “Revisando la cartelera: María de mi corazón”, *El Nacional*, 8 de junio de 1985, 3

⁵⁰⁹ “María de mi corazón, el idilio entre un prófugo y una ‘maga’”, *Ovaciones*, 14 de junio de 1985, 1

⁵¹⁰ García Márquez y Hermosillo colaboraron en *El verano de la señora Forbes*, coproducción México-española de 1988, basada en el cuento “El verano feliz de la señora Forbes” del escritor colombiano.

Filmar una novela de diálogos: *Confidencias* (Jaime Humberto Hermosillo, 1982)

No debes darle tu amor a cualquiera; el amor es algo muy serio, Tacha; es la cosa más maravillosa que existe; es la fuente de toda felicidad; pero no hay que dejarse engañar; no hay que confundir las cosas; el amor es lo más grande que existe, pero también lo más peligroso; se sufre mucho; trae muchas tristezas, muchos dolores, muchos desengaños.

Debes tener cuidado Tacha. Es traicionero el amor.

Luis Zapata, De pétalos perennes (1981)⁵¹¹

La segunda producción de Jaime Humberto Hermosillo con Manuel Barbachano, se daba en tiempos de transición del modelo estatal y los entes privados que daban espacio al cine independiente, más allá de las corrientes dominantes de cintas sobre la frontera, las ficheras y las cintas familiares. *Confidencias* cosechó el reconocimiento de los conocedores y los seguidores del cineasta, que leyeron sus intenciones, logros y carencias. Arturo Villaseñor –psicoanalista y director de teatro y cine–, colaboró por primera vez con Jaime Humberto Hermosillo en *Confidencias* (1982)⁵¹² como encargado de utilería y vestuario, y en su libro acerca del controvertido cineasta, relató el proceso entre Hermosillo y el escritor Luis Zapata, a partir de la novela *De pétalos perennes* que fue publicada en 1981 por la editorial Katún, y consta de diez capítulos –con igual número de ilustraciones de Carlos Herrera–, que sumergen al lector en el domicilio y el ambiente del relato.

La semilla del interés por trabajar en colaboración no se destruyó, permaneció en perfecto estado latente. Cuando las nubes se dispersaron, la paz invadió sus espíritus. Luis Zapata vivía en Cuernavaca y Jaime Humberto en la ciudad de México. Un viento perdido le entregó a Jaime Humberto el libro *De pétalos perennes*, escrito por el entrañable amigo Luis Zapata. Jaime Humberto lo leyó y descubrió que se trataba de una historia que bien pudiesen haber escrito entre los dos, un diálogo entre una señora madura y su sirvienta joven.⁵¹³

⁵¹¹ Luis Zapata, *De pétalos perennes* (México: Editorial, Katún, 1981) 41

⁵¹² *Confidencias*, 1982. Jaime Humberto Hermosillo (Clasa Films Mundiales) ind. G: Jaime Humberto Hermosillo s/novela De pétalos perennes de Luis Zapata. Intérpretes: Beatriz Sheridan, María Rojo. En: Moisés Viñas (2005) 115

⁵¹³ Arturo Villaseñor, *Jaime Humberto Hermosillo en el país de las apariencias* (México: Cineteca Nacional, Conaculta, Océano, 2002) 46

En la novela, dos personajes femeninos se acercan hablando y en situaciones en que va quedando asentada y después cuestionada, la jerarquía de la relación entre la patrona y la empleada, quienes van revelando sus respectivas personalidades con la toma de decisiones y el vocabulario que utilizan. En la cotidianidad se abren a compartir sus recuerdos y fantasías. Al mirar las fotografías de un álbum de Adela, la propietaria, se notan los contrastes y contradicciones insalvables de la juventud y la madurez. Al conversar, cada una expresa una realidad desde su perspectiva y la suma de ambas logra una densidad del retrato social. En una reseña previa, José Buil había subrayado que en su segunda ficción, *El vampiro de la colonia Roma* (México: Grijalbo, 1979), el escritor Luis Zapata lograba una novela “que no está escrita por el escritor, sino hablada por el personaje, un personaje desatado”.⁵¹⁴ Siguiendo el modelo de *María de mi corazón*, se hicieron los preparativos para rodar en 16 milímetros y en esta ocasión estuvo a cargo de la cinefotografía Henner Hofman, con experiencia en el cine indigenista a finales de los años 70.⁵¹⁵

Arribaron a Cuernavaca María Rojo, Beatriz Sheridan y el personal técnico y artístico. Realizar un filme de cámara (en el sentido en que se dice música de cámara) era perfecto en época de vacas flacas. Finalmente se unió don Manuel Barbachano Ponce, y asumió sólo los gastos necesarios de la producción en 16 milímetros. El filme tendría el título de *Confidencias*, inspirado en el nombre de una popular revista dedicada a publicar cartas de personas a la busca de amor o amistad [sic].⁵¹⁶

La edición y la música fue de Rafael Castanedo, experimentado realizador todo terreno y Lucero Isaac se ocupó de la escenografía. La historia, si bien retomaba personajes presentes en el cine mexicano desde los años 30 y 40 –como la patrona de una casa y su trabajadora doméstica–, profundizó en las personalidades y contradicciones de sus relaciones de clase.

⁵¹⁴ José Buil, “¿Podría quitar sus dientes de mi cuello?”, *Revista de la Universidad de México*, noviembre de 1979

⁵¹⁵ Henner Hoffman trabajó con Nacho López, Óscar Menéndez, Juan Rulfo y Alfonso Muñoz en diversos documentales de comunidades indígenas y con Federico Weingartshofer en *Bajo el mismo sol y sobre la misma tierra* (1979) y *Cuando la niebla levante* (1980). Ver “La imagen del indígena en el cine mexicano”, *Cine-Arte* Año 1, tomo 1, núm. 6, junio de 1987 (México) 10-11

⁵¹⁶ Arturo Villaseñor (2002) 46



Fig. 14, still heraldo *Doña Herlinda y su hijo*, 1985/ Colección Fotográfica e Iconográfica de la Filmoteca de la UNAM

La hipocresía y la liviandad tapatía: *Doña Herlinda y su hijo* (Jaime Humberto Hermosillo, 1985)

*¡Que hermoso hubiera sido
vivir bajo aquel techo.
los dos unidos siempre
y amándonos los dos;
tú siempre enamorada,
yo siempre satisfecho,
los dos, un alma sola,
los dos, un solo pecho,
y en medio de nosotros
mi madre como un Dios!*

*Manuel Acuña, Nocturno, 1873*⁵¹⁷

⁵¹⁷ Manuel Acuña, *Obras de Manuel Acuña* (México: Biblioteca de autores mexicanos, 1891) 173

Jaime Humberto Hermosillo cambió su domicilio a Guadalajara, Jalisco,⁵¹⁸ donde situó su siguiente proyecto filmico. Manuel Barbachano Ponce lo respaldó en Clasa Films Mundiales cuando el cineasta acudió de nueva cuenta al veterano productor que sabía manejar proyectos arriesgados. Una vez más, el yucateco cobijó la película inspirada en un cuento y al presentarla años después, declaró que representaba:

“Un triunfo para una cinta mexicana” [...] Producida en 1984 a un costo de 300 mil dólares, narra la historia de una madre que quiere a toda costa la felicidad de su hijo. Parece una historia de amor homosexual, y “es el perfecto retrato de una clase social enmarcada en una gran realización visual de Guadalajara –dice Barbachano–. Rompe tabúes e indica que somos un país moderno. Quizás por eso gusta en el extranjero”.⁵¹⁹

Doña Herlinda y su hijo (1985)⁵²⁰ ocupa un lugar destacado en la filmografía del cineasta hidrocálido, ya que por primera vez abordó abiertamente temas y conflictos de las relaciones amorosas entre sexos y generaciones distintas. El rodaje duró siete semanas, inició el 30 de julio de 1984 en Guadalajara, Jalisco, y situaron algunas escenas en la calle y en edificios públicos como el Paraninfo del Hospicio Cabañas, el Museo de las Artes Populares de Jalisco, la sala de cine Cinematógrafo, una cantina y el aeropuerto.⁵²¹ El gerente de producción fue Guillermo del Toro y contó con la cinefotografía a colores en 35 mm de Miguel Ehrenberg –con película Eastman color–, para poner en cámara las escenas en exteriores y en la intimidad casera, con diversos espacios que contrastan por los cambios que van experimentando las relaciones.

⁵¹⁸ En su nueva ciudad de residencia, Hermosillo emprendió diversas actividades paralelas de docencia y difusión cinematográfica con grupos de estudio, un cineclub, proyecciones que formarían una muestra de cine.

⁵¹⁹ Arturo Pacheco, “Filme de Jaime Humberto Hermosillo, invitado al Festival de Amiens”, *El Nacional*, 2 de mayo de 1987, Espectáculos

⁵²⁰ *Doña Herlinda y su hijo*, 1984. Jaime Humberto Hermosillo (Manuel Barbachano) ind. G: Jaime Humberto s/ relato de José Luis Páez. Intérpretes: Guadalupe del Toro, Marco Antonio Treviño, Arturo Meza. En: Moisés Viñas (2005) 163

⁵²¹ En el cuento aparece el aeropuerto, pero no sitúa ninguno de esos recintos. En la banda sonora se acentúan las atmósferas con las letras y melodías de “Guadalajara” de Pepe Guízar, “La culebra” interpretada por el Mariachi Internacional, “Llegando a ti” de José Alfredo Jiménez o varias del dominio público como “Las Mañanitas”, “Golondrinas tapatías”, “Tocolote Guadaño” y “Tómale y llévale”, que enmarcan las escenas y acompañan a los protagonistas en en la alegre plaza donde bailan los jóvenes, en la soledad de la alcoba con las canciones de Juan Gabriel –como “Inocente y pobre amiga”–, con la algarabía de un palenque donde se presenta Lucha Villa o en el ritual íntimo y a la vez familiar de una serenata.

En el diseño de arte de Daniela Varela, se aprovecharon las locaciones para caracterizar y contrastar a los personajes, con el mobiliario austero en la casa de huéspedes y los lujosos muebles en casa de Doña Herlinda, interpretada por Guadalupe del Toro. En el vestuario de Jaime Larios, la ropa formal o casual da verosimilitud a los protagonistas y los detalles y objetos son relevantes porque marcan la clase social –como las fotografías sin marco o enmarcadas y los adornos y espejos en las habitaciones–. El uso del *biper* que interrumpe momentos importantes, el *walkman* que da al portador un momento de privacidad musical y el proyector de diapositivas del médico Rodolfo –interpretado por Marco Antonio Treviño– con el cual proyecta en el torso de Ramón –interpretado por Arturo Meza– y más tarde en la reunión familiar, comparten las fotos de luna de miel con Olga –interpretada por Leticia Lupercio–. Como profesionista cuenta con otros privilegios como el consultorio donde, cada vez con mayor frecuencia, al fin de la jornada tiene encuentros con su joven amante, el estudiante de música que ejecuta melodías y practica un corno francés. Esto no forma parte del cuento.

La edición de Luis Kelly une largos planos-secuencia y en cada uno, los elementos van caracterizando el sitio donde suceden las acciones rodeados de música,⁵²² como en la habitación de Ramón y los pasillos de la casa de huéspedes, en la escuela de música durante las clases y prácticas grupales, en el parque al cual acuden semanalmente a bailar y tomar la copa. Sin estar presentes en el cuento, en el gimnasio de la casa de Doña Herlinda se cultivan los músculos y se acercan los cuerpos disimuladamente mientras realizan sus rutinas en los aparatos. En el salón se abre el espacio para que los muchachos jueguen a la Oca y en el comedor, la madre los sorprende invitando a Ramón a vivir con ellos. En su arquitectura narrativa, Hermosillo colocó además escenas homoeróticas en una estética que representó un

⁵²² Julia Licea hizo notar que Aldo Acuña tocaba en el grupo Madres y Comadres. La autora subrayó el final de la película, con el fragmento del poema “Nocturno” de Manuel Acuña.

<https://latrampadelbulevar.wordpress.com/2020/12/04/cinemx-julia-licea-dona-herlinda-y-su-hijo-de-jaime-humberto-hermosillo/> consulta 22 de abril de 2024

parteaguas del cine gay mexicano. Hay momentos de erotismo delicado en las camas, el cuarto del sauna y por el contrario, en el espacio público la relación aparenta ser una simple amistad. El rol de médico sirve a Rodolfo como gatillo para sus juegos de seducción en los momentos íntimos de la pareja en diferentes ocasiones, lo que permite ver cambios en sus actitudes y sin que sea gratuito, las locaciones sirven para situar las acciones y mostrar allí los roles de los personajes. En las tomas en el dormitorio y el cuarto de baño, a veces se les ve cubiertos y otras están desnudos; en el sauna, Rodolfo recita con dificultad un poema que está memorizando, como si se tratara de un papel aprendido para decirlo frente a la sociedad. Ramón lo escucha y le recuerda una frase. El fragmento adquiere mayor significado conforme se tensa el nudo de la trama que se resuelve en clave de comedia.

*A veces pienso en darte
mi eterna despedida,
borrarte en mis recuerdos
y huir de esta pasión;
mas si es en vano todo
y mi alma no te olvida,
¿qué quieres tú que yo haga
pedazo de mi vida?
¿qué quieres tú que yo haga
con este corazón?.*⁵²³

Con buena estrella, la película *Doña Herlinda y su hijo* abrió válvulas entre corrientes de los nuevos cines, que mezclaban la comedia con temáticas complejas. La película resistió el relativo fracaso actoral. Hermosillo prosiguió su carrera y que lo llevó a figurando y consagrándose en un nuevo circuito independiente nacional e internacional. La mercadotecnia en ese nicho de públicos produjo ricos contrastes en la opinión pública a través de la crítica de cine y la distribución en videocasete. Al mudar su residencia a Guadalajara, participó en iniciativas que comenzaron a germinar allí de varias formas entre la

⁵²³ Manuel Acuña (1891) 172-173

comunidad cinéfila del Centro de Cine y Crítica del Occidente; posteriormente, entre otros, Guillermo del Toro le reconoció su ejemplo en la visión del nuevo cine mexicano. A su vez, la película producida por Barbachano Ponce era proyectada en el MoMA, como un regreso triunfal a las pantallas que tanto nutrieron e inspiraron al yucateco, treinta años después. Los hilos y las tramas de las madres cómplices que hacen realidad las más descabelladas fantasías de sus hijos, serían retomadas por Jaime Humberto Hermosillo nuevamente; también en esa ocasión, Barbachano Ponce daría respaldo con Clase Films Mundiales al proyecto de *La tarea prohibida* (1992).⁵²⁴



Fig. 15, still heraldo *Clandestino destino*, 1987/ Colección Fotográfica e Iconográfica de la Filmoteca de la UNAM

⁵²⁴ En Clase Films Mundiales, Pablo y Barbachano y produjeron *Clandestino destino* (1987) y *La Tarea* (1991)

Trazos del desencuentro con su público: *Clandestino destino* (1987)

Se puede uno morir

Parchando mujeres inflables

O inundando los sueños

Con semen de supergalanes

Jaime López “Corazón de silicón” (1987)

En los años 80 Clasa Films Mundiales había diversificado sus servicios en la industria del entretenimiento y además de la producción de películas, la empresa negoció los derechos por la transmisión de su cinemateca a través de transmisiones televisivas y en catálogos de distribución en cineclubes y circuitos culturales. Internamente seguían nuevas líneas temáticas en busca de públicos y se formalizaban más proyectos con autores como Jaime Humberto Hermosillo, entre otros. A su vez, así como había ocurrido en muchos casos de parentesco ligados a las faenas del cine y siguiendo el relevo generacional, por esos años nuevos integrantes de la familia Barbachano se incorporaban a la industria. Luego de participar de cerca en las producciones de su padre como responsable de la campaña de publicidad, correo y representante en diversos festivales internacionales de cine con *Frida, naturaleza viva* (Paul Leduc, 1985), Pablo Barbachano Herrero debutó como productor con *Clandestino destino* (1987)⁵²⁵. En *El Nacional*, Arturo Herrera lo consignó, todavía con el título anterior de la cinta:

Pablo Barbachano debutó como productor ejecutivo de cine con la película “1999”, que se rodó durante cinco semanas en escenarios de Mazamitla y Barra de Navidad, Jalisco. La filmación terminó el domingo pasado. [...] Finalmente, Pablo Barbachano comentó que “1999” será enviada por Clasa Films al Festival Filmico de Londres, en noviembre próximo, para ser conocida por exhibidores europeos. Luego se buscará su programación en la sección oficial (concurso) del Festival Cinematográfico de Berlín, a celebrarse en el mes de febrero.⁵²⁶

⁵²⁵ *Clandestino destino*, 1987. Jaime Humberto Hermosillo (Manuel Barbachano Ponce, Pablo Barbachano; Clasa Films Mundiales) G: Jaime Humberto Hermosillo. Intérpretes: Alonso Téllez, Rafael Monroy, Magnolia Rivas, Denis MONTiel, Arturo Villaseñor, Gloria San Martín. En: Moisés Viñas (2005) 107

⁵²⁶ Arturo Pacheco, “Pablo Barbachano debutó como Productor ejecutivo de cine”, *El Nacional*, 20 de junio de 1987, Espectáculos

El mismo reportero, poco después informaba que –así como Gabriel Retes realizaba producciones con técnicos que no pertenecían al sindicato– Pablo Barbachano se había incorporado “pagando desplazamiento a los técnicos de la Sección 49 del STIC, y su película “1999” ya está en proceso de postproducción”.⁵²⁷ Escrita y dirigida por Hermosillo, la historia financiada por Clasa Films Mundiales, que estuvo producida por Manuel Barbachano Ponce y su hijo, llevó por título finalmente *Clandestino destino*.⁵²⁸ La cinefotografía a color de José Antonio Ascencio y Francisco Bojórquez aprovechó las locaciones exteriores en la playa y tuvo ambientación de Laura Santacruz y Martha Vidrio. Contó con la edición de Laura Imperiale, dos canciones del cantautor Jaime López⁵²⁹ –“Corrido del 99” y “Clandestino destino”–, y la música de Carlos Esegue fue criticada repetidamente sin encontrar justificación a sus componentes. En el periódico *El Día*, Patricia Fernández rescató la anécdota en la que se enmarca la trama de los personajes interpretados por Alonso Téllez *Eduardo Zuinaga*, Rafael Monroy *Ángel*, Magnolia Rivas *Lila*, Denis Montiel *Isabel*, Arturo Villaseñor *Salvador* y Gloria San Martín como *Tía Cristina*.

Es Guadalajara en 1999 (mismo lugar de filmación de *El corazón de la noche* y *Doña Herlinda y su hijo*, películas dentro de una nueva etapa en la carrera de un director que siempre se ha negado a filmar lo que no lo convenza). El corrido de Jaime López, especialmente escrito para la cinta, da cuenta de una patria dividida por una guerra civil, después del triunfo electoral de la izquierda. República mexicana del Norte donde el *American Way of Life* no ha desaparecido sino que se ha impuesto en un territorio ocupado (“protegido”) por los gringos. República mexicana del Sur, donde el contraste se hace manifiesto en la miseria del campo y sus habitantes, pero sobrevive en la resistencia.⁵³⁰

En diciembre de 1987, días antes de su estreno en la XX Muestra Internacional de Cine en la Cineteca Nacional, las críticas coincidían en el pésimo resultado y en esta ocasión –por unanimidad–, los espectadores fieles del cineasta estaban decepcionados de la película del hidrocálido en la que se plantea la situación del escritor que busca el suicidio y es

⁵²⁷ Arturo Pacheco, “Que Gabriel Retes trabaja con no sindicalizados en sus filmes”, *El Nacional*, 17 de agosto de 1987

⁵²⁸ Actualmente no he tenido acceso a una copia para revisar la cinta.

⁵²⁹ Inspiró el título del álbum de Jaime López publicado ese año: *Clandestino destino* (1987).

⁵³⁰ Patricia Fernández V., “Clandestino destino (XX Muestra Internacional de Cine, México)”, *El Día*, 7 de diciembre de 1987

ayudado por sus amigos que se alejan juntos en una forma de vida apartada en la que las relaciones sexuales juegan un papel central. En esta producción está presente la traslación del cine a la música *folk* y al corrido que contaba la historia en sus estrofas. La complicidad artística entre los participantes se afianzó. Los Barbachano seguían sus relaciones con Jaime Humberto Hermosillo, quien volvió con el arriesgado proyecto de *La Tarea* (1991), como recordó María Rojo cuando la invitaron a hacer una audición inesperada,⁵³¹ para la cinta que Fernando y Pablo Barbachano Herrero producirían finalmente.⁵³² Sin embargo, el proyecto que sí tomó en sus manos Manuel Barbachano Ponce —en mancuerna con sus dos hijos— sería *La Tarea Prohibida* (1992).



Fig. 16, still heraldo *La tarea prohibida*, 1992/ Colección Fotográfica e Iconográfica de la Filmoteca de la UNAM

⁵³¹ Miguel Cane, *María Rojo: La bondad de los extraños* (México: AMACC, 2020) 31

⁵³² Mario A. Quezada, *Diccionario del cine mexicano 1970-2000* (México: UNAM, 2005) 749

Juegos de roles y transgresiones: *La tarea prohibida* (1992)

*Su amor es como un grito
Que llevo aquí en mi alma y aquí en mi corazón
Y soy aunque no quiera
Esclavo de sus ojos, juguete de su amor
No juegue con mis penas, ni con mis sentimientos
Que es lo único que tengo
Usted es mi esperanza, mi última esperanza
Comprenda de una vez.*

Gabriel Ruiz y José A. Zorrilla, Usted (1967)

Luego de los descabros con su público provocados con *Clandestino destino* (1987) y el éxito que volvió a sonreír con *La tarea* (1991), Jaime Humberto Hermosillo retomó en una nueva trama las pulsiones juveniles y las evocaciones edípicas. En mayo de 1992, Jorge Ontiveros del *Ovaciones*, informaba que “animado por el éxito que tuvo la película “La tarea”, el experimentado productor Manuel Barbachano Ponce ya realiza la preproducción para la secuela de ésta que se llamará “Tarea prohibida”, para la cual dijo, sólo está segura María Rojo”.⁵³³ A finales de ese mes, José Luis Gallegos, recogía en *Excelsior* las palabras de Francisco Barbachano, uno de sus hijos ya dedicados a la producción cinematográfica, quien daba las primeras referencias sobre su plan de trabajo, “muy similar al anterior: el rodaje se hará en sólo dos semanas, pero esta vez no vamos a trabajar en el interior de un foro, sino en escenarios naturales”.⁵³⁴ Ese diseño de producción cambiaría, como indicó Manuel Barbachano poco después, ampliando sobre los lugares en donde realizarían las filmaciones.

El plan de rodaje es de tres semanas, dijo Manuel Barbachano Ponce, se tiene un plan de trabajo muy cuidado, con sólo tres escenarios incluyendo el foro de un teatro del INBA y una casa

⁵³³ Jorge Ontiveros, “Sólo María Rojo está segura para ‘Tarea Prohibida’; Manuel Barbachano; planea iniciar el rodaje a fines de junio, con dirección de Jaime Humberto Hermosillo”, *Ovaciones*, 23 de mayo de 1992, Espectáculos 1

⁵³⁴ José Luis Gallegos, “María Rojo y Esteban Soberanis [sic] estelarizarán la película erótica ‘La tarea prohibida’”, *Excelsior*, 28 de mayo de 1992, Espectáculos 5

particular. “‘La tarea prohibida’ va a ser la primera película que quedará inscrita en el V Concurso de Cine. Se entregará la película totalmente terminada en el plazo que indica la convocatoria”. [...] “Nosotros creemos firmemente en que como productores privados debemos impulsar un cine competitivo por excelencia y que interese a nuestro público y en los mercados internacionales”.⁵³⁵

El V Concurso de Cine convocado por el STPC fue otra ocasión para abrir un espacio de alternancia generacional en la producción cinematográfica y nuevamente, el productor yucateco preparaba sus dados y se disponía a convocar a los talentos requeridos.

Los productores de *La tarea* también están proyectando realizar la segunda parte de esta cinta con María Rojo, ya asegurada aunque todavía falta firmar al galán, toda vez que no se logró que repitiera José Alonso.

El director será Jaime Humberto Hermosillo, quien se ha convertido en el cineasta de cabecera de Clase Films, S.A, ya prepara la realización de lo que podría titularse, tentativamente, *La tarea prohibida* con locaciones en el Distrito Federal.⁵³⁶

A inicios de junio, en *El Herald* Arturo Pacheco relató la relación que existe entre los involucrados, dio detalles y resaltó el éxito sobre la fecha en que la obra resistía en cartelera con éxito.

Ella y Ari Telch protagonizan la versión teatral de “La tarea”, obra en la que se muestran totalmente desnudos e incluso en una escena hacen el amor.

La obra llega hoy sábado a su representación número 74 en el teatro “El Galeón”. Y dentro de la difícil situación que vive el teatro, es la producción que mejor taquilla registra. “La crítica ha sido maravillosa e interesante”, añade la actriz.

“La tarea prohibida” es el vigésimo largometraje del realizador y estamos de acuerdo con María Rojo cuando dice: “Jaime ya está más allá de todo lo convencional; su cine es cada vez más personal, hace lo que quiere y nunca lo han convencido de filmar una película por encargo”.

Ninguno de los dos quiere revelar el contenido anecdótico de la nueva cinta. Sin embargo el joven actor Esteban Soberanes, a quien Hermosillo descubrió en el teatro universitario, comenta en tono de broma mientras abraza a su coestrella que la cinta se podría anunciar algo tan atrevido como “El último tango en París” (Bertolucci). María anotó: “Mira, no puedo decirte de lo que trata esta historia porque me lo han prohibido. En serio que no puedo decirte porque, ¡Jaime me mata! Se tienen que esperar a que estrene. Únicamente te puedo comentar que mi personaje tiene el oficio de traductora de diálogos de películas”.⁵³⁷

⁵³⁵ José Luis Gallegos, “Comienza hoy, el rodaje de la película *La tarea prohibida* con María Rojo”, *Últimas Noticias*, 1º de junio de 1992, 9

⁵³⁶ “Proyectan filmar *La tarea prohibida*; Jaime Humberto Hermosillo la dirigiría”, *El Nacional*, 2 de junio de 1992, Cartelera, 22

⁵³⁷ Arturo Pacheco, “María Rojo actúa en “La tarea prohibida”, cinta de Hermosillo con fotografía de Alex Phillips; de mediocridades y pequeños intereses (los Arieles) ni hablar”, *El Herald*, 6 de junio de 1992, Espectáculos, 6D

La tarea prohibida (1992)⁵³⁸ tuvo como directores de producción a Pablo y Fernando Barbachano y como productor ejecutivo a Gonzalo Bautista Pérez; trabajaron en el teatro El Galeón, aprovechando la escenografía⁵³⁹ de Alejandro Luna para la obra teatral “La tarea”. En vísperas del lanzamiento de la cinta, en otra conferencia de prensa Pablo Barbachano matizó sobre las intenciones que tenían al producir películas: “no pretendemos hacer una denuncia social, aunque sabemos que la cinta será fuerte, pues el cine no sólo es para divertir, sino para hacer pensar y reflexionar al público”.⁵⁴⁰

En otra ocasión, se supo que llevar a la práctica el plan original implicó ciertos cambios y mantuvo ciertas anclas para desarrollar la historia, como reportó José Luis Gallegos, en *Excelsior*, al dar la palabra a Manuel Barbachano quien explicaba,

“La filmación se hizo en sólo tres semanas, con fotografía de Alex Phillips hijo, la ambientación la tuvimos prácticamente que hacer porque es la escenografía que instalamos en el Teatro El Galeón para la temporada de teatro de La Tarea y es una excelente creación de Alejandro Luna”. [...] “Porque esta obra fue escrita especialmente para María Rojo, nadie más podría haber hecho este papel igual”.⁵⁴¹

Una nota en la sección Confidencial del *Ovaciones* ampliaba su invitación “a su conferencia, para hablar de la participación de su filme en varios festivales”.⁵⁴² En *El Nacional* se anunció que sería “en la sala A de los Estudios Churubusco (Atletas 2, Col. Country Club).”⁵⁴³ Entre las periodistas presentes, Graciela Rodríguez Fierro de *El Universal Gráfico* enlistó los festivales en los que estaría la cinta y por esa razón, no contaron con una copia disponible para esa fecha. Con la ausencia del cineasta –por encontrarse acompañando a la película en esa agenda– y la protagonista que filmaba fuera del país,⁵⁴⁴ Barbachano se excusó por los inconvenientes de la falta de la cinta, y explicó para los reporteros detalles que

⁵³⁸ *La Tarea prohibida*, 1992. Jaime Humberto Hermosillo (Clasa Films Mundiales) G: Jaime Humberto Hermosillo. Intérpretes: María Rojo, Esteban Soberanes, Julián Pastor. En: Moisés Viñas (2005) 488

⁵³⁹ Producida por Esteban Schmelz.

⁵⁴⁰ Notimex, “Pablo Barbachano exhorta a sus colegas cineastas a “no convertir la libertad en libertinaje”; pero comenta que es el momento de hacer cine erótico”, *El Herald de México*, 9 de agosto de 1992, Espectáculos, 1

⁵⁴¹ José Luis Gallegos, “Proyectarán “La tarea prohibida”, en festivales internacionales de cine”, *Excelsior*, 17 de agosto de 1992, Espectáculos, 3

⁵⁴² Confidencial, *Ovaciones*, 4 de septiembre de 1992, Espectáculos, 2B

⁵⁴³ Cine, *El Nacional*, 9 de septiembre de 1992, Cultura, 12

⁵⁴⁴ *Móvil pasional*, Mauricio Wallerstein, México-Venezuela-Cuba, 1992

imposibilitaron esa proyección y matizó en las características plásticas de esta historia con respecto a su predecesora, que contaba con movimientos de cámara y un conocido tema musical.

El señor Manuel Barbachano Ponce, productor de la misma se disculpó ante los medios por no proyectarse y a cambio ofreció una conferencia de prensa para dar a conocer los motivos.

Rodada en mayo, “La tarea prohibida” fue invitada a ocho festivales: Toronto (Sep. 10), San Sebastián (Sep. 17), Chicago (Oct. 15), Puerto Rico (Nov. 6), Amiens (Nov.12), Londres (Nov.21), Huelva (Dic. 2) y La Habana (Dic. 19).

Por esta razón es porque Clasa Films no tuvo a tiempo la copia para la exhibición en México ya que todas están fuera del país, a cambio sólo mostró el promocional de la cinta.

Con la ausencia de Jaime Humberto Hermosillo, que se encuentra en Toronto con la proyección hoy de su película y María Rojo, la imprescindible colaboradora del director, también fuera de México, trabajando en Venezuela en una coproducción con aquel país, el señor Barbachano dijo que “La tarea prohibida” ha sido el resultado de un verdadero trabajo en conjunto de todas las personas que participaron en ella. [...] El señor Barbachano Ponce comentó que esta nueva “tarea” es diferente a la anterior, hay movilidad con la cámara y la historia no es igual, aunque con algunos elementos de la primera. También dijo que el tema musical de la cinta será “Usted”, de Gabriel Ruiz.⁵⁴⁵

A partir de esa conferencia de prensa, la voz del veterano productor se registró en diversos medios impresos, que distinguía los diferentes estilos y afirmaba que “es distinta a la versión que se hizo de “La tarea” en cine y más tarde en teatro, ni es continuidad de ésta y aunque se utilizó parte de escenografía de la obra teatral, el tema es completamente diferente”.⁵⁴⁶ Sus encuentros con la prensa seguían dando material para destacar conceptos en sus declaraciones y saciar el interés por las actrices que el público seguía con avidez.

A través de la nueva producción cinematográfica de Manuel Barbachano, titulada “la tarea prohibida”, se reitera una vez más que el cine “sigue siendo el mejor embajador de México en el mundo” [...] Mientras tanto, en México podrá ser vista por los seguidores de María Rojo –la protagonista de la filmación– hasta el próximo mes de noviembre, “siempre y cuando se logre conseguir espacio en algunas salas”.⁵⁴⁷

⁵⁴⁵ Graciela Rodríguez Fierro, “Invitada a ocho festivales la última cinta de Hermosillo; se suspendió la proyección del filme y sólo hubo una plática: *La tarea prohibida*”, *El Universal Gráfico*, 10 de septiembre de 1992, 13

⁵⁴⁶ “En México “La tarea prohibida” no será censurada: Barbachano; el productor de la cinta, convencido de que en nuestro país existe amplia apertura filmica; no es continuación ni segunda parte de “La tarea”: sí repite María Rojo”, *Novedades*, 11 de septiembre de 1992, Espectáculos, 1

⁵⁴⁷ ““La tarea prohibida”, embajadora cinematográfica de México en el mundo”, *Ovaciones*, 11 de septiembre de 1992, Espectáculos, 3

Al inicio de la década, en México se vivió un periodo de renovación y resistencias que abrió la puerta a cintas pioneras que a ganaron el reconocimiento nacional e internacional a contracorriente.

En conferencia de prensa Barbachano Ponce precisó que el erotismo es una de las grandes expresiones del ser humano y no tiene nada de malo, por eso considero que esta película tiene un contenido fuerte pero no prohibido, es más ni siquiera se ve algún desnudo. [...] Barbachano Ponce enfatizó que dentro de los tres mejores directores que en la actualidad tiene México se encuentra Jaime Humberto Hermosillo quien, según sus palabras, no le pide nada al director español Pedro Almodóvar.⁵⁴⁸

Ricardo Hernández, adelantó que se realizaría un homenaje internacional a Manuel Barbachano Ponce,

uno de los pocos productores preocupados por realizar un cine con calidad y no sólo de corte comercial, será homenajeado en diversas partes del mundo, luego de que el pasado mes de agosto se iniciara un ciclo de sus filmes en la Filmoteca de la UNAM.

Lo anterior fue informado por Iván Trujillo, director de la referida filmoteca durante una charla con Barbachano en donde se dio a conocer la participación de su más reciente película *La Tarea prohibida*, que representará a nuestro país en los festivales de Toronto, San Sebastián, Chicago, Puerto Rico, Amiens en Francia, Londres, Huelva [dedicado a la actriz María Rojo] y La Habana.⁵⁴⁹

Alejandro Méndez Aquino, relató en *Ovaciones* cómo fue el “descubrimiento” del joven actor Esteban Soberanes.

En 1990 Soberanes recorrió Estados Unidos en un espectáculo musical, que ganó después de audicionar y ser aceptado, en igual forma le ocurrió cuando entrevistaron a los aspirantes al papel de “La tarea prohibida”, salió de la oficina de Barbachano con el papel estelar en la mano, aunque con cierto resquemor, pues le advirtieron: “Tú estás elegido, si hay otro mejor te decimos antes...”. Afortunadamente, a pesar del desfile de candidatos, no apareció quien le quitara el lugar y pronto comenzó la filmación en una casa de la colonia Condesa.⁵⁵⁰

Entrevistado en su oficina en los Estudios Churubusco, Pablo Barbachano informó que la cinta además iría a los festivales en Tucson, Dublín, Bélgica y Grecia. También que había sido “inscrita ya para el V Concurso de Cine, en el cual el año pasado dos de sus

⁵⁴⁸ “Otra película mexicana para ganar festivales: ‘La tarea prohibida’”, *Diario de México*, 11 de septiembre de 1992, Espectáculos, 7

⁵⁴⁹ Ricardo Hernández, “Homenaje Internacional a Manuel Barbachano Ponce; exhibirán sus filmes en diversas partes del orbe, ‘La tarea prohibida’ nos representará en 8 festivales”, *El Sol*, 11 de septiembre de 1992

⁵⁵⁰ Alejandro Méndez Aquino, “Esteban Soberanes, revelación de ‘La tarea prohibida’”, *Ovaciones*, 15 de septiembre de 1992, Espectáculos, 5

producciones resultaron premiadas: *Tequila*, de Rubén Gámez y *Anoche soñé contigo*, de Marisa Sistach”.⁵⁵¹

A partir de esta semana se comenzó a seleccionar los filmes que se disputarán la final del V Concurso de cine que organiza el STPC. Entre las películas inscritas en este certamen se encuentran *La tarea prohibida*, de Jaime Humberto Hermosillo; *La invención de Cronos*, de Guillermo del Toro y *Aquí espantan*, producida por Alejandro Camacho. [...] El resultado final de este evento se dará a conocer a fines del presente mes, posiblemente en el Teatro de la ciudad, como sucedió el año pasado.⁵⁵²

Edgar Galeana, recogió la cita del productor que afirmaba que la censura en México había desaparecido y resaltaba en *Ovaciones* los logros del director en la escena internacional.

Su productor, Manuel Barbachano Ponce, ha manifestado que a pesar de lo escabroso de la historia, que habla del incesto, tiene la seguridad de que no será prohibida su exhibición en ningún país y menos en México, “en el que la censura ha desaparecido”. Lo que sí hay que reconocer es que Hermosillo ha logrado gran prestigio como director fuera de nuestro territorio.⁵⁵³

En la *Revista Despegue*, Claudia Reyna Barbosa trazó una semblanza del productor que a través de Clasa Films Mundiales brindaba apoyo a nuevos cineastas en esos años.

Don Manuel Barbachano, notable productor cuyo acervo cinematográfico habla por sí solo, ha sabido ir siempre un paso adelante de toda producción cinematográfica. Si bien es cierto que durante algún tiempo el señor Barbachano y su empresa Clasa Films habían caído en un letargo, desde mediados de la década pasada han despertado con gran entusiasmo, dinamismo y sobre todo actualización temática. Así, en la búsqueda de calidad ha dado oportunidades a diversos directores como Gerardo Pardo (*Deveras me atrapaste*), Paul Leduc (*Frida, naturaleza viva*, 1984), Marisa Sistach (*Anoche soñé contigo*, 1991), Rubén Gámez (*Tequila*, 1991) y sobre todo a Jaime Humberto Hermosillo con quien ha producido seis películas, incluyendo *La tarea prohibida*.⁵⁵⁴

La tarea prohibida se estrenó el 4 de diciembre de 1992 en la Cineteca Nacional y en el contexto de su recepción se comparaba frecuentemente con su antecesora; Roberto Cortés en *La Afición* citó al director, quien “agregó que “La tarea prohibida” es superior en todos los aspectos a la primera cinta, es más subversiva y estamos seguros que también causará revuelo

⁵⁵¹ “Asistirá a doce muestras internacionales la cinta “La tarea prohibida”; estelariza María Rojo”, *Excelsior*, 2 de octubre de 1992, Espectáculos, 1

⁵⁵² Ricardo Camargo, “La tarea prohibida al V Concurso de cine”, *El Nacional*, 9 de octubre de 1992

⁵⁵³ Edgar Galeana, “Cinco festivales más para el reciente filme de Hermosillo”, *Ovaciones*, 2 de noviembre de 1992, Espectáculos, 2

⁵⁵⁴ Claudia Reyna Barbosa, ““La tarea prohibida” de Hermosillo, un filme diferente”, *Revista Despegue* Núm. 33, 9 de noviembre de 1992, 66

entre el cinéfilo que busca siempre temas de actualidad que no caigan en lo tradicional.⁵⁵⁵ En *Excelsior*, José Luis Gallegos ampliaba sobre las cintas vinculadas a Barbachano que habían sido premiadas y reconocidas, y dejaba una postal familiar en la que la segunda generación de productores de cine estaba activa y concentrada en encontrar y producir materiales relevantes.

Clasa Films promueve aquí el estreno de otras dos cintas importantes ya que obtuvieron premios en el V Concurso de cine en 1991: *Tequila*, del realizador Rubén Gámez, y *Anoche soñé contigo* de Marisa Sistach. *Tequila* se estrena el próximo 21 en un circuito de cines de la capital que encabeza el cine Latino. [...] La familia Barbachano trabaja en forma permanente en la lectura y selección de nuevos guiones. Así se facilita que al surgir un proyecto de verdadero interés, este se filme con el adecuado respaldo general. “En cualquier momento podríamos anunciar el nuevo filme de Clase”.

Y al margen de estos programas de promoción de las cintas producidas por Manuel Barbachano Ponce, se prepara ya para él merecido reconocimiento a su trayectoria. Se hará un ciclo de las películas más significativas que ha producido, en Cineteca Nacional.⁵⁵⁶

La película toca de manera inquietante uno de los personajes centrales del melodrama mexicano, reinterpretando bajo una nueva luz (el bello bolero, *Usted*, por ejemplo, adquiere otro sentido).⁵⁵⁷ Gustavo Moheno destacaba en el edificio las secciones físicas que cumplían un rol en las escenas, donde se abría el “juego cine-teatro-realidad, cada uno ubicado en sus espacios correspondientes (arriba, enmedio-abajo), lleva a Hermosillo a reflexionar sobre la intersección del tiempo: el cine es el pasado, el teatro, en cambio, se produce en el presente, al igual que la vida, la realidad, sólo que ésta es mucho más dura”.⁵⁵⁸ Gilberto Barrera dio la voz al hijo que respaldaba la visión de que en México se movían los prejuicios con las nuevas realizaciones.

El productor Pablo Barbachano señaló que a pesar de que en sus películas hay escenas de actos sexuales, algunas veces violentas, éstas no las considera pornográficas, y en los festivales del extranjero las clasifican de “arte y ensayo”.

⁵⁵⁵ Roberto Cortés Reséndiz, “María Rojo, tras el Doctorado al concluir otra ‘Tarea’”, *La Afición*, 3 de julio de 1992, Espectáculos, 31

⁵⁵⁶ José Luis Gallegos, “Invitada a festivales internacionales la película de Jaime Humberto Hermosillo ‘La Tarea prohibida’; informó Francisco Barbachano”, *Excelsior*, 9 de agosto de 1992, Espectáculos, 3

⁵⁵⁷ Leonardo García Tsao, “Edipo en la azotea”, *El Nacional*, noviembre 1992

⁵⁵⁸ Gustavo Moheno, “La película de anoche: La tarea prohibida”, *El Sol*, 21 de noviembre de 1992, 4

La tarea prohibida se filmó durante cuatro semanas y tuvo un costo de cuatrocientos mil dólares, para finalizar Barbachano aseguró que con sus filmes trata de acabar con las autocensuras, “tabúes” y todos esos prejuicios que tienen algunos cinéfilos.⁵⁵⁹

En *Tiempo Libre*, Nelson Carro reflexionó sobre el conjunto de las obras que integraban esa galería de *Tareas*.

¿Puede hablarse de repetición? Una visión atenta de las cuatro obras indicaría que no, que más bien se trata de variaciones sobre un mismo tema, en el mismo sentido en que un pintor, por ejemplo, trabaja una serie de cuadros sobre un mismo asunto o un mismo modelo, sin que se tenga necesariamente la impresión de que se repite. Así ha trabajado Hermosillo en estas cuatro obras esencialmente diferentes –a pesar que partan de la misma historia– en lo que tiene que ver con la concepción de la puesta en escena.⁵⁶⁰

A sus 50 años de edad, el cineasta hidrocaldo confesaba que en esta película veía consagrados sus afanes artísticos. A su vez, Barbachano Ponce y sus hijos sellaron con aquél la complicidad que les había dado éxitos nacionales e internacionales con producciones de bajo presupuesto. El septuagenario productor seguía innovando, disgustando a las “buenas conciencias” y satisfaciendo a los públicos del nuevo cine mexicano, con la oferta de tramas atrevidas que se reconocían aún entre los comentarios anónimos en la prensa que reivindicaban las producciones que no entraban en los apoyos oficiales de esa coyuntura.

Ajena a la detención económica estatal y del Fondo de Calidad, la película “La tarea prohibida” recién ganadora en polémica decisión del premio Coral a mejor filme de ficción en el festival de La Habana causa ya expectación en su campaña de preparación a su estreno comercial en cines mexicanos, con lo que una vez más queda en entredicho el manejo del Fondo de Calidad y la aferrada negativa a su desaparición por parte del director del Imcine Ignacio Durán [...] en tanto se han dado el lujo de negar respaldo financiero a cintas como “La tarea prohibida”.⁵⁶¹

A pesar de cierta relación entre los títulos que tuvo efectos publicitarios, *La tarea prohibida* se trata de otro planteamiento al situar el eje de la relación entre una madre y su hijo (aunque quede implícitamente evocado el padre). No obstante, los hilos y los conflictos de pareja están presentes en el cine y el teatro de Hermosillo y en esta película pudo explotar

⁵⁵⁹ Gilberto Barrera, “Con películas como “La tarea” puede salvarse el cine nacional; Pablo Barbachano”, *Ovaciones*, 5 de diciembre de 1992, Espectáculos, 2

⁵⁶⁰ Nelson Carro, “La tarea prohibida”, *Tiempo Libre*, del 10 al 16 de diciembre de 1992, 8

⁵⁶¹ “Evidencia al Fondo de Calidad el filme “La tarea prohibida”; en su forma de producción”, 2a de *Ovaciones*, 7 de enero de 1993, 5

al máximo los nudos, las tensiones y las metamorfosis de los personajes, que se diluyen en la traslación del cine al teatro y del cine a la canción. Por su parte, Jaime Humberto Hermosillo vio *La tarea prohibida* como “la obra de su vida”, defendiéndose de las críticas que lo acusaron de buscar la rentabilidad del anterior filme: “Yo no quería hacer otra comedia erótica sino contar una relación más profunda en la que en vez de desnudarse los cuerpos, lo hicieran las almas”.⁵⁶² En entrevista con la revista *Dicine*, Hermosillo reconoció que:

La producción de Clasa Films fue muy cómoda. Porque conté con todo lo necesario. No era una película cara, pero no nos faltó nada para hacerla. Además, una vez terminada, tengo el gusto de que si la invitan a un festival de cualquier parte del mundo, va apoyada con carteles, fotografías, van y vienen los fax.⁵⁶³



Fig. 15. Still heraldo *Frida, naturaleza viva*, 1984/ Colección Fotográfica e Iconográfica de la Filmoteca de la UNAM

⁵⁶² (AFP), “Calificó Jaime Humberto Hermosillo a su cinta *La tarea prohibida* como la obra de su vida”, *Excelsior*, domingo 20 de septiembre de 1992

⁵⁶³ Nelson Carro, “Entrevista con Jaime Humberto Hermosillo” 2a parte, *Dicine* Núm. 43, enero 1992, 9

Pintura y cuadros escénicos: *Frida, naturaleza viva* (Paul Leduc, 1984)

Manuel Barbachano Ponce y Paul Leduc se encontraron trabajando cuando sus intereses coincidieron en la producción de películas acerca de mujeres artistas de la imagen en México, como Tina Modotti y Frida Kahlo. En una entrevista, Manuel Barbachano respondía cómo conoció a la pintora coyoacanense.

“Por allá en los cincuentas fui a hacerle un reportaje a Diego Rivera. El maestro me recibió en su casa con esta frase: “A la que hay que hacérselo es a Frida, que es mejor pintora que yo”. Me llevó hasta ella y encontré a una mujer de personalidad arrolladora, con sus trajes típicos bordados, sus peinados exóticos, sus groserías, me impactó su personalidad subyugante, su capacidad de burla, de ironía”.⁵⁶⁴

En la prensa de la época, siguieron puntualmente las fases en que se presentó la cinta al público mexicano y el excepcional recorrido por festivales internacionales. La periodista colombiana Flor Romero narró el momento en el que el veterano productor compartía con la prensa el lanzamiento de su nueva película *Frida, naturaleza viva* (1984)⁵⁶⁵ y las razones para decidir enviarla al más prestigioso festival de cine italiano.

En la pequeña sala de estudios Churubusco en donde vemos la proyección, Manuel Barbachano cuenta la trama del filme: “Desde el andamiaje lacerante de su silla de ruedas (Frida sufrió varias operaciones en las piernas hasta que le amputan una) pasan las escenas, la vida en México de la época, con sus tradiciones, sus mitos, sus personajes monstruosos como el muralista Diego Rivera, marido de Frida, Siqueiros con su parafernalia colorida y pasional, Trotsky el pensador soviético que se refugió entre los cactus y los muros de Coyoacán”. [...] Pero esta vez, la soberbia mexicana se le subió a la cabeza a Manuel al punto que no dejó ir su hija predilecta a Cannes. La reservó para Venecia, en donde pasará en el marco del festival el 3 de septiembre próximo. Sus razones secretas tendrá este veterano cineasta.⁵⁶⁶

Contaron con Ofelia Medina como *Frida* y Juan José Gurrola como *Diego* como protagonistas y con apariciones de Salvador Sánchez interpretando a *Siqueiros*, Max Kerlow *Trotsky*, Claudio Brook como *Guillermo Kahlo*, Valentina Leduc como *Frida niña*, Cecilia Toussaint, Margarita Sáenz, Lolita Cortés, Agueda Incháustegui, Francisco Lartigue, Gina

⁵⁶⁴ Flor Romero, “*Frida*, un fresco vivo de México; el gigante barbudo mexicano”, *El Nacional*, 1º de septiembre de 1985, Suplemento, 8

⁵⁶⁵ *Frida, naturaleza viva*, 1983. Paul Leduc (Manuel Barbachano Ponce) G: José Joaquín Blanco, Paul Leduc. Intérpretes: Ofelia Medina, Juan José Gurrola, Salvador Sánchez, Max Kerlow, Claudio Brook. En: Moisés Viñas (2005) 208

⁵⁶⁶ Flor Romero (1985)

Morett y Juan Ángel Martínez. Los periodistas de *Unomásuno* Lucía Méndez y Marco A. Silva, le preguntaron a Gurrola sobre los acuerdos que existieron entre Ofelia Medina, Leduc y él, que respondía: “Yo creo que, como monarcas, como dioses del cine y del teatro, Paul, Ofelia y yo nunca teníamos que resolver nada. Llegábamos a lo que teníamos que hacer. Nunca hubo una discusión. Jamás hubo un detalle”.⁵⁶⁷ El periodista cinematográfico Fernando Morales Ortiz reseñó que el rodaje se realizó durante ocho semanas y dio cabida a una carta aclaratoria de Paul Leduc en el periódico.

“El pasado 15 de marzo apareció en ESTO una nota sobre el probable envío de la película “Frida” al Festival de Cannes, que me obliga a enviarles los siguientes comentarios [...]:

1. El nombre de Paul Leduc no aparece en los créditos de la cinta, como director, sino como coguionista. Por tanto, no puede atribuírsele responsabilidad alguna en lo que la película en cuestión acabe siendo.

2. El coproductor de la cinta, señor Manuel Barbachano Ponce, se encuentra en proceso de reeditarla a su gusto personal e ignoro si sea él mismo quien a final de cuentas acabe firmándola como director.” [...] Evidentemente, al término del rodaje surgieron dificultades con Leduc, y el resultado está a la vista: surge ahora la posibilidad de un pleito autoral y civil, por derechos de propiedad.⁵⁶⁸

Con locaciones en la ciudad de México como el caserón de la familia Kahlo y alrededores de Teotihuacan, el crítico de arte Olivier Debrouse apreció el lugar que ocupaban los objetos que también suman a la narración y condensan a sus personajes.

Paul Leduc es, tal vez, el cineasta mexicano que menos se preocupa por contar historias [...] En la película de Leduc, algunas secuencias, las escenografías y los innumerables objetos auténticos (carteles del Partido Comunista, estampas del Taller de la Gráfica, fotografías y cuadros, telas bordadas y joyería del siglo XIX, ídolos prehispánicos, vestidos antiguos, etcétera) no tienen una simple función decorativa en la bonita recreación de época, sino que aparecen (en los vaivenes de la cámara de Ángel Goded) como elementos sumamente reivindicables estéticamente, que no sólo connotan al momento histórico sino que simbolizan a Frida y a Diego.⁵⁶⁹

A su vez, Alejandro Semo exaltó el trabajo escenográfico de Alejandro Luna.

El cuidado de la escenografía, que es un acierto, le da una riqueza visual al filme que no requiere de extensas explicaciones verbales. Las ambientaciones se manifiestan por sí mismas, pensemos en la escena del desnudo negro rodeado de espejos, expresión de la plasticidad del cuerpo humano. Los jornaleros entonando cánticos al caudillo del sur. La marcha por la paz, el ascenso del

⁵⁶⁷ Lucía Méndez/Marco A. Silva, “La *Frida* de Paul Leduc, según Gurrola; imagen, un poco de palabras y el miedo a ese México maravilloso”, *Unomásuno*, 9 de marzo de 1986, Espectáculos, 22

⁵⁶⁸ Fernando Morales Ortiz, “Pleito por la propiedad de “Frida”; carta elocuente del director de esta película independiente”, *Esto*, 23 de marzo de 1984, 13

⁵⁶⁹ Olivier Debrouse, “Frida, la película, *La Jornada*, 26 de noviembre de 1984, 25

nazismo y la bomba atómica vista desde la televisión, enmarcan su presencia ante los hechos históricos que se van sucediendo. Secuencias de su obra, un grito desesperado y todo termina.⁵⁷⁰

En *Ovaciones*, Emilio Maillé comparaba: “Frida” parece haber sido construida de la manera en la que uno observa el mural, en donde no hay principio ni punto de partida, en donde el mural se observa en su integralidad tanto como en sus detalles.⁵⁷¹ En el manuscrito de David Viñas de 1982 está el primer “orden tentativo” de 11 páginas y 28 escenas; se lee ya la idea de situar a la pintora en un momento de dolor, llorando, raspando su corsé, tirándolo al suelo y mirando sus pinturas.⁵⁷² La segunda escena es un *flashback* a su infancia, mirando el sol desde el patio de la casa. La tercera regresa al dormitorio de Frida, en donde ocurrirán varias escenas; en la cuarta, una foto familiar sitúa la genealogía de la familia y el oficio de la imagen. A lo largo de las secuencias se entrelazan los saltos temporales.

En la Sociedad General de Escritores (SOGEM), el 4 de abril de 1983 registraron el argumento y adaptación cinematográfica “Frida” original de David Viñas, José Joaquín Blanco y Paul Leduc.⁵⁷³ En el documento ya se leen las conexiones sonoras y narrativas, acentuando los movimientos de cámara con detalles del decorado, el *atrezzo* y el vestuario. El 24 de octubre de 1983, Manuel Barbachano escribió una carta a Paul Leduc sobre los acuerdos respectivos a sus honorarios como autor del guion “Frida Kahlo”, que sería de \$50,000 mensuales del 15 de abril de 1983 al 15 de enero de 1984. En una circular del 15 de marzo de 1984, Paul Leduc y Dulce Kuri informaban al equipo de filmación de algunas irregularidades con los acuerdos y contratos con Clasa Films. Reportaban que hasta el 30 de enero de 1984, el costo de la película se situaba en 10, 871, 363 pesos aportados por Clasa Films y 6, 837, 000 aportados por la cooperativa de técnicos y actores que la realizó. Ese mes, Clasa Films propuso a algunos miembros la compra de sus respectivas partes que no

⁵⁷⁰ Alejandro Semo, “Excelsa cinematografía: Frida Kahlo”, *Excélsior*, 19 de marzo de 1986, Cultura, 2

⁵⁷¹ Emilio Maillé, “‘Frida’ la naturaleza viva de Paul Leduc”, *Ovaciones*, 1º de diciembre de 1985, Suplemento, 2

⁵⁷² Ver <https://acervoleduc.filmoteca.unam.mx/?documentos=frida-primer-orden-tentativo>

⁵⁷³ <https://acervoleduc.filmoteca.unam.mx/?documentos=recibo-de-pago-por-tramite-de-derechos-de-registro-de-obra>

llegó a concretarse.⁵⁷⁴ El cartel de la película lo realizó Rafael Lopez Castro en la Imprenta Madero.⁵⁷⁵

Canto a la vida: lo independiente en el centro

A partir de la función especial a la que fueron invitados por el profesor universitario Miguel Barbachano Ponce, el reportero Eduardo Mendoza compartió en *El Nacional* su “acercamiento a Frida” en el que apreció el tono original de la cinta.

Gracias a los buenos oficios del maestro Miguel Barbachano Ponce tuvimos la oportunidad de disfrutar de *Frida* y luego de su exhibición uno siente que ha habido una reconciliación con el cine. [...] es también, la unidad del fragmento. Planeada así por José Joaquín Blanco y Paul Leduc –los guionistas de la película–, *Frida* no mantiene para nada el continuo paso del tiempo como una posibilidad más. Así las imágenes de Frida pasan ante nosotros como los mismos recuerdos que nos asaltan; aparentemente arbitrarios. [...]

Frida es también la antítesis de las biografías convencionales y la desmitificación de la artista: Frida se presenta a la par como partícipe de un período cultural significativo de la historia de nuestro país y como testigo de éste.⁵⁷⁶

Así como desde principios de agosto se fueron dando anuncios de su participación en los festivales de Venecia y San Sebastián,⁵⁷⁷ la película también sirvió en la convocatoria de organizaciones sociales como el Comité Solidaridad con Grupo Étnicos marginados A.C., que organizó con Ofelia Medina proyecciones en el cine Relox en beneficio de los damnificados en Mali, para enviarles quinientas toneladas de trigo; en la nota se informaba que *Frida* había sido nominada a 7 Arieles, e “invitada a los festivales de Montreal, Telluride, San Sebastián, Biarritz, Nueva York, Bogotá, Tokio y Venezuela”.⁵⁷⁸ En noviembre de 1984,

⁵⁷⁴ <https://acervoeduc.filmoteca.unam.mx/?documentos=circular-al-equipo-de-filmacion-de-fridasobre-irregularidades-con-los-acuerdos-y-contratos-con-clasa-films>

⁵⁷⁵ Cristina Félix Romandía y Jorge Larson, *El cartel cinematográfico mexicano* (México: Cineteca Nacional, 1987) 84

⁵⁷⁶ Eduardo Mendoza, “Acercamiento a Frida”, *El Nacional*, 2 de junio de 1985, 15

⁵⁷⁷ “‘Frida’ irá a la ‘Mostra’ y el Festival de San Sebastián, *El Sol de México*, Espectáculos, 9 de agosto de 1985, 4

⁵⁷⁸ María Idalia, “Para obtener trigo que se enviará a Mali, África, el CSGEM proyectará la película “Frida”, el miércoles”, *Excelsior*, Sociales, 12 de agosto de 1985, 4-B

se proyectó en la función en beneficio del recién aparecido diario *La Jornada*.⁵⁷⁹ En esa agenda, se produjeron tropiezos que relató el productor:

“En febrero la llevó Paul Leduc a Berlín para presentarla en el Foro del Cine Joven, en una copia de 16mm, sin subtítulos y sin publicidad. Declaró: “la hice retirar y la presenté al comité de selección de Cannes, que en lugar de ubicarla en concurso, la relegó a la sección paralela. Entonces, el gobierno mexicano, con mi aprobación, decidió retirarla.”⁵⁸⁰

A su vez, la actriz lanzó un fuerte llamado para animar la conferencia de prensa, asegurando que “Frida” es un grito agónico del cine mexicano, que prácticamente ha dejado de existir”.⁵⁸¹ Eduardo Conde percibía la expectativa cinéfila “en medio de la crisis de calidad que agobia a nuestro cine, los cinéfilos esperan con gran interés el estreno de dos filmes nacionales que han alcanzado el prestigio en el extranjero: “Frida” de Paul Leduc y “Los motivos de Luz” de Felipe Cazals, reciente ganadora de la Concha de plata en el festival internacional de San Sebastián”.⁵⁸² En la película se reflejaba un “canto a la vida” y entre las plumas críticas, una reconocía que “Leduc se las arregla para mantenernos sin tregua en ese mundo encerrado sobre sí mismo de Frida, mostrándola casi siempre en espacios cerrados, barrocos, asfixiantes, llenos de esos espejos que la multiplican”.⁵⁸³ También en Biarritz cosechaba ovaciones y Arturo Pacheco ampliaba las palabras de Barbachano en *El Nacional*:

“A cada certamen vamos con las garantías de mejor exhibición. Si la retiramos del Festival de Cannes, fue porque el horario no era el adecuado. Siempre ponemos la condición del programa, porque se trata de una historia que aborda una época importante de México (la reafirmación del nacionalismo), con dos personajes igualmente relevantes: Diego Rivera y Frida Kahlo”. [...] Ningún actor trabajó por cobrar, sino por amor y convencimiento, finalizó Barbachano.⁵⁸⁴

En las páginas de *El Herald*o, quedaba reflejada la actividad del productor yucateco en las nominaciones al premio Ariel en esa edición.

⁵⁷⁹ “Ocho arieles para *Frida*, de Paul Leduc”, *La Jornada*, 12 de noviembre de 1985, 25

⁵⁸⁰ “‘Frida’, grito agónico del cine mexicano: Ofelia Medina, *El Nacional*, 4 de septiembre de 1985, 2a, 1

⁵⁸¹ Op cit

⁵⁸² Eduardo Conde, “Cinéfilos esperan los estrenos de “Frida” y “Los motivos de Luz”, *El Nacional*, 6 de octubre de 1985, 2ª, 5

⁵⁸³ “El filme “Frida”, ovacionado en el festival de Biarritz; representó a México y fue calificado como ‘fuera de serie’”, *El Nacional*, 5 de octubre de 1985, 2ª, 1

⁵⁸⁴ Arturo Pacheco, “‘Frida’ implanta record mundial de asistencia en festivales filmicos; ha sido exhibida en seis eventos y participará en siete países más”, *El Nacional*, 17 de octubre de 1985, 2ª, 1

“Hasta donde sé, Frida es la primera película, a nivel nacional e internacional, que ha sido invitada a tantos festivales de cine en diversos países. Incluso podría asegurar que ha roto el récord mundial”. [...] Barbachano reconoció que “Frida” es “una cinta difícil porque no tiene un tratamiento lineal, lo cual está justificado si se toma en cuenta que Frida está recordando su vida en el lecho de muerte, y que el pensamiento no es lineal. [...]

Tanto “Frida” como “Deveras me atrapaste”, realizada por la productora de Barbachano Ponce, figuran en las ternas para los Arieles más importantes, mismos que serán entregados el 11 de noviembre próximo.⁵⁸⁵

Xavier Quirarte en *El Día* expresaba su agradecimiento a la tenacidad; pasados los temblores de septiembre que tuvieron efectos devastadores, la sala de cine congregaba esperanza en momentos difíciles para los capitalinos.

No queda otra que agradecer a don Manuel Barbachano el haber concebido y llevado a efecto el proyecto de filmar Frida. La gran pintora mexicana merecía una película grande, a su altura, y con sólo ver fragmentos de la cinta producida por Barbachano constatamos que el propósito se ha logrado.[...] La exhibición de Frida sería oportuna en estos momentos en que los mexicanos, sobre todos los que vivimos de cerca el terremoto del 19 de septiembre, necesitamos un aliciente.[...] después de todo, los que seguimos aquí podemos decir junto con Frida; “¡Viva la vida!”.⁵⁸⁶

Desde Río de Janeiro, Héctor Rivera lamentaba la calidad de la competencia e informaba que Frida “ha sido exhibida fuera de concurso—los ingresos de taquilla de ese día han sido destinados por el festival para los damnificados mexicanos del terremoto—, lo que alegra sin duda a más de uno de los cineastas, presentes en la competencia cuyo nivel ha resultado muy por debajo de lo esperado”.⁵⁸⁷ En México también había discrepancias entre las nominaciones que otorgaba la Academia de Cine y el PECIME.⁵⁸⁸ A fin de año, Patricia Vega informaba a los lectores de *La Jornada* desde La Habana,

Cuando se supo oficialmente que “Frida” había resultado ganadora de varios premios, los participantes al VII Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano en el teatro *Karl Marx*, se volcaron en aplausos reconociendo unánimemente los atributos de los filmes premiados. [...] Contrariamente al escepticismo, el público cubano “aguantó” y recibió muy bien el filme, ya que había ciertos resquemores, sobre todo las escenas que hacen referencia al estalinismo, la figura de Trotsky y la homosexualidad de Frida.⁵⁸⁹

⁵⁸⁵ “‘Frida’ ha roto el record mundial de asistencia a festivales: Barbachano Ponce: Ha participado en cinco y asistirá a siete más”, *El Herald*, 17 de octubre de 1985, Espectáculos, 1

⁵⁸⁶ Xavier Quirarte, “Un canto a la vida”, *El Día*, 11 de noviembre de 1985, Suplemento, 8

⁵⁸⁷ Héctor Rivera, “‘Frida’, lo mejor en Brasil”, *Proceso*, 2 de diciembre de 1985

⁵⁸⁸ Eduardo Marín Conde, “‘Frida’, de Paul Leduc, la mejor producción del año”, *El Nacional*, 16 de diciembre de 1985, quinta

⁵⁸⁹ Patricia Vega, “Frida, la preferida de Latinoamérica”, *La Jornada*, 27 de diciembre de 1985, Cultural, 18

Manuel Barbachano aseguró que “el prestigio, los premios y las críticas de que viene precedida la cinta serán un factor muy importante para motivar la afluencia del público al cine. [...] A pesar de eso, actualmente lee varios guiones, entre ellos uno de Jaime Humberto Hermosillo que posiblemente sea filmado en abril o mayo”.⁵⁹⁰

A la conquista de los públicos mundiales

Frida se estrenó en los cines Latino, Variedades, Dorado 70, Gabriel Figueroa, Cinema 2002 y Satélite, 13 de marzo de 1986, seis semanas.⁵⁹¹ Después de implantar récord de asistencia a festivales para una cinta nacional, el impulso la llevó a ser considerada para representar a México entre las nominaciones a Mejor película extranjera y “al Oscar como lo hicieron decorosamente de 1960 a 1962 las cintas *Macario*, *Animas Trujano*, *Un hombre importante* y *Tlayucan*, las cuales se quedaron antes de llegar a la estatuilla que hoy pretende *Frida*”.⁵⁹² Los reconocimientos extranjeros llevaron a la película a recibir otros reconocimientos entre la prensa.

La película “Frida”, producción de Manuel Barbachano Ponce dirigida por Paul Leduc, recibirá el próximo 21 de febrero un Herald Especial, por su relevante proyección en el extranjero, durante la vigésimo primera entrega de Heraldos a lo más sobresaliente del mundo del espectáculo y los deportes en 1985.⁵⁹³

Naoia Piemonte daba en *Unomásuno*, una lista de certámenes en donde había sido presentada y citaba la opinión del productor Barbachano que expresaba el sentir frente al relevo institucional en el recién creado IMCINE.

Después de confirmar la asistencia de Frida a los festivales de Berlín, San Francisco y Tokio, además del estreno en México a partir del 6 de marzo en el cine Latino y otros cuatro salas, Manuel Barbachano dijo: “Quien sustituya a Alberto (Isaac) deberá comprometerse a lograr tres cosas:

⁵⁹⁰ “Estoy seguro de que “Frida” tendrá gran aceptación entre el público mexicano: Barbachano Ponce; participará en cuatro festivales más”, *El Herald*, 30 de diciembre de 1985, Espectáculos

⁵⁹¹ María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera cinematográfica 1980-1989* (México: UNAM, 2006) 303

⁵⁹² “Frida lleva al cine mexicano a primer plano internacional”, *Unomásuno*, 8 de enero de 1986, Cultura, 27

⁵⁹³ “Por la importante proyección que ha tenido hacia el extranjero; representa a México en la mayoría de los festivales internacionales”, *El Herald*, 15 de enero de 1986, espectáculos, 1, 3

mejorar la distribución, promover el cine de calidad y apoyar a las nuevas generaciones de cineastas. Nos podrían servir de ejemplo las cinematografías de países como Argentina, Brasil, España que ha resurgido precisamente por enfrentar esos graves problemas”.⁵⁹⁴

En *La Jornada*, Ignacio Herrera Cruz daba por estrenada formalmente la película.

Tras una espera prolongada de largos meses en que nos enteramos de su existencia gracias a los Arieles, o a la recomendación de Louis Martorelles en *Le Monde*, *Frida* de Paul Leduc ha hecho su debut formal en sociedad: clausuró el ciclo que la Cineteca Nacional dedicó al productor Manuel Barbachano Ponce.⁵⁹⁵

Sin embargo, en su columna del *Unomásuno*, Gustavo García daba la crónica de otro pre-estreno que circunscribe con ironía al círculo exclusivo de “Frida y sus cuates”.

El 19 de febrero finalizó en la Cineteca Nacional el ciclo dedicado al productor Manuel Barbachano Ponce; por enésima ocasión se preestrenó *Frida, naturaleza viva* (1983), sexto largometraje (tercero con actores) de Paul Leduc, y nuevamente se dio el caso de ser exhibida a un público cautivo, preprogramado: a la función de las 19 horas sólo se podía entrar con invitación aunque la sala se rellenó con los alumnos de Comunicación de la UNAM acarreados por el profesor Fernando Macotela; a casi dos años de concluida, *Frida* sigue sin enfrentarse libremente con el público local y las exhibiciones para preconvenidos le han dado (frutos de la mercadotecnia del misterio) un prestigio como productor filmico excepcional que sólo puede conducir a la decepción.

Miguel Barbachano Ponce sintetizó en tres reflejos, la situación de los cambios en la protagonista.

Frida se articula a través de mínimos fragmentos biográficos que la pintora en su lecho de moribunda evoca de una manera acronológica y dispersa, acorde a las auténticas emanaciones de la memoria, que como bien sabemos jamás fluye de una manera coherente, lógica y lineal.

A mi entender, ese es el gran acierto de Leduc (director), José Joaquín Blanco (guionista), rafael Castaneda (editor), los encargados de la organización narrativa del filme: presentar a la audiencia una película biográfica diferente, lejos, muy lejos de la estructuración (nacimiento, relación sexual, madurez intelectual, muerte) tradicional, a la cual ya nos tenía acostumbrados, el ya desgastado quehacer hollywoodense, en el subgénero biográfico.⁵⁹⁶

En el semanario *Tiempo Libre*,⁵⁹⁷ Nelson Carro advertía los dilemas que se presentan al abordar personajes históricos en el cine.

⁵⁹⁴ Naoia Piemonte, “Frida asistirá a los festivales de Tokio, San Francisco y Berlín: Manuel Barbachano; en salas mexicanas, a partir del 6 de marzo” II, *Unomásuno*, 20 de febrero de 1986, Cultura, 28

⁵⁹⁵ Ignacio Herrera Cruz, “La Medina encarna a *Frida* como homenaje”, *La Jornada*, 20 de febrero de 1986, Cultural, 27

⁵⁹⁶ Miguel Barbachano Ponce, “Frida en los espejos”, *Excélsior*, 26 de febrero de 1986, Espectáculos, 4

⁵⁹⁷ En esas mismas páginas de la cartelera del semanario *Tiempo Libre* se anunciaban –entre otras– las películas *Toro salvaje* (Martin Scorsese, 1980) y *Rocky IV* (Sylvester Stallone, 1985).

Las biografías cinematográficas plantean casi siempre un problema fundamental: ¿cómo hacer para que el personaje retratado no se transforme en una estatua de cartón y tela, en una estampa inmóvil que puede tener las características exteriores del original, una superficie más o menos brillante tras la cual sólo es posible encontrar el vacío? ¿cómo hacer para que la representación del homenajeado (sea prócer, escritor, pintor o boxeador) consiga transmitir su mundo interior, sus dudas, sus tensiones, todo eso que —de una u otra forma— puede encontrarse en su obra y en su vida?⁵⁹⁸

Al noreste de París en Bondy, Francia, *Frida* se impuso a los participantes iberoamericanos acumulando reconocimientos.⁵⁹⁹ En la primavera de 1986, en su columna de *El Nacional* Ezequiel Barriga Chávez profundizaba en los rasgos predominantes en las que se exploraban vidas célebres.

El cine mexicano ha explotado las biografías de los personajes de la historia reciente y pasada de nuestro país, con una cautela que raya en la fantasía misma, al presentarlos casi siempre como superhombres bajados del cielo o extraídos del infierno. Para los escritores cinematográficos los protagonistas de algún episodio histórico, alguna hazaña científica o aportación cultural, son entes ajenos al género humano, o al menos así los presentan en las pantallas. [...] Pero además, el cine biográfico mexicano por sistema ha dejado fuera de sus preocupaciones a las mujeres que a lo largo de nuestra historia han sobresalido (esa misoginia es válida para todo el cine que se hace dentro de la industria y para la mayor parte del quehacer cultural nacional). [...] Lo mismo se puede decir del productor, Manuel Barbachano Ponce, uno de los empresarios más audaces que no ha tenido miedo de incursionar por los clásicos temas del cine independiente, y de apoyar a sus exponentes y salir adelante.⁶⁰⁰

Las claves narrativas de la cinta eran leídas por los críticos que encontraban asociaciones y referencias para referirse a la propuesta y Arturo Castañeda la definía como “una sucesión arbitraria de recuerdos (como se da en la mente) de todos aquellos instantes que han conformado una vida. Cesar Pavese, en *El oficio de vivir*, lo dice con toda sabiduría: ‘No recordamos los días, recordamos los instantes’”.⁶⁰¹ Guillermina Álvarez manifestó su optimismo, reconociendo la aportación del cineasta para entender a la pintora.

Aún se puede esperar algo del cine nacional. Leduc logra captar la fantasía de un personaje que ya por sí mismo es un reto como mujer; uno de los méritos del director es llegar a lo más hondo del personaje, verlo como un ser humano, comprenderlo y amarlo: Leduc nos ha pintado el último de los autorretratos de Frida.⁶⁰²

⁵⁹⁸ Nelson Carro, “Frida, naturaleza viva”, *Tiempo Libre*, s/f marzo 1986, 6

⁵⁹⁹ “*Frida*, primer premio en festival parisino”, *La Jornada*, 12 de julio de 1986, espectáculos

⁶⁰⁰ Ezequiel Barriga Chávez, “Frida; desde la butaca”, *El Nacional*, 15 de marzo de 1986, Espectáculos, 6

⁶⁰¹ Arturo Castañeda, “Frida, naturaleza viva”, *El Universal*, 16 de julio de 1986, Espectáculos, 4

⁶⁰² Guillermina Álvarez, “Querida Frida, te abraza Paul”, *La Jornada*, 20 de marzo de 1986, Espectáculos

Patricia Vega recogió las palabras de Pablo Barbachano que interpretaba la respuesta del público mexicano.

Pablo Barbachano, quien se ha encargado de la comercialización del filme, proporciona las cifras y argumenta: “No hay nadie más capaz de entender el cine mexicano que los propios mexicanos y cuando una película está bien hecha, como *Frida*, el público responde.

“También se ha dicho que *Frida* es una película poco comercial, fuera de los intereses de un público masivo difícil de entender. Y, ciertamente, no es una película predigerida, fácil, complaciente, pero es un filme del cual los mexicanos podemos sentirnos orgullosos, un filme que nos ha representado dignamente en el extranjero, y aunque no se entiendan todos los detalles, el que la ve se lleva a *Frida* adentro”.⁶⁰³

A su vez, Manuel Barbachano Ponce extrapolaba la crisis de la industria a la de la economía nacional, detallando la división de los ingresos en taquilla para cada uno de los involucrados. También, apuntó como sello de la productora Clasa el dedicar a producir películas autorales anualmente.

“El problema no es sólo del cine mexicano, es del país. Y cuando vives en un país pobre, jodido, con una economía desbaratada, uno no puede gritar mucho. [...] “Puedo enseñarte los estados financieros de *Frida*: durante su exhibición en el DF hizo 80 millones de pesos, pero si tomamos en cuenta que de cada peso, cincuenta centavos son para el dueño del cine; 25 para el distribuidor; 7, para los impuestos y, el resto, para copias y propaganda... échale números y verás que, como productor, no saqué ni para pagar las copias del filme”.

Con un catálogo que abarca cerca de 200 filmes entre los que se encuentran varias cintas consideradas dentro de la “época de oro del cine mexicano”, Clasa Films Mundiales ha establecido la política de producir, cuando menos, una película de calidad al año. En 1984 fue *Frida*, de Paul Leduc, en 1985, *Deveras me atrapaste* de Gerardo Pardo, en 1986, *Doña Herlinda y su hijo*, de Jaime Humberto Hermosillo y en 1987, *Clandestino destino*, también de Jaime Humberto Hermosillo.⁶⁰⁴

Al informar que fue premiada en un festival de Turquía se acompañaba de la nota de que el jurado distinguió con otro galardón especial al film británico *Caravaggio* (Derek Jarman, 1986).⁶⁰⁵ El productor yucateco informaba que en junio, *Frida* participaría en el festival de Argelia”.

⁶⁰³ Patricia Vega, “15 millones de pesos ha recaudado *Frida*, de Leduc”, *La Jornada*, 20 de marzo de 1986, Espectáculos

⁶⁰⁴ “*Frida* ha mostrado que el buen cine se abre paso; Clasa Films distribuirá cine de calidad; el colmo, que el poco dinero que el gobierno puede destinar al cine, lo eche en un túnel: Barbachano Ponce”, *La Jornada*, 22 de marzo de 1986, Cultura

⁶⁰⁵ “La película mexicana “*Frida*” fue premiada en un festival de Turquía”, *El Heraldo*, 19 de abril de 1987, Espectáculos

“Después de dos años de haber sido filmada, ‘Frida’ continúa llevando el buen nombre del cine mexicano en el extranjero”, comentó Manuel Barbachano Ponce, productor de la cinta.

Agregó que su permanencia en las carteleras de cines de ciudades como Estocolmo, Oslo y Viena, demuestra que el prestigio y fama que desde sus inicios conquistó Europa no fue ficticia o prefabricada, y que el público no sólo va a verla a festivales; por el contrario, la gente está interesada en la cinta y prueba de ello es que paga por verla y las localidades en algunos casos se han agotado antes de su estreno”.

El productor destacó que el público europeo va a ver la película “sobre todo en una época en la que Europa está invadida de satélites, que le ofrecen tantas opciones al espectador que lo motivan a quedarse en su casa.

Esto demuestra que el buen cine mexicano puede triunfar en todo el mundo, y no lo digo porque sea mi película, sino porque si el cine mexicano ha tenido éxito, ¿por qué no iba a funcionar ahora? [...] Barbachano Ponce se mostró satisfecho también de que en las bibliotecas, filmotecas y videotecas de Alemania existen copias en 16 milímetros del film.

Respecto a los festivales en los que la cinta participará, informó que el más próximo es el de Argelia, que se efectuará el próximo mes de junio.⁶⁰⁶

Edgar Galeana reportaba su invitación a Argelia, Perú y Chicago. “También en estos días es posible que este film haya iniciado su exhibición en los países socialistas, en donde fue prohibida desde que fue enviada debido a que su yema trata la parte en que León Trotsky residió en México. Y cómo éste fue declarado enemigo de la Revolución Bolchevique, es que se dio esa orden”.⁶⁰⁷ Paralelamente, la cinta participaba en un festival en Washington en el Centro para las Artes John F. Kennedy, “auspiciado por la OEA en el marco del denominado Año Nacional de las Américas, proclamado por el presidente Ronald Reagan en honor a los Juegos Panamericanos, recientemente realizados en Indianápolis”.⁶⁰⁸

En el Festival de Río, en Brasil no se presentó dentro del concurso, pero fue “una de las más serias candidatas al primer premio: El Tucano de Oro”.⁶⁰⁹ La empresa soviética Sovietexportfilm adquirió la película mexicana *Frida* para exhibirse en la URSS y estaba en vías de comprar otras tres o cuatro producciones mexicanas. “Esos filmes son seleccionados por una comisión integrada por cineastas, críticos, periodistas, psicoanalistas y pedagogos

⁶⁰⁶ “‘Frida’ sigue llevando el buen nombre de México por el mundo, dice su productor; en junio participará en el festival de Argelia”, *El Heraldo*, 20 de febrero de 1987, Espectáculos

⁶⁰⁷ Edgar Galeana, “‘Frida’, al festival de Argelia y Perú; invitada también al Festival Latino en Chicago, Ofelia Medina y Paul Leduc irán a Argelia”, *Ovaciones*, 21 de julio de 1987, espectáculos

⁶⁰⁸ “Amores, intrigas y dramas del cine latinoamericano; un festival en Washington del 17 al 24 de octubre”, *El Universal*, 7 de septiembre de 1987

⁶⁰⁹ “Triunfó ‘Frida’ en el Festival de Río”, *El Nacional*, 30 de noviembre de 1988, 2ª, 1

quienes darán su autorización para cerrar el negocio”.⁶¹⁰ La revista norteamericana *Cineaste* publicó una entrevista de Dennis West con Paul Leduc, en la que ahondaba en el significado del subtítulo.

The subtitle is the name of one of Frida’s still lifes, which she painted late in her life: the picture appears towards the end of the film. Frida’s personality is torn apart by contradictions at every level: the human, the political, the biological, and her everyday life. I thought this sum total of contradictions was suggested by the title *Naturaleza viva*. That is to say nature, even in its contradictions, in its being torn apart, nevertheless struggles and stays alive.⁶¹¹

Los planes que tuvieron contemplados se suspendieron por la crisis económica que afectó todos los sectores productivos.

Para 1988 el sueño de Barbachano Ponce era participar en *Concierto barroco* (filme dirigido por Paul Leduc, con guión de José Joaquín Blanco [...]) Barbachano Ponce tuvo que abandonarlo cuando la aportación mexicana ascendió a un millón de dólares, cifra que “puedo conseguir, pero que no tengo la garantía de recuperar”.⁶¹²

De acuerdo con Eduardo de la Vega, “a mediados de la década de los ochenta, México luchaba desesperadamente por entrar finalmente a la modernidad y dejar atrás su propia imagen del país en vías de desarrollo. Desde esa perspectiva, una película que recogiera el espíritu de una de sus pintoras más universales, y a la vez, una de las más liberales y modernas era más que pertinente, necesaria”.⁶¹³ En la Filmoteca de la UNAM se proyectó la película acompañada de una conferencia con la protagonista, como reportó Alma Elena Quintana en *El Universal*.

Con Ofelia Medina dieron comienzo las conferencias de cine del ciclo 1987 “Ven a tomar café con nosotros”, que organiza el profesor Manuel González Casanova. El tema de la tarde fue, precisamente, acerca de la cinta “Frida”. [Barbachano le ofreció 250 mil pesos cuando la actriz le pidió cuentas sobre la cinta]

⁶¹⁰ “Exhibirán en la Unión Soviética la película mexicana ‘Frida’”, *El Nacional*, 14 de diciembre de 1989, Espectáculo, 7

⁶¹¹ “Frida, an interview with Paul Leduc by Dennis West”, *Cineaste* Vol XVI, N° 4, 1988, 55

⁶¹² “Frida ha mostrado que el buen cine se abre paso; Clasa Films distribuirá cine de calidad; el colmo, que el poco dinero que el gobierno puede destinar al cine, lo eche en un túnel: Barbachano Ponce”, *La Jornada*, 22 de marzo de 1986, Cultura

⁶¹³ Leonardo García Tsao (coord.), *Memoria fílmica mexicana 1983-1984* (México: Secretaría de Cultura, Imcine, Cineteca Nacional) 67

—Mientras Barbachano no rectifique, lo denunciaré públicamente, pues no es justo que una persona se aproveche del trabajo de otros...⁶¹⁴

En el rodaje de *Gertrudis Bocanegra* (Ernesto Medina, 1992) en Michoacán, Ofelia Medina contó a Alfredo Muñoz de León de *Novedades*, su forma de adentrarse en el tema.

“Yo me vinculé con el personaje de Frida Kahlo, sólo a través de la pintura; claro, leí las biografías, pero consideré que éstas eran solamente interpretaciones; así que la forma en que me relacioné con el personaje y lo asimilé a mi manera, fue viendo durante 3 horas seguidas uno de sus cuadros, y meterme en sus ojos, para interiorizarme. Porque Frida se ve en un espejo y se pinta a sí misma, pero hacia adentro”.

Finalmente confiesa que en una posición egoísta y narcisista de su parte, Ofelia Medina hubiera querido que “Frida” fuera solamente ella, sin más personajes, tal vez encerrada en un cuarto, “pero paul quiso meter a Diego, Trotsky, Stalin...y qué bueno, eran parte de la vida de esta mujer y yo desconozco a fondo parte de esos datos históricos”.⁶¹⁵

Barbachano contó sus formas de remontar los malos resultados económicos, y con franqueza se expresó acerca del público detractor que no lo respaldaba en la taquilla.

—¿Temor al intervenir en una película?

“Si pierdo en una película me recupero en la otra, siempre he salido a mano. Mi temor es perder tres veces seguidas, porque no podré recuperarme. Pero en caso de llegar a tal extremo buscaría quien me financiara: el dinero es tan solo una herramienta para hacer cosas, para ganarse la vida. No tengo miedo a perder”. [...] Y respecto a los críticos, comenta: “no me cabe la menor duda que el espectador apoya nuestro cine mexicano. Claro que hay una parte de la población de la que no vale la pena hablar: esos nada más creen en los gringos; se la pasan pensando que este país es un desmadre. Esa gente no existe para México, ocupan un lugar que no le corresponde”. Alterado, finaliza: “Esos malos mexicanos ¡qué se vayan coño! ¡No quiero que vayan a ver mis películas, no tengo nada que contarles! ¿De una vez que se vayan y chinguen a su madre!”.⁶¹⁶

⁶¹⁴ Alma Elena Quintana, “Manuel Barbachano Ponce ¡”rata”! ¿No entrega cuentas de “Frida”!; terrible denuncia de Ofelia Medina en la Filmoteca de la UNAM...”, *El Universal*, 30 de enero de 1987, Espectáculos

⁶¹⁵ Alfredo Muñoz de León, “Manuel Barbachano, un rata”, *Novedades*, 31 de enero de 1987, Espectáculos

⁶¹⁶ “A *Frida* la deben exhibir con todos los honores; a esos espectadores en contra del cine mexicano, ‘que se vayan y ...’”, *La Jornada*, 16 de noviembre de 1987, 25

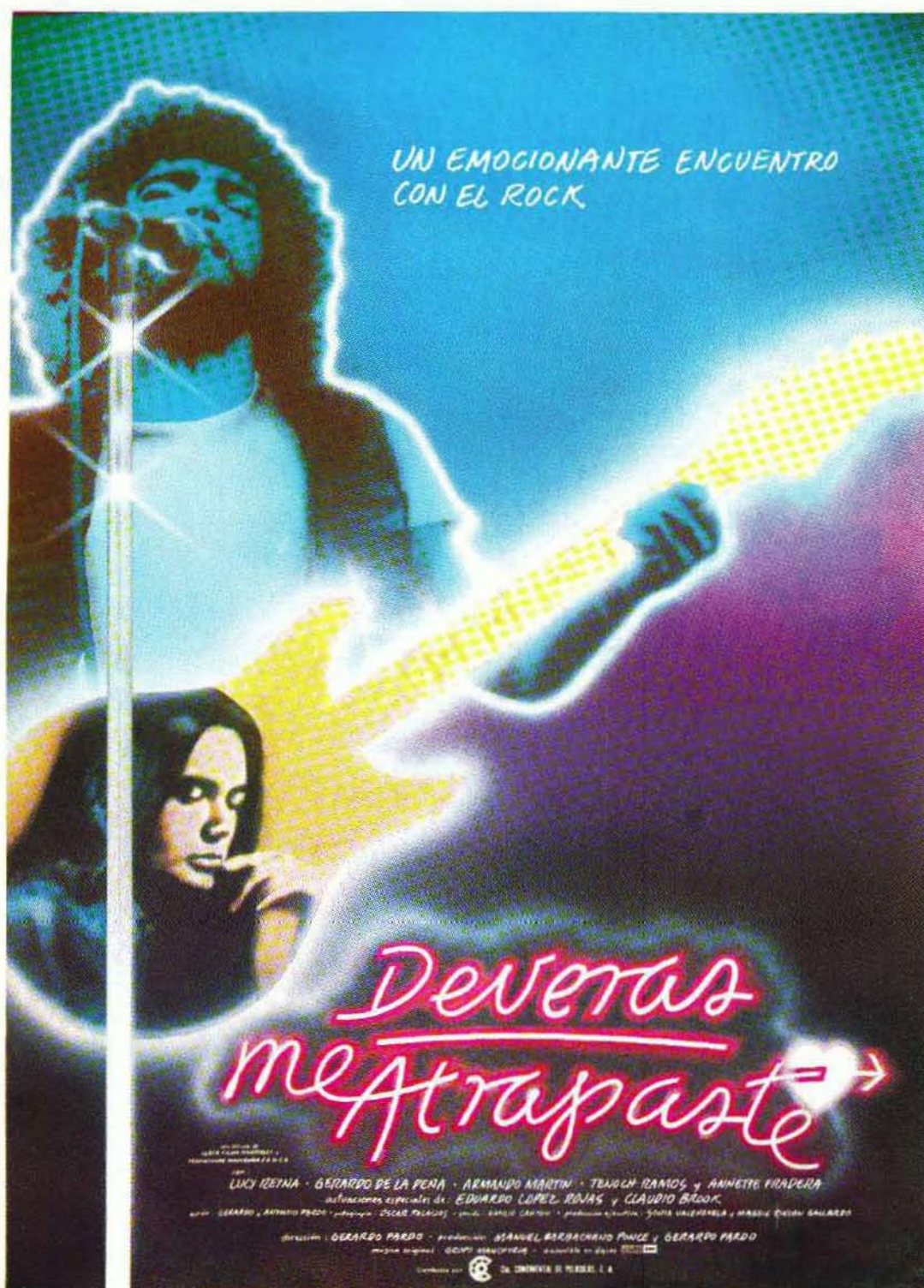


Fig. 16, cartel *Deveras me atrapaste*, 1985/ Colección Fotográfica e Iconográfica de la Filmoteca de la UNAM

Rock y literatura: *Deveras me atrapaste* (1985)

Volvió a la cocina y mientras acomodaba la leche en el refrigerador oyó el tecleo de una máquina de escribir. Algún vecino estudiante o tal vez escritor.

René Avilés Fabila, “Miriam”, 1986 ⁶¹⁷

A mediados de los años 80 existían robustos circuitos culturales⁶¹⁸ que ofrecían una programación cultural variada y en las artes se vivió la irrupción de una oleada juvenil, como parte del flujo de la cultura Pop y a contracorriente de un régimen de gobierno de espaldas a los jóvenes. Sin embargo, en los espectáculos y la representación en los medios de comunicación corporativos, la juventud se mostraba cada vez más compleja, menos estereotipada y en la literatura eran posibles espacios más amplios que desde antaño nutrían al cine. Integrante de la generación post 68, el periodista René Avilés Fabila reunió el libro *Todo el amor* (México: Premià Editora, 1986) con textos escritos de 1968 a 1985 y cerraba con “Miriam”, un cuento en el que se abrían momentáneos portales a través de una máquina de escribir ubicada en un departamento, articulando la creatividad como una forma de sobrevivir a la muerte y la escritura como una ventana de comunicación entre vivos y muertos.

En este periodo, la cultura del rock comenzaba a ser un estandarte de identidad entre la gama de temas que el cine mexicano proponía, y esa música estaba en una gama de producciones profesionales, estudiantiles y amateurs,⁶¹⁹ en cintas de varias generaciones de egresados de las escuelas de cine como el CUEC y el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) y en los largometrajes producidos por cooperativas, que fue una forma de producción en años marcados por la crisis económica.⁶²⁰

⁶¹⁷ René Avilés Fabila, “Miriam”, *Todo el amor* (México: Premià Editora, 1986) 172

⁶¹⁸ Como la UNAM, el IPN, el INBA, los teatros del IMSS, los museos federales y la SEP.

⁶¹⁹ Ver Álvaro Vázquez Mantecón, *El cine súper 8 en México 1970-1989* (México: Filmoteca UNAM, 2012)

⁶²⁰ Ver Alejandro Pelayo (2012) 82

Con la reciente creación del Imcine en 1983, en su primer lustro se organizaron dos concursos de cine experimental y las muestras internacionales alimentaban periódicamente a la cinefilia capitalina en las pantallas universitarias y de la Cineteca Nacional. En julio de 1984, Luis Gastélum planteó preguntas al realizador Gerardo Pardo –con estudios en la Facultad de Ciencias de la Comunicación y realización en el CCC, de donde se tituló en 1980–⁶²¹ para conocer detalles de su producción para los lectores de *Unomásuno*.

–¿Cuáles fueron las limitaciones a las que te enfrentaste en la realización de *Deveras me atrapaste*?

– El factor económico; el más grande y el único, creo. La película, de hecho, nace de una cooperativa que hicimos, en la cual todos aportamos nuestros sueldos; y Manchuria tenía algo de dinero con el cual se compraron los materiales y se hizo el alquiler del equipo. Por todo esto, nosotros pretendíamos que fuera una película en 16 milímetros y sólo se pasara en cineclubes, pero luego interesó a CLASA Films y se encargó de hacer la posproducción en 35 milímetros y regularizarla sindicalmente para que pueda exhibirse en los cines del circuito comercial.⁶²²

Quedaron como productores Manuel Barbachano Ponce y Gerardo Pardo en 1985. La dirección fue suya con un guion y argumento propio y de su hermano Antonio, que tomó como base el cuento “Miriam” de René Avilés Fabila.

De hecho *Deveras me atrapaste* es su primer largometraje. [...] con actores desconocidos (con excepción de Claudio Brook y Eduardo López Rojas, que hacen dos partes pequeñas, y Armando Martín “el Pecas”, ex niño actor con bastante experiencia en el cine industrial.) La película fue iniciada con los ahorros del cineasta, amigos y familiares y la participación de actores y técnicos. Después interviene Manuel Barbachano Ponce (que sigue haciendo un productor atípico del cine mexicano) y su compañía Clasa. Gracias a esto la película se termina y puede ser amplificada a 35 mm (un trabajo por cierto espléndido hecho en Nueva York).

También Clasa se ha encargado de la “legalización” (pago de desplazamientos sindicales) lo que ha permitido su salida comercial. Es decir que de esta manera trasciende el destino al que están fatalmente condenadas todas las películas independientes, hechas fuera de los canales industriales y sindicales reconocidos: el cine como aventura individual y aislada, sin continuación inmediata o mediata (la película se verá poco y mal y la recuperación económica será imposible). A veces el entrar a los canales comerciales puede ser desastroso (caso *Reed, México insurgente* o las películas de la Universidad). La ventaja de *Deveras me atrapaste* es que sabe muy bien a dónde va y se dirige a un público muy concreto que hasta ahora ha sido ignorado por el cine nacional.⁶²³

⁶²¹ Perla Ciuk, “Gerardo Pardo”, *Diccionario de directores* tomo II M-Z (México: Imcine, 2009) 589

⁶²² Luis Gastélum, “La represión a los *rockers*, tema de la película *Deveras me atrapaste*, de Gerardo Pardo Neria”, *Unomásuno*, 4 de julio de 1984, 17

⁶²³ “Manchuria Rock, *Deveras me atrapaste* film”, *Novedades*, 21 de julio de 1985, Cultura, 4

Contó con la cinefotografía de Óscar Palacios durante la primavera de 1983 y fue editada por el propio Palacios y el director. En la entrevista con Alejandro Pelayo en octubre de 1993, el cinefotógrafo comentó que le reafirmó su gusto y elección por la fotografía entre los oficios del cine y afirmó que “esta película es importante porque prácticamente no tuvo ningún tipo de censura, y sí marcó una época”.⁶²⁴ En el reparto participaron Lucy Reina como Aída, la protagonista que atraviesa umbrales y metamorfosis personales, Gerardo de la Peña como Humo, el difunto que utiliza su guitarra eléctrica para comunicar y expresar sus emociones ultratumba. Annette Pradera como Laura y Tenoch Ramos como Tenoch, son los amigos que se revientan, alivianan y apoyan a la joven en ese descubrimiento del portal con el joven muerto. Armando Martín es Pecas, Roberto Rosas es Chino, Eduardo López Rojas interpreta al policía judicial, Claudio Brook es el papá de Aída, José Agustín aparece como el borracho en la cocina entre otros y como extras figuraron amigos de Manchuria. Sobre el riesgo que asumían los directores para lograr sus proyectos, Gerardo Pardo explicó al reportero Miguel Ángel Quemain:

“Actualmente en México muchos cineastas hacemos cine cooperativo donde nuestra inversión está dada con nuestro trabajo y muchas veces no se recupera ni la octava parte de lo aportado. Los productores son los más afectados en este terreno, al recibir cada vez menos ganancias. Para ellos, de no cambiar la actual política cinematográfica, será más rentable invertir su dinero a *plazo fijo* que destinarlo al cine”, afirmó.⁶²⁵

En el diario *Excélsior*, Angelina Camargo Breña caracterizaba la forma de producción escolar y las clases sociales que se reflejaban en la cinta.

Con muy pocos recursos económicos, pero con una gran cantidad de entusiasmo, un grupo de estudiantes del Centro de Capacitación Cinematográfica acometieron la tarea de hacer una película que resultó ser “De veras me atrapaste”. [...] La cinta –basada en un texto de René Avilés Fabila–, presenta a la juventud de clase media, su relación con la familia y otras instituciones sociales, pero sin pretensiones sociológicas, a decir de la entrevista [Sonia Valenzuela encargada de la producción]: “No quisimos vernos paternalistas, ni desdeñosos de los problemas del mexicano de la clase media, que es

⁶²⁴ Alejandro Pelayo (2012) 110

⁶²⁵ Miguel Ángel Quemain, “De veras me atrapaste no intenta regañar ni darle consejos a nadie; muestra la realidad: Gerardo Pardo”, *Unomásuno*, sin fecha

la que conocemos porque pertenecemos a ella, sino que intentamos presentarlo tal cual es, sin decir que es bueno o malo, simplemente retratarlo”.⁶²⁶

Con planos y secuencias en interiores con uso de iluminación especial, así como en exteriores para mostrar un lado de la ciudad que habitaban los jóvenes en espacios vigilados por adultos y autoridades autoritarias. También adentra al espectador en una sala de conciertos. En *El Universal* Tomás Pérez Turrent dedicó dos entregas a caracterizar la producción,

Para la terminación de la película, incluida la amplificación (espléndida) a 35 mm, se hace cargo de ella Manuel Barbachano Ponce y Clasa. Hay que agregar que Gerardo Pardo, además de realizar la película y coproducirla, es coguionista, editor (oficio en el que se desempeña con gran atinencia) y baterista del grupo de rock Manchuria que es el encargado de la música.

Es pues la típica aventura individual (en las condiciones actuales del cine mexicano, que son iguales a las de hace cinco, diez y veinte años, no hay otra manera de hacer una película de estas características) de esas que desgraciadamente se pierden en la indiferencia: Una película que se ve poco y mal y cuya imposible recuperación impedirá toda continuación. Pero aquí hay dos elementos nuevos, por un lado la intervención de una productora como Clasa que se ha encargado de la “legalización” del filme, lo que en principio le asegura una exhibición más amplia, y por otro lado el que sea, a diferencia de otras aventuras similares, una película que sabe muy bien a dónde va, que se dirige a un público muy concreto y real, a ese público que hasta el cine nacional ha ignorado. [...] No es de extrañarse que la primera cualidad de *De veras me atrapaste* sea la autenticidad.⁶²⁷

Pérez Turrent transmitió las palabras del director que relataba que “gran parte de la película se rodó de noche. Este fue uno de los problemas que tuvimos durante el rodaje, se tenía poca iluminación y tuvimos que trabajar con lentes luminosos, lo que nos obligaba a tener focos muy precisos y en cierta manera espacios reducidos de acción”.⁶²⁸

¿Un manifiesto generacional?

Patricia Vega informó que la cinta “fue exhibida a lo largo de 15 días durante el IV Foro Internacional de la Cineteca y se convirtió, después del filme *La ley de la calle* (*Rumble*

⁶²⁶ Angelina Camargo Breña, “Taquillero filme dirigido a la juventud; pocos recursos, mucho entusiasmo”, *Excelsior*, 29 de julio de 1985, Cultura, 2

⁶²⁷ Tomás Pérez Turrent, “De veras me atrapaste, un filme hecho por jóvenes y para jóvenes...”, *El Universal*, 12 de julio de 1984, Espectáculos, 1

⁶²⁸ Tomás Pérez Turrent, “Los que llegan”, *Dicine* 8, octubre 1984, 9

Fish), en la película más taquillera de la temporada”.⁶²⁹ Eduardo Marín Conde destacó la apertura en el circuito comercial que colaboró con la distribución de una cinta que, reconoció, fue un intento a contracorriente por retomar el cine-rock nacional.

Una película más de carácter independiente que recibe los estímulos de la exhibición comercial, lo cual es importante porque la política oficial debe tratar de abrir sus puertas a todo tipo de expresión artística. Ahora se trata de una realización de Producciones Manchuria y Clasa Films Mundiales, con la participación del grupo de rock ‘Manchuria’, del que forma parte el propio cineasta y guionista de la cinta, Gerardo Pardo.

“Deveras me atrapaste” significó además, el aislado intento del cine mexicano por volver al cine-rock, tras casi 15 años en que este tipo de realizaciones permanecieron en el olvido.⁶³⁰

Patricia F. de Ramírez esbozó la oferta que se articulaba y relativizó el peso del circuito de la Operadora de Teatros frente a los cineclubes, con antecedentes tanto en el reciente cine impulsado por Barbachano Ponce, como por las canciones del rock que se entretejen en las múltiples referencias y alusiones.

Antes de conquistar, por fin, su acceso a la cartelera mayor a la de COTSA (aunque no en los cines más importantes como sucedió con *María de mi corazón*) la película mexicana *De veras me atrapaste* (o agarraste, título original que es a la vez el de una muy conocida canción del grupo “Kinks”) conquistó las bardas del sur de la ciudad de México. De hecho, con su estreno previo en la Cineteca Nacional –mayo de 1984, dentro del 4º Foro Internacional de la Cineteca– empezó a conquistar ese público, bien definido y específico, al que especialmente iba dirigida: la juventud mexicana rockera, los jóvenes amantes de un tipo de música que, desde sus inicios, quizás con más fuerza desde los Beatles (la historia de *De veras me atrapaste* mucho tiene en su esencia argumental dramática de una versión filmica de la canción beatle *Ella se va de casa*) fue una manifestación de rebeldía donde podía volcarse la posición contestataria, el descontento popular juvenil ante un mundo convulsionado, terriblemente bélico, autoritario, el que se seguimos padeciendo. [...] Gerardo Pardo, en este sentido ha decidido sacrificar cualquier posición política (aunque sea imposible dado la falsedad de una posición apolítica) en aras de la efectividad disfrazada de distanciamiento, de complacencia que ha podido lograr, de modo notable, a través del retrato (*Mira, aquí estás tú y... De veras me atrapaste*).⁶³¹

Otra nota le reconocía al film atrapar a un nuevo público que se había alejado del cine mexicano, ya que “una de las grandes cualidades del filme estriba en que está dirigido fundamentalmente a un público joven, el mismo que de manera gradual había ido perdiendo

⁶²⁹ Patricia Vega, “Deveras me atrapaste está dirigido a los jóvenes clasemedieros”, *La Jornada*, 12 de julio de 1985, 26

⁶³⁰ Eduardo Marín Conde, “Revisando la cartelera: ‘De Veras me atrapaste’” *El Nacional*, 13 de julio de 1985, 2

⁶³¹ Patricia F. de Ramírez, “Y se estrena la de las bardas”, *El Día*, 13 de julio de 1985, 21

el cine nacional y esto representa una buena opción para recuperarlo”.⁶³² Fernando Belmont amplió detalles del proyecto con el testimonio de Gerardo Pardo.

Por lo que respecta a la música de este filme, Pardo comentó que “fue escrita especialmente por el grupo Manchuria, que estuvo nominado hace algún tiempo para el Ariel por mejor música se divide en dos contextos: la que corresponde al fondo de la historia, la que marca las atmósferas de la trama; por otra parte, está la música en las *tocadas* que viene a representar el contexto musical de esas manifestaciones”.⁶³³

A su vez, Miguel Barbachano Ponce apreció la forma filmica de la película sin dejar pasar sus fallas en el ritmo narrativo y se hizo la pregunta sobre si podía ser considerado como un manifiesto generacional. Sobre la dirección:

Destaca en este renglón fundamental, la capacidad de Gerardo Pardo para crear formas cinematográficas. También sabe manejar a sus actores, que siempre resultan creíbles, simpáticos, sinceros. En cambio, Gerardo (músico, editor, baterista) posee un pésimo oído cinemático: el ritmo de su filme está plagado de errores: inútiles cambios de intensidad, inadmisibles tiempos muertos.[...] ¿Es *Deveras me atrapaste* el manifiesto cinematográfico de una generación? Para mí, sí...⁶³⁴

Roberto Mercado del *Unomásuno* relataba que en el proceso de ampliación de formato a 35 mm se perdió la calidad sin posibilidad de recuperar la nitidez sonora. Al analizar el eslogan publicitario que se leía en la cartelera, cuestionó que se buscara comercializar la temática de los chavos banda.

Para su exhibición comercial, el productor se asoció con Manuel Barbachano Ponce, permitiéndole al diablo meter la cola, pues no obstante que éste último se encargó del *blow-up* de una forma más cuidadosa que en *María de mi corazón*, el resultado es casi el mismo, ya que el deterioro de la imagen y el sonido gracias a ese proceso es inevitable.

Por otro lado, se vuelve a recurrir a la publicidad amarillista que trata de manipular al chavo banda, –sujeto y objeto de “estudio” en la investigación sociológica y antropológica urbana–, que en los últimos días ha proliferado con libros [...] por lo que los productores de *Deveras me atrapaste* no tienen empacho al anunciar su producto con la invitación: “¡organiza a tu banda, trae a tu nena y alucínense en su cine favorito”.⁶³⁵

Miguel Barbachano Ponce resumió el recorrido que tuvo la película hasta alcanzar diversas pantallas en México y el extranjero, con la participación de Clase Films Mundiales

⁶³² ‘Deveras me atrapaste’, la frescura del cine mexicano; filme musical, *El Sol de México*, 15 de julio de 1985, 1

⁶³³ Fernando Belmont, “*Deveras me atrapaste* no pretende analizar el rock en México, sino atraer a los jóvenes: Gerardo Pardo”, *Unomásuno*, 16 de julio de 1985, 18

⁶³⁴ Miguel Barbachano Ponce, “Filme espejo ‘Deveras me atrapaste’”, *Excélsior*, 17 de julio de 1985, Cultura, 4

⁶³⁵ Roberto Mercado Guerrero/I, “Deveras me atrapaste, un producto para alucinar y manipular al chavo-banda”, *Unomásuno*, 20 de agosto de 1985, 20

“resolviendo los siempre delicados trámites de la clasificación, promocionando su estreno mundial (IV Foro Internacional de la Cineteca, mayo 84), su estreno comercial (11, VII, 85) y su intervención en el Festival de Cine de Cartagena (junio 84)”.⁶³⁶ René Avilés reveló con ironía que no siempre se dan conjuntamente los pasos para trasladar la literatura a las imágenes en movimiento y que muchas veces, un autor puede alejarse inconscientemente de su obra original en el proceso de transformación en el cine.

Me hubiera gustado participar con los jóvenes que hicieron cine a partir de un relato mío; por desgracia me enteré de ellos cuando la película estaba en exhibición. [...] En cierto momento, estuve en un programa televisivo con José Agustín conversando con él y con Gerardo Pardo. Éste contó cómo había concebido la película por medio de mi cuento y por una clase mía en la que, para romper la monotonía, toqué temas de literatura fantástica. En mi turno, hablé de letras y cine, haciendo notar con ejemplos que en las adaptaciones no muchos quedan conformes. [...] Sin embargo, en la Cineteca, cuando concluía el filme, Gerardo Pardo acercándose me preguntó si mi llanto era de emoción. No, repuse, es producto de ver destrozada mi más bella historia amorosa. Por fortuna, Juan Pablo regresó a su enigmático lugar de origen y Miriam se suicidó en pos de él. Ninguno verá el filme, acaso ni siquiera lean el relato donde los inventé.⁶³⁷

No obstante, como le confesó a Alejandro Pelayo en la entrevista de octubre de 1993, para Gerardo Pardo la cinta representó:

Mucho, porque es la única película que pude hacer con entera libertad, porque era como una reunión entre amigos para trabajar en un proyecto, y yo tenía mayor pretensión que hacer una película en donde estuviera reflejada nuestra cotidianidad. La película encontró su público, que eran los adolescentes de la colonia Del Valle, y aguantó varias semanas en cartelera. Me gustó que tuviera éxito, que llamara la atención y que aprovecháramos el lenguaje de un movimiento como el “rock mexicano” que en ese entonces nadie conocía. Las escenas de noche funcionaron bien, porque las hicimos en 16 milímetros y eso nos dio mucha movilidad y facilidad para hacer las tomas mucho más ágiles.⁶³⁸

Con el respaldo al egresado del CCC, Manuel Barbachano Ponce ampliaba su directorio de cineastas que se arriesgaban con búsquedas estéticas y narrativas por caminos poco andados. A su vez, manteniendo la estrategia de la base literaria, esta ocasión abrió la puerta a temáticas y lenguajes que no se veían frecuentemente en las carteleras con películas nacionales y que el veterano productor consideró dignas de apuntalar en el cambio

⁶³⁶ Miguel Barbachano Ponce, “Filme espejo ‘Deveras me atrapaste’”, *Excélsior*, 17 de julio de 1985, Cultura, 4

⁶³⁷ René Avilés Fabila, “Entre la literatura y el cine”, *Excélsior*, 14 de febrero de 2016, Expresiones, 2

⁶³⁸ Alejandro Pelayo (2012) 109-110

generacional que se daba en los años 80, enfrentado problemas de distribución y comercialización, como recogió el periodista Héctor Rivera en el semanario *Proceso* al hacer un recuento de los avatares, ilusiones y fracasos de los concursos de cine experimental en esa década. Las condiciones que se vivían no posibilitaron dar continuidad a otros proyectos que se tuvieron contemplados, y Gerardo Pardo le comentó que por aquellas dificultades comerciales, “su productor Barbachano Ponce y él, señala, decidieron “mejor esperarnos y emprender con calma, sin presión de fechas, el proyecto de *Manolo el rocker*”.⁶³⁹

La principal diferencia entre la base literaria y la película, es el oficio del protagonista que pasa a ser de un escritor a un rockero, lo que determina a su vez el contexto, desarrollo y los cambios de la protagonista, que mantiene la trama de encontrarse con mensajes del difunto artista para dar continuidad a su obra. René Avilés Fabila externó su desencuentro con la adaptación del joven director, y en un artículo periodístico treinta años más tarde, resumió los trazos y los cambios.

Cualquiera que lea el relato y vea la película podrá notar que la adaptación es curiosa. El argumento no varía gran cosa del que yo escribí. En apretada síntesis, mi texto trata de un novelista (Juan Pablo) muerto prematuramente a quien le es permitido regresar para concluir su obra literaria maestra. La relación es compleja y comienza con encuentros en la casa donde vivió hace un lustro, ahora habitada por Miriam. Él se enamora de la joven, quien le corresponde. Más que un encuentro fantasmagórico, lo es poético. El convenio es no hacerse preguntas, únicamente deben amarse y llevar a cabo sus respectivas tareas para no romper la magia. [...]

En *De veras me atrapaste* el tema no cambia mucho: es un roquero que ha muerto en un accidente también y al que le es permitido regresar a tocar su último gran rock. Cuando la mujer descubre la verdad –no a causa de los periódicos, sino, merced a un viaje con hongos alucinantes– se convierte en integrante del grupo de rock en donde tocaba el fallecido músico.

Como se aprecia, el mayor cambio es de escritor a roquero, lo que lleva consigo una modificación substancial del lenguaje. El principal soporte del cuento es un rico lenguaje poético, que en el filme se convierte en habla de la onda y el vocabulario, consecuentemente, se reduce a un puñado de palabras. Pero en esencia, el argumento es el mismo. Puede ser comprobado cotejando el cuento con la película.⁶⁴⁰

⁶³⁹ Héctor Rivera, “El concurso de cine experimental”, *Proceso*, núm. 498, México, abril de 1986

⁶⁴⁰ René Avilés Fabila, “Entre la literatura y el cine”, *Excélsior*, 14 de febrero de 2016, Expresiones, 2

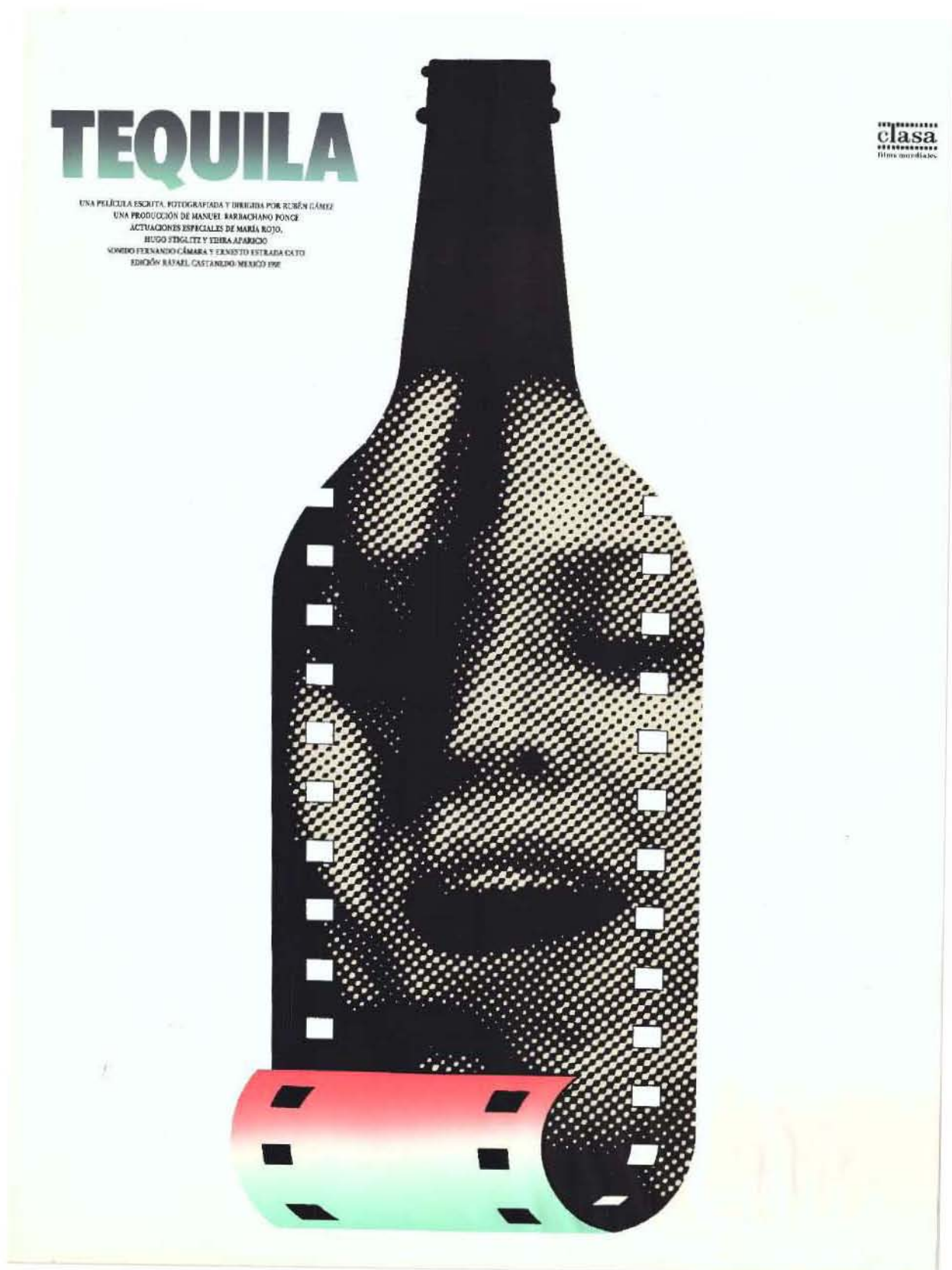


Fig. 19, Germán Montalvo, cartel *Tequila*, 1991/ Colección Fotográfica e Iconográfica de la Filmoteca de la UNAM

Danza, teatro y cine experimental: *Tequila* (Rubén Gámez, 1991)

Las bailarinas modernas combinaron el espíritu activo que influye en las nuevas definiciones de la feminidad con la perspectiva interna modernista en el movimiento expresivo de su arte por encima de otros géneros porque su material fuente –los cuerpos– existía antes que las palabras y estaba así más cerca de los elementos crudos y básicos del ser que los artistas modernistas intentaron exponer.
Julia L. Foulkes⁶⁴¹

En 1991 tuvo lugar el IV Concurso de Cine,⁶⁴² que, como en las anteriores ocasiones buscó dar salida a la crisis de renovación de cuadros y estimular la producción con nuevas voces y miradas alejadas de las convenciones en México. No obstante, el certamen se daba en condiciones diferentes a las de sus predecesores, por la existencia de nuevos organismos y la participación de Clasa Films Mundiales en varias producciones participantes.⁶⁴³ Coincidió con el lanzamiento de óperas primas de una nueva generación de cineastas, egresados de escuelas de cine que retomaban géneros de comedia, musical, del cine fantástico y de luchadores. Entre las películas ganadoras estuvo el largometraje de Rubén Gámez *Tequila*, con el cual volvía a estar bajo los reflectores y desde el rodaje se hacía presente en las páginas de la prensa.

En el foro número uno de los Estudios Churubusco el controvertido cineasta Rubén Gámez inició ayer a las 15 horas la filmación de “Tequila”, para el IV Concurso de Cine, con actuaciones de Hugo Stiglitz como Cortés y Yirah Aparicio, como La malinche y conjuntos de extras... [...] Las cámaras de Rubén Gámez funcionarán colocadas desde diferentes ángulos, inclusive en “tiros” de 90 grados, de arriba a abajo. La música es indigenista de tambor, con otros ritmos de aparatos electrónicos...⁶⁴⁴

Otras notas ampliaban la información sobre las construcciones especiales que se realizaron. “La misma escenografía de *Tequila*, construida en un foro de los estudios Churubusco, diseñada por Gámez y el técnico Fernando Ramírez, ha sido calificada por Yirah Aparicio como única, además de que se han construido máquinas especiales para el

⁶⁴¹ Julia L. Foulkes, *Modern bodies: dance and american modernism from Martha Graham to Alvin Ailey* (USA: The University of North Carolina Press, 2002) 34-35

⁶⁴² También llamado I Concurso de cine de México

⁶⁴³ *Anoche soñe contigo*, Maryse Sistach (1991) y *Encuentro inesperado*, Jaime Humberto Hermosillo (1993)

⁶⁴⁴ “Inició Rubén Gámez la filmación de la cinta *Tequila*”, *Excelsior*, 23 de agosto de 1991, Espectáculos, 2

movimiento de las cámaras”.⁶⁴⁵ Acompañado por miembros de su familia que participaban en el proyecto, en septiembre de 1991 Gámez ya estaba en camino el rodaje cumpliendo sus primeros planes.

Entrevistado en el mencionado foro, Gámez informó que ha seguido al “pie de la letra” su proyecto de rodaje, se ha obtenido excelente material y la postproducción será muy ágil para que la obra quede terminada de acuerdo a la convocatoria del concurso.

Gámez ha filmado secuencias para este interesante largometraje, de características singulares, en escenarios de la zona boscosa del Ajusco y en otros barrios de la metrópoli.⁶⁴⁶

En la prensa de espectáculos, los participantes de la película compartían a los lectores momentos en algunas locaciones con mucho significado. Hugo Stiglitz recreó para el periodista José Luis Gallegos la filmación en uno de los sitios icónicos de la ciudad, del entonces llamado “árbol de la noche triste” en Tacuba, en:

la secuencia de cuando Hernán Cortés llora por la derrota de su ejército. [...] “La filmación se hizo entre las 4:30 y 5:30 horas de ayer, coincidentalmente con tiempo lluvioso, indudablemente es una cinta fuera de los esquemas del cine convencional, de muchos simbolismos y mucha experiencia en el manejo de las cámaras”, dijo el actor.⁶⁴⁷

En otra nota se recogieron las declaraciones del histrión, con la agenda y otros espacios que sirvieron para cumplir las jornadas de rodaje.

Entrevistado en sus oficinas de los Estudios Churubusco, Hugo Stiglitz señaló que esta nueva producción causará un gran impacto en el público por el tema y la forma en que se abordó, así como los desnudos que se incluyen, “sin caer en la vulgaridad hemos hecho una cinta con calidad, no obstante las escenas fuertes, pero considero que estas se hicieron con bastante arte”. Informó que las filmaciones se realizan en absoluta privacidad por respeto a los actores que en ella intervienen y debido a las escenas de desnudos; también dijo que en esta semana concluye el rodaje, el que se inició el pasado ocho de septiembre, realizado en la zona boscosa del Ajusco y diversos barrios de nuestra ciudad.⁶⁴⁸

Jorge Ontiveros A., informaba que la cinta que fue “realizada en un lapso de 6 semanas con trabajo discontinuo y con costo aproximado a los 600 millones de pesos, viene a

⁶⁴⁵ “Yirah Aparicio reanuda su actividad filmica con la película Tequila”, *Últimas Noticias*, 27 de agosto de 1991, 8

⁶⁴⁶ “Yira Aparicio filmará con el actor Hugo Stiglitz la cinta “Tequila”, *Excelsior*, 9 de septiembre de 1991

⁶⁴⁷ José Luis Gallegos, “Yira Aparicio interpreta a la Malinche en el filme Tequila”, *Últimas Noticias*, 13 de septiembre de 1991, 9

⁶⁴⁸ “Hugo Stiglitz y Yirah Aparicio en el Film ‘Tequila’”, *Cine Mundial*, 23 de septiembre de 1991, 2

ser en versión de su director Rubén Gámez un homenaje al crecimiento social de la mujer”.⁶⁴⁹

Al preguntarle sobre el premio de 500 millones de pesos que obtuvo como premio del IV Concurso de Cine, el director respondió que “el dinero ya fue pagado como parte de la inversión de *Tequila*, le digo la verdad: estoy quebrado”.⁶⁵⁰ En *Excélsior* se informaba que la cinta iría a Berlín y Pablo Barbachano explicaba que:

“Tequila” es, hasta ahora, la única película mexicana seleccionada para este festival considerado entre los tres principales del mundo [...] Como es sabido, “Tequila” ganó el primer lugar de tema libre en el IV Concurso de Cine, fue premiada con 500 millones de pesos y el realizador Rubén Gámez decidió utilizar ese dinero para terminar, a muy alto nivel, esta producción”. [...]

Clasa Films tiene otras dos películas muy importantes para su promoción nacional e internacional este año: “Anoche soñé contigo” y “Encuentro inesperado” ¿Qué comentarios hay al respecto? “Bueno, *Anoche soñé contigo* de la realizadora Marisa Sistach, obtuvo otro primer lugar en el IV Concurso de Cine en 91 y se estrenó en la programación de la muestra internacional de cine, en diciembre pasado, con magnífica respuesta del público”.⁶⁵¹

La película de Gámez tuvo una cobertura en periódicos y revistas que reunieron puntos de vista y declaraciones del autor, el productor y los productores designados que aportaron momentos y detalles para caracterizar la atípica producción y es visible una prensa capitalina atenta a las convocatorias a funciones especiales de una industria que se negaba a desaparecer y renacía entre la remodelación económica que se vivía en México. Salvador Torres, en *Unomásuno* dio voz al productor yucateco que se sentía satisfecho.

“Estoy muy orgulloso de haber producido *Tequila*, porque es una película de controversia, una cinta que abre un nuevo camino, un cine que ninguna industria del mundo, al menos en habla hispana, ha sido capaz de realizar”, comentó Manuel Barbachano Ponce, luego de la proyección especial de esta cinta de Rubén Gámez, que se llevó a cabo antenoche en los Estudios Churubusco. Barbachano agregó: “Con esta película estamos demostrando otra vez que el cine mexicano camina, después de diez años de hacer puras porquerías”.⁶⁵²

⁶⁴⁹ Jorge Ontiveros A., “Polémica por el premio adjudicado a esta cinta; Barbachano va a la difusión de Tequila, acuerdo para su presentación internacional”. *2a de Opciones*, 3 de diciembre de 1991, 9

⁶⁵⁰ “Exhibirán en el Festival de Berlín la cinta Tequila”, *Excélsior*, 13 de diciembre de 1991, Espectáculos, 3

⁶⁵¹ *Excélsior*, 8 de enero de 1992, Espectáculos, “Participará la cinta mexicana “Tequila”, en la sección Foro del Festival de Berlín”, 1

⁶⁵² Salvador Torres, “Con *Tequila*, el cine mexicano camina, después de 10 años de hacer pura porquería: Barbachano”, *Unomásuno*, 26 de marzo de 1992, Cultura, 31

Víctor Flores Olea, presidente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes,⁶⁵³ le compartió al productor sus puntos de vista sobre la película con sinceridad.

“Es estupenda, tiene algo que me gusta mucho: la fuerza visual. En la fotografía hay una calidad plástica nunca antes vista, lo grotesco de los personajes y la imagen aérea de la ciudad de México, son formidables. Sin embargo, no me gustó el monólogo de Fernando del Paso, como que se extendieron demasiado”.⁶⁵⁴

El yucateco hablaba de los desafíos para la difusión de la cinta en festivales, las dificultades para distribuir y su motivación al producir ciertas películas.

En cuanto a las posibilidades de comercialización, Manuel Barbachano indicó que antes de terminarse la cinta había sido solicitada por los organizadores del Festival de Berlín y ahora, en la muestra de cine de Guadalajara, se ofrecerá a diversos interesados. Sobre su distribución en México y la factibilidad que tiene para recuperarse, luego de disculparse por las palabras, Barbachano dijo: “La recuperación está de la chingada. Es una película difícil y voy a pelear por ella, en el cine hay que jugársela ¿quién iba a hacer *Nazarín* cuando nadie contrataba a Buñuel? Yo no siento que arriesgo dinero con *Tequila* porque sé que es una cinta que va a perdurar más de 30 años; me arriesgaría si vendiera papas, pero con Rubén Gámez.”⁶⁵⁵

Tomás Pérez Turrent afirmó en la revista *Siempre* que “si la industria sigue siendo un modelo de anquilosamiento, Gámez será el prototipo del cineasta independiente, aquel capaz de producirse a sí mismo, de invertir lo ganado en la publicidad o en el cine de encargo con tal de preservar su propia libertad e iniciativa”.⁶⁵⁶ Raquel Peguero recogió en *La Jornada* confesiones de Gámez acerca de su profesión y el reconocimiento profesional.

“Es una vergüenza hacer mi *ópera prima* a los 63 años”, comenta riendo Rubén Gámez quien se estrena como director de largometraje con la cinta galardonada. Desde hace 26 años que filmó el medimetraje *La fórmula secreta*, no había realizado ninguna otra tarea cinematográfica personal.

“No es que me tengan olvidado; mi *modus vivendi* no es el largometraje. Mi profesión esencial es de camarógrafo de cine de publicidad, y de eso he vivido muy bien.”⁶⁵⁷

⁶⁵³ “El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes fue creado en el sexenio de Carlos Salinas de Gortari por decreto presidencial, como un órgano aglutinador de las instancias culturales y artísticas del país que dependería de la Secretaría de Educación Pública. Las actividades y políticas culturales internas serían guiadas con objetivos comunes”. En Isis Saavedra Luna, *Entre la ficción y la realidad, fin de la industria cinematográfica mexicana 1989-1994* (México: UAM-X, 2009) 43

⁶⁵⁴ Salvador Torres (1992) 31

⁶⁵⁵ Op cit

⁶⁵⁶ Tomás Pérez Turrent, “Rubén Gámez, literatura, publicidad y cine”, Revista *Siempre*, Núm. 2015, 30 de enero de 1992, 16

⁶⁵⁷ Raquel Peguero, “*Tequila* inaugura hoy la VII Muestra de Cine Mexicano”, *La Jornada*, 26 de marzo de 1992, Cultura, 25

En *Últimas Noticias* José Luis Gallegos, relataba que al finalizar la función privada, los representantes de Clasa Films Mundiales explicaron que:

Tequila ya ganó un primer lugar en el IV Concurso de Cine en México, el año pasado la condición para que participe en eventos internacionales es que sea una obra que no hayan concursado anteriormente en el extranjero ni se haya exhibido comercialmente en su país.

Tequila es, por lo anterior, una auténtica producción de festival y los señores Barbachano comentaron que si ésta es una cinta de búsqueda, de grande experimentación a nivel profesional, es un cine que en el extranjero se alienta mucho y en México esta compañía es lo que trata de hacer: buscar fórmulas innovadoras de realización, apoyar al cine de experimentación.

“Esa siempre ha sido una función de Clasa, darle cauce a nuevos cineastas, actores, guionistas, a la gente del cine profesional en general”.⁶⁵⁸

Moisés Viñas, hacía un balance del festival considerando a los periodistas presentes.

Los nombres de los invitados extranjeros, que comenzamos a dar en una nota anterior, se suman los de los representantes de buena parte de la crítica internacional, como Isaac León Frías, del Perú; Paul Lenti, de la revista *Variety*; Paulo Antonio Paranaguá, de la revista *Positif* y José Luis Guarner, presidente del Festival de Barcelona.⁶⁵⁹

Patricia E. Dávalos, en su sección “Cinesquivas” del periódico *El Sol*, incluía a Pablo Barbachano y reportaba sobre los cortes que sufriría la cinta

El productor de *Tequila*, la polémica cinta de Rubén Gámez, Pablo Barbachano, comentó a Cinesquivas que la película no será vendida hasta que sea “arreglada”, es decir, le cortarán algunas escenas que están de más, entre ellas una que se refiere a la Patria, ilustrado con el poema de *Suave Patria* de Ramón López Velarde, pero con un texto de Fernando del Paso; Pablo dijo que la votación del público tapatío fue muy baja, “y eso me hace pensar en que se deben hacer modificaciones”, por supuesto, siempre respetando el trabajo del director que debutó dentro del largometraje. Aún no hay fecha de estreno, “pero definitivamente la vamos a comercializar”, refirió Barbachano.⁶⁶⁰

Desencuentros del productor, el director y la crítica

En los principales medios de comunicación impresa capitalinos, se documentaron las críticas y las primeras funciones para un público selecto.

Tequila fue proyectada en privado, anteanoche, en la sala “A” de los Estudios Churubusco, con asistencia de Víctor Flores Olea, técnicos, productores y algunos representantes de los medios de comunicación nacionales.

⁶⁵⁸ José Luis Gallegos, “María Rojo, Yirah Aparicio y Hugo Stiglitz actúan en la cinta *Tequila*”, *Últimas Noticias*, 27 de marzo de 1992, 9

⁶⁵⁹ Moisés Viñas, “El festival rescata valores y prestigia; primer balance positivo. Porque lo que cuenta aquí es cada película...”, *El Universal*, 30 de marzo de 1992, Espectáculos, 1 y 3

⁶⁶⁰ Patricia E. Dávalos, “‘Tequila’, de Rubén Gámez, sufrirá cortes necesarios”, *El Sol*, 9 de abril de 1992

Y en opinión de los productores la familia Barbachano, *Tequila* es un “producto de alto riesgo”, porque no hay nada similar en el mundo y quién sabe cuál será la reacción y respuesta para que sea el público el que personalmente interprete estas imágenes.⁶⁶¹

En *El Universal*, Patricia Velázquez Yebra, consignaba que sería modificada la copia y colocaba la réplica de Rubén Gámez sobre la polémica que suscita el texto de Fernando del Paso.

La película resulta dispareja, al combinar cuadros muy bien logrados con otros que le harían un gran favor si fueran eliminados.

Y al respecto, Gámez comenta: “No viene al caso la inclusión del discurso de Fernando del Paso sobre la Patria, rompe toda la dinámica de la película y se escucha patriotero y chovinista; es muy bello, pero no funciona para ilustrar una película”.

De esta manera, entre lamentaciones, opiniones encontradas por parte de los críticos y el desconcierto del público, se inauguró la VII Muestra de Cine Mexicano.⁶⁶²

Eduardo Marín Conde en *Esto*, cuestionaba los resultados pero reconocía méritos al interpelar al público.

Más que un filme pretencioso, me parece un filme ambicioso. Desde las obras de Jodorowsky en el cine nacional, no existía una cinta que buscara este juego de provocación al espectador, de moverle sus fibras sensibles, de conducirlo por un laberinto de continuadas sorpresas.

Con todas sus fallas y tropiezos, *Tequila* se convierte en un hallazgo. En un filme trascendente; es la obra de un cineasta de a veras. Por eso está muy por arriba de la mayoría de las cintas nacionales acartonadas y torpes, con las que nos han tratado de vender la idea de una realidad inexistente en el cine mexicano.⁶⁶³

La muestra fue organizada por la Universidad de Guadalajara y el Centro de Investigaciones y Enseñanza Cinematográficas. Moisés Viñas recogió en *El Universal* las palabras de Emilio García Riera:

“Por ese talento”, dijo García Riera, “el cine mexicano está vivo, y goza de muy buena salud”. Estas palabras de nuestro más apreciable historiador del cine, se confirmaron con la proyección de *Tequila*, la deslumbrante y hasta excesiva segunda película de Rubén Gámez en 25 años, pues desde que en 1965 *La fórmula secreta*, su ópera prima, ganó el primer Concurso de cine experimental, no había vuelto a filmar hasta ahora.⁶⁶⁴

⁶⁶¹ José Luis Gallegos, “Rubén Gámez sorprende con su nuevo filme *Tequila*; construido a base de imágenes sin diálogos”, *Excélsior*, 27 de marzo de 1992, Espectáculos, 3

⁶⁶² Patricia Velázquez Yebra, “Rubén Gámez rompe el silencio cinematográfico”, *El Universal*, 28 de marzo de 1992, Cultura, 1

⁶⁶³ Eduardo Marín Conde, “‘Tequila’, una cinta con gran imaginación”, *Esto*, 28 de marzo de 1992, Espectáculos, 12

⁶⁶⁴ Moisés Viñas, “Rubén Gámez estrena su segundo filme en 25 años”, *El Universal*, 28 de marzo de 1992, Espectáculos, 1

Paco Ignacio Taibo, en *El Universal*, reflexionaba sobre el efecto que provocaba la negación de la palabra y el cierre de la cinta con la lectura del texto de Del Paso.

Tequila es una película cuyos mejores momentos son aquellos en los que la imagen se impone por sí misma y su instante más flojo e inconveniente cuando aparece la palabra.

Incluso, yo diría que la propia película prepara al espectador para rechazar esa palabra que en este caso es un largo discurso que parte de una valiente y ejemplar intervención de Fernando del Paso para recibir el premio nacional.

Ampulosa grandilocuencia, abandonado por una cámara que había venido siendo imaginativa y de pronto se vuelve monótona tal y como si Rubén Gámez hubiera desconfiado de sus más brillantes recursos a favor de un discutible mensaje, ya que ni el texto de Fernando del Paso es el mismo ni el momento igual ni el traslado oportuno.⁶⁶⁵

El productor justificaba sus razones para respaldar el proyecto porque *Tequila* es “intemporal totalmente; un cine que interesa a todo tipo de público y en todos los mercados mundiales y una indiscutible obra que al margen del calificativo de cada persona, tiene valores artísticos muy sólidos”.⁶⁶⁶ Las funciones especiales convocaron a la prensa especializada, como se informaba en otra nota en *Excélsior*: “Al término de la proyección se ofrecerá un “Tequila de honor” indican las correspondientes invitaciones enviadas por fax por el señor Manuel Barbachano Ponce y sus hijos Pablo y Francisco, dirigentes de Clasa Films Mundiales y Cines del Mundo”.⁶⁶⁷ En este diario José Luis Gallegos documentó que en la exhibición en el Museo de Antropología se presentó una nueva versión de la cinta y dio la palabra a Pablo Barbachano para dar a conocer que:

se hizo ya una reedición, muy cuidada, de este largometraje dirigido y fotografiado por Rubén Gámez, y en opinión de los espectadores, hay momentos que conducen a la reflexión. Para otras personas algunas secuencias son “insoportables”, sin embargo, se acepta que es una obra fílmica que hay que verla dos veces para descubrir el sentido de algunas de las metáforas que se presentan en imágenes.

Durante la exhibición de *Tequila*, en Francia, dijo el joven productor Pablo Barbachano, en días pasados, los críticos publicaron que del cine de habla hispana, “el de México promueve innovaciones dentro de su gran pluralidad temática”.⁶⁶⁸

⁶⁶⁵ Paco Ignacio Taibo, “Tequila; esquina bajan en Guadalajara”, *El Universal*, 28 de marzo de 1992, Cultura, 1

⁶⁶⁶ “Exhibieron en los Estudios Churubusco en función privada el filme “Tequila”; dirige Rubén Gámez”, *Excélsior*, 21 de mayo de 1992, Espectáculos, 5

⁶⁶⁷ “Exhibirán en forma especial la película Tequila”, *Excélsior*, 27 de mayo de 1992, Espectáculos, 3

⁶⁶⁸ José Luis Gallegos, “Exhibieron en el Museo de Antropología la producción fílmica titulada “Tequila”, *Excélsior*, 30 de mayo de 1992, Espectáculos, 2

En *El Nacional*, Malco Struck daba a los lectores antecedentes sobre el estilo del cineasta y señalaba la intervención de Barbachano Ponce.

Gámez, repite en *Tequila* –trionfadora del I Concurso de cine de México– sus búsquedas y experimentos formales, siempre buscando sacudir al espectador con sus imágenes obsesivas y delirantes llenas de nacionalismo, de represión, marginación y transculturización a una patria a la que parece rendirle tributo bajo lluvias inclementes o en el recinto de la Cámara de Diputados, según un monólogo exacerbadamente patriotero escrito por Fernando del Paso, impuesto por el productor Manuel Barbachano y que molestó al propio realizador.⁶⁶⁹

En *Proceso* Susana Cato, brindaba por el productor que mantenía su lugar en defensa del cine independiente.

Tequila, con una gratuita dedicatoria a la mujer mexicana “por su abnegación y valentía”, ¿Conserva siempre una potente fuerza visual hay una banda sonora de primera–, pero da un tremendo bajón al final –después de un sensualísimo danzón de María Rojo– con un recorrido por la cámara de diputados, vacía, donde la actriz lee en *off* el discurso *Dulce Patria*, lo único malo y patriotero que ha escrito Fernando del Paso en su vida, y que ubica a la película en un tono medio ocre. Dicen que fue propuesta por el productor Manuel Barbachano Ponce, a quien, por otro lado, algunos cineastas independientes llaman *San Barbachano*, ya que es el único productor privado que se atreve a invertir su dinero en proyectos arriesgados como *Tequila*, o como *La Tarea* y el *Encuentro inesperado* de Jaime Humberto Hermosillo. Salud por él.⁶⁷⁰

En *La Jornada*, Raquel Peguero recogió las razones del productor por incluir la escena final que tantos comentarios negativos provocó.

“*Tequila* me va a sobrevivir, como lo harán *Torero*, *Nazarín*, *La Tarea*, eso es lo más importante, no la controversia que se ha suscitado por la escena final. Creo que la película de Rubén Gámez es una obra de arte y una de las más importantes de los últimos tiempos porque el impacto que produce es fuerte, duradero y contiene escenas que nos perseguirán eternamente. Eso es lo fundamental, no minucias”. [...] Respecto a la escena final, “a mí me importaba mucho que se hiciera un llamado de atención sobre los riesgos que corre el país y él estaba de acuerdo en la tesis de Del Paso, pero decía que era difícil de resolver en la imagen. Acordamos hacerlo en la Asamblea de Representantes, él aceptó, con disgusto, pero aceptó, y al final se impuso mi criterio. Cuando la vi en Guadalajara vi que se salía de contexto. Con fricciones se editó esa parte pero entiendo que no perdiera su real valor. Yo creo que el problema se ha magnificado”. [...] Es una película con treinta secuencias distintas y achacarle un menor éxito por una de ellas no tiene ni pies ni cabeza. Hago lo que creo está bien, y en los problemas que se dieron con Gámez son los normales entre un productor y su director, se tienen con todos, pero lo más importante es el resultado final”. [...] Los choques con Rubén fueron honestos de ambas partes, le di oportunidad de hacer la película porque me parecía justo, es un gran artista mexicano y como productor es mi obligación abrir caminos cuando otros los

⁶⁶⁹ Malco Struck, “*Tequila*”, *El Nacional*, 7 de junio de 1992, Espectáculos, 11

⁶⁷⁰ Susana Cato, “*Salud*”, *Proceso* Núm. 815, 15 de junio de 1992, 61

cierran. Las discrepancias están bien, yo no quiero un director, *yes men* porque el mundo está lleno de ellos, y si alguno me dijera sí a todo, entonces yo le diría que no”.⁶⁷¹

En *El Sol de México*, Urania Chavarría Decanini agradecía al productor: “Hace bien Manuel Barbachano Ponce en producir un cine que difícilmente asumiría otro productor en México. Ojalá que otros proyectos, no sólo misóginos, sean apoyados.”⁶⁷² En *Dicine*, Verónica Maldonado reconoció que “en un tono que adopta y ese presiente— hace burla del documental, Gámez forma un *collage* inmenso con las figuras arquetípicas de nuestra cultura, collage en el que el abigarramiento y la trastocación de dichas figuras, les da un sentido extra cotidiano, sorprendiéndonos con una lectura diferente que no hace sino revelarnos su propia naturaleza”.⁶⁷³ Las películas de Hermosillo y la ópera prima de Gámez, entraban en los géneros realistas que había apoyado Barbachano con sus hijos.

El realismo de las películas “La Tarea” y “La Tarea prohibida” de Jaime Humberto Hermosillo y Pablo Barbachano es uno de los motivos por los que la crítica internacional las ha considerado joyas de la cinematografía mundial y el premio a la mejor actriz a su protagonista María Roja. El filme tiene un alto contenido de moral y su mensaje es conmovedor, así como los desnudos y ardientes escenas que se han considerado un arte pocas veces logrado en el cine, lo que engrandece más la participación del ilustre Jaime Humberto Hermosillo.

Otra joya de nuestro cine es “Tequila”, también de Barbachano, que ha encontrado una verdadera mina en el corte de esa clase de películas, por lo que los famosos cineastas han ordenado otra docena de libretos con el mismo tema de incestos, salpicados con la apología a la moral en el cine...⁶⁷⁴

En *El Sol del mediodía*, se hizo patente la importancia de mostrar la ciudad de México, como lo hizo en algunas tomas de esa cinta.

Ningún espectador había tenido ocasión de mirar a la ciudad de México tal como las secuencias iniciales de *Tequila* muestran a la capital. Es la hora del anochecer, que coincide con los momentos de saturación vial. Desde el aire, la cámara emplazada en un helicóptero recorre el Paseo de la Reforma y sus alrededores. La banda sonora ofrece un ensamble de melodías escuchadas por los habitantes de la capital, desde Juan Gabriel hasta roc [sic] de importación.

Tequila, película de Rubén Gámez, producida por Manuel Barbachano Ponce, es esencialmente una producción que explora viejos hallazgos cinematográficos y visiones insólitas de

⁶⁷¹ Raquel Peguero, “¿Juzgar yo?, eso depende del público: Manuel Barbachano”, *La Jornada*, 12 de agosto de 1992, Cultura, 24

⁶⁷² Urania Chavarría Decanini, “Las lecturas y deslecturas de *Tequila*”, *El Sol de México*, 27 de septiembre de 1992, La Cultura, 11

⁶⁷³ Verónica Maldonado, “Tequila”, *Dicine* Núm. 48, 26 de noviembre de 1992, 23

⁶⁷⁴ Gilba, “Las “Tareas” de Hermosillo Joyas del cine mexicano”, *2a de Ovaciones*, 28 de diciembre de 1992, 6

nuestra vida cotidiana para crear una propuesta completamente distinta a la generalidad del cine a que estamos acostumbrados. Barbachano Ponce tiene el gran mérito de atreverse a arriesgar, de otorgar respaldo a este tipo de experiencias.⁶⁷⁵

En la “Canasta cultural” del *Excélsior*, Eduardo Camacho Suárez también apreció la alegoría alcohólica que proponía la trama y colocó una de las frases que con picardía escuchó entre espectadores.

Tequila es eso: una borrachera sin ton ni son, con una de agradabilísima resaca. De la función que nos tocó ver, el público –con local lleno– salió gritando ajos, cebollas y otros vocablos impublicables, con la sensación de haber sido víctima de una tomadura de pelo. No faltó la frase espontánea e ingeniosa: “Barbachano, regresa!...las entradas” Simplemente, la mosca dentro del buen cine mexicano contemporáneo...⁶⁷⁶

Al iniciar la década de los 90 también coincidió con una creciente valoración de la obra de Manuel Barbachano Ponce como productor a lo largo de cuatro décadas ininterrumpidas en la industria cinematográfica mexicana.

Revisiones, catálogos, muestras, premios y medallas

La voz del experimentado productor estuvo presente en la prensa capitalina, comentando aspectos del negocio de hacer películas, así como sus puntos de vista a favor del cine independiente y el cine nacional, que se hicieron escuchar al calor de sus estrenos y en el marco de los sucesivos homenajes de que fue objeto, acompañado de la exhibición de su filmografía como productor. En *El Heraldo*, Barbachano Ponce:

aseguró que hacer cine de calidad en México no es una actividad utópica ni quijotesca, ya que, siempre y cuando tengan una distribución adecuada, las buenas películas tienen todas las posibilidades de transformarse en éxito comercial. [...] Al referirse a la pérdida de público y mercados para las películas nacionales, señaló que para reconquistarlos deberían implementarse políticas coherentes que atraigan a los espectadores. “En esta lucha juegan un papel fundamental los exhibidores y distribuidores. En lo que a mí respecta, creo que existe la intención de sacar adelante a las cintas mexicanas”.⁶⁷⁷

⁶⁷⁵ *El Sol de mediodía*, 12 de septiembre de 1992, 4

⁶⁷⁶ Eduardo Camacho Suárez, “Canasta cultural”, *Excélsior*, 1º de septiembre de 1992, Cultura, 1

⁶⁷⁷ “Hacer cine de calidad en México no es sueño quijotesco: Barbachano Ponce; ‘sí hay público para esas cintas’”, *El Heraldo*, 7 de diciembre 1983, Espectáculos, 1

Nelson Carro en *Unomásuno* reseñó el festejo del primer aniversario del Foro del Cine Joven en el verano de 1984.⁶⁷⁸

Un mes dedicado a la obra de Manuel Barbachano Ponce, en un cineclub –el Foro de Cine Joven– que busca rescatar la “vieja idea del cineclub”. “Nuestro objetivo final –concluyen Jorge Luis Cabrera y Francisco Mata– es lograr una mayor participación de los espectadores en futuros ciclos. En la medida en que su presencia sea constante y que el reconocimiento a la labor del cineclub sea público esperamos contar con mayor apoyo del Crea”.⁶⁷⁹

Dos años más tarde, con motivo del homenaje del 1º al 11 de febrero de 1986, Miguel Barbachano –hermano del productor– recordó en una semblanza publicada en *Excélsior*, aspectos conocidos y otros no tanto, como sus incursiones en la televisión junto con sus colaboradores.

Hace ya más de 35 años: jueves 12 de octubre de 1950, los mejores cines de la capital estrenaron un inusual noticiero cinematográfico con el título de Tele-Revista: notas y reportajes de crítica social y política, chistes populares y reportajes sobre ciencias y artes, entremezclados con anuncios comerciales directos. [...] Pero la lucha por implementar una TV, digna y fructífera, verdaderamente comprometida con la verdad y el arte, se vuelve cada vez más difícil... Pasa el tiempo con su cauda de infortunios, y Barbachano Ponce decide retornar a las tareas cinematográficas. Adquiere Clasa Films Mundiales, y desde esa nueva plataforma, estimula otra vez a cineastas y escritores independientes Jaime Humberto Hermosillo y Gabriel García Márquez.⁶⁸⁰

Ezequiel Barriga Chávez –quien en 1985 realizó su tesis de licenciatura titulada “El cine independiente en México” por la FCPyS UNAM–⁶⁸¹ sintetizó en *Excélsior* que “esa fórmula que llevó a cabo el productor en el concurso de Cine Experimental, la repite cuando reanuda sus actividades dentro de la industria del cine en 1980, luego de casi 15 años de no producir en cuyo lapso estableció una cadena de televisión, que a la postre absorbió canal 13, del gobierno”.⁶⁸² En *Unomásuno*, Gustavo García retrató al personaje con mesura, sin restarle

⁶⁷⁸ El Foro surgió en 1983 como un proyecto conjunto de la AMPIC (Asociación Mexicana de Productores Independientes de Cine) y el Crea.

⁶⁷⁹ Nelson Carro, “Homenaje a Barbachano Ponce; para festejar el primer año del Foro del Cine Joven”, *Unomásuno*, 10 de agosto de 1984, 16

⁶⁸⁰ Miguel Barbachano Ponce, “Notas sobre un productor independiente”, *Excélsior*, 31 de enero de 1986, Cultural, 4

⁶⁸¹ Ver

https://repositorio.unam.mx/contenidos/el-cine-independiente-en-mexico-327964?c=rOD8d0&d=false&q=*&i=2&v=1&t=search_0&as=0

⁶⁸² Ezequiel Barriga Chávez, Ciclo: Manuel Barbachano Ponce, *Excélsior*, 5 de febrero de 1986, Espectáculo 4-B

ni atribuirle falsos méritos y lo incluyó en la genealogía de productores que dieron al cine mexicano un sello propio y duradero. El crítico chiapaneco aportó matices importantes sobre la autoría de varias películas y el peso de los intérpretes en algunos proyectos fallidos, sin perder la oportunidad del sarcasmo revisionista.

Barbachano Ponce surge en el peor momento, en los primeros años de los años 50, con opciones de producción barata que privilegia los temas, claramente inspirados en los aciertos de un neorrealismo italiano a punto de internacionalizarse; en principio, Barbachano es el último representante de un tipo de productor que diez años antes era la norma: el productor audaz y entusiasmado con un medio que no terminaba de formarse, al estilo de Agustín J. Fink, Jesús Grovas, Felipe Supervielle y Oscar Dancigers. Más de 30 años de talacha cinematográfica haciendo posibles algunos de los filmes más atractivos de cada época lo vuelven una presencia inestimable. [...] pero el paso del tiempo permite la duda sobre los lugares comunes disfrazados de elogios inmovilizantes que han rodeado su filmografía, como afirmar que con *Raíces* (1953, Alazraki) nace el cine independiente mexicano, cuando en realidad acude a ciertas formas de presentación del indigenismo pre-Indio Fernández sustentadas en el uso de actores no profesionales (el neorrealismo asoma la cara), o que *Torero* (1956) es de Carlos Velo, cuando es claro que los grandes aciertos narrativos son del guionista Hugo Butler (mientras Velo no volvió a hacer una película tan lograda e intensa, Butler continuó su carrera como director y argumentista con piezas de inmensa inteligencia, desde *Los pequeños gigantes* hasta el sabio guión para *Sodoma y Gomorra* de Aldrich). [...] Si se dispensa la tiesa aberración turística de *Sonatas* (1959), esa primera etapa deja un saldo que gana con el tiempo: no cabe duda de que *El gallo de oro* (1964, Gavaldón) fue la última obra maestra de la vieja guardia y hasta *Pedro Páramo* (1966, Velo) ha ganado en buena apariencia lo que tiene en su estructura narrativa y trabajo de actores (entre Gavin, Rosa Furman y Narciso Busquets hay material suficiente para hundir hasta una película de Spielberg) [...] Ver ahora esos arrebatos cultísimo que son los cinco cuentos de *Amor, amor, amor* y *Los bienamados* es identificar un modo *hipersnob* de vivir que fue perfectamente orgánico y natural entre la clase media universitaria en los 60, cuando las chavas debían ser flaquitas y azotadas y los chavos ostentar el suéter guango y el mechón caído como signo de comprensión bibliográfica, añorando un afrancesamiento aprendido en las películas del IFAL ¡ah, tiempos!⁶⁸³

El horizonte promisorio que vio Barbachano en los años 80, lo recogió Eduardo Salvador en *El Heraldito*, al reseñar las actividades del III Festival de Tabasco, incluyendo entre los participantes al secretario de gobernación Manuel Bartlett Díaz y trazando el contexto de acercamiento entre el gobierno, la industria y la Academia Mexicana de Cine.

El productor agregó que la demanda de casi todos los sectores, en el sentido de respetar y hacer efectiva la ley cinematográfica, no es una petición exagerada.

“Antes hubo circunstancias que impidieron al Estado aplicar la ley, pero ahora las autoridades tienen la firme voluntad de sacar adelante al cine nacional. ¿Acaso usted cree que el ministro de Gobernación participó en las sesiones para después hacer el ridículo y decirnos: no, siempre no podemos otorgar lo que nos piden?. De ninguna manera. La presencia del presidente De la Madrid en

⁶⁸³ Gustavo García, “El último magnate”, *Unomásuno*, 16 de febrero de 1986, Cultural

la última entrega de Arieles no es casual; su convivencia con los sectores de la industria cinematográfica sienta las bases del diálogo, que es la única manera como podremos salir adelante. [...] Con su inseparable puro entre los labios, no obstante sus graves problemas de respiración, Manuel Barbachano augura una nueva época dorada de nuestra cinematográfica, debido a las decisión de las autoridades de actuar en materia filmica: “Sólo faltaba la férrea voluntad del Estado para prepararnos al advenimiento del nuevo cine mexicano de calidad. Toda la magnífica maquinaria está lista para echarse a andar. Tenemos escritores, realizadores, técnicos y actores que lo harán posible”.⁶⁸⁴

Eduardo Salvador dio espacio al productor para distinguir y reconocer los nuevos incentivos al cine, que lo asemejan a otros países iberoamericanos.

Barbachano aclara que en nuestro país hay dos tipos de cine: el comercial y el de calidad, y que las autoridades se han propuesto colaborar con este último, “pues necesita apoyo, comprensión y estímulos. Así lo entendieron en Argentina, Brasil y España, y por eso han logrado filmes que los enorgullecen”. [...] Debido a la calidad de sus películas el productor Manuel Barbachano se ha hecho merecedor de homenajes en varias partes del mundo; los más recientes en Israel y Uruguay. El próximo homenaje lo recibirá en el Festival Cinematográfico de La Habana. En enero será reconocido en Buenos Aires, Argentina”.⁶⁸⁵

En busca de públicos a través de los cineclubes estudiantiles, universitarios, de entidades oficiales y sindicales, se realizaron acuerdos con asociaciones civiles como Zafra Cine Difusión. En su catálogo de 1986, los organizadores explicaban a los usuarios que habían trabajado “conjuntamente con realizadores, productores y otros distribuidores, y seguimos trabajando por la apertura de espacios para nuestro cine para que ocupe el lugar que por derecho le pertenece”.⁶⁸⁶ Para ello, integraron los ciclos: Ciudad de México, ayer y hoy; Cuatro actores de los grandes: Jorge Negrete, Domingo Soler, Pedro Armendáriz y Francisco Rabal; El dulce recuerdo: Dolores del Río, Gloria Marin, Andrea Palma, Columba Dominguez, Lilia Prado; Emilio “Indio” Fernández; Pedro Armendáriz; La época de oro del cine mexicano y Cuatro escritores mexicanos: Rulfo, De la Cabada, Tovar e Hiriart, con las películas *El gallo de oro*, Roberto Gavaldón, 1964; *El río y la muerte*, Luis Buñuel, 1953; *Pedro Páramo*, Carlos Velo, 1966; *Pueblerina*, Emilio Fernández, 1948; *Flor Silvestre*,

⁶⁸⁴ Eduardo Salvador, “Barbachano Ponce asegura que México está al borde de otra época dorada filmica; será homenajeado en el Festival de Tabasco”, *El Heraldo*, 18 de septiembre de 1986, Espectáculos

⁶⁸⁵ Eduardo Salvador, “Los productores tenemos que hacer al cine nuestro mejor embajador: Manuel Barbachano; ‘En México sí es negocio producir películas’”, *El Heraldo*, 17 de noviembre de 1986, Espectáculos

⁶⁸⁶ Catálogo Zafra Cine Difusión (México: 1986) 1

Emilio Fernández, 1943; *Salón México*, Emilio Fernández, 1948; *María Candelaria*, Emilio Fernández, 1943; *Distinto amanecer*, Julio Bracho, 1942; *Historia de un gran amor*, Julio Bracho, 1942; *Los olvidados*, Luis Buñuel, 1950; *Raíces*, Benito Alazraki, 1953; *Ay palillo no te rajes*, Alfonso Patiño Gómez, 1948 y *Calabacitas tiernas*, Gilberto Martínez Solares, 1948. Esos títulos en propiedad de Clasa Films Mundiales aportaron una sólida base con cintas de la época de oro con grandes directores y estrellas que se proyectaron en espacios universitarios.

A finales de 1986, en Cuba se rindió un homenaje a Manuel Barbachano Ponce en el Festival de Nuevo Cine en La Habana, promovido por antiguos colaboradores suyos que se mantuvieron activos en su país, como Julio García Espinosa.

Presidida por el dirigente máximo del gobierno cubano, comandante Fidel Castro Ruz, y por importantes figuras del cine latinoamericano, dieron comienzo esta noche las jornadas que culminarán el 17 del actual. Durante ese lapso serán exhibidas en seis salas cinematográficas de esta ciudad, alrededor de 400 producciones para cine y televisión, así como para video. [...] Habló el presidente del VIII Festival, Julio García Espinosa, director del ICAIC, Instituto Cubano de Arte y la Industria Cinematográfica. Tocó a él anunciar los dos sucesos más relevantes que tendrán lugar durante estas jornadas: la inauguración de la sede Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano y el nacimiento de su Escuela Internacional de Cine y Televisión, presididas ambas por Gabriel García Márquez propuesta expresa de Fidel Castro durante el anterior Festival Cinematográfico de 1985.⁶⁸⁷

Eduardo Salvador relató los antecedentes que unían a Barbachano con la isla, al promocionar allá un proyecto con Silvia Pinal.

“Nieto de cubanos, en esta isla pasé parte de mi infancia y adolescencia y fue aquí donde me inicié en la actividad cinematográfica, cuando produje la revista informativa *Noticiero Fílmico*, de bastante circulación. Sin lugar a dudas, puedo decirles que mi película *Raíces* tiene sus orígenes en ese noticiero pues al igual que la cinta está dividido en cuatro partes que me permitían explorar por separado temas comunes. El resto de mi trayectoria no tiene caso que la repita, pero puedo decirles que cuando me intereso por un proyecto primero busco que contenga una historia que a todos les interese y les aporte algo”. [...] Ovacionado una y otra vez, Barbachano manifestó su agradecimiento al pueblo cubano, a quien dijo: “En toda Latinoamérica hemos observado el renacimiento de la cultura cubana, y puedo asegurar que todos sus avances científicos y humanos sólo han sido posibles gracias a la revolución”.

Acompañado de Silvia Pinal, quien también fue admirada y solicitada por todos los presentes, Barbachano expresó su interés en producir un proyecto fílmico de la actriz escrito especialmente para

⁶⁸⁷ “Rinden homenaje en Cuba a Manuel Barbachano Ponce; Festival de Nuevo Cine de AL en La Habana”, *La Jornada*, 5 de diciembre de 1986, Cultural

ella por Jaime Humberto Hermosillo y García Márquez. A su regreso a México ambos definirán las bases de esa nueva película.⁶⁸⁸

En 1987 habían proyectos previstos y el meridano ratificaba sus convicciones y apuestas por las nuevas generaciones de realizadores.

“Siempre he confiado en los jóvenes. Ellos son la renovación y dinero de la opinión de que sólo hombres brillantes le dan auroras triunfales al cine, o se hace buen cine o no se hace”, expresó convencido. [...] “Siempre me gustó trabajar con entera libertad, refirió, lejos de cualquier presión. Filmó en equipo, aunque no puedo negar que soy el jefe, pero la única idea que sí orienta es que nuestras cintas tienen que plantearse problemas de raíces universales. Eso es lo único que las hace válidas”.⁶⁸⁹

En algunos casos, los marcos de cooperación internacional impedían la participación en certámenes, como en Sudáfrica.

De esta forma, ha sido programada para exhibirse en los certámenes de Jerusalén y Tokio, en los que sus organizadores se han mostrado contentos por este hecho, ya que hasta estos lejanos países ha llegado la fama que está adquiriendo esta cinta por su calidad técnica y artística.

Asimismo, el propietario de una cadena de salas de arte que se encuentran en Nueva York, también ha solicitado a Barbachano Ponce que le permita programar “Herlinda y su hijo”, pues ha descubierto a Hermosillo como uno de los cineastas más talentosos de Latinoamérica.⁶⁹⁰

En nuestro país, la máxima casa de estudios anunció que le sería entregada la Medalla de la Filmoteca el tres de noviembre de 1987.⁶⁹¹ En el premio que recibiría en la UNAM, se le reconocía “el traslado del lenguaje impreso al cinematográfico de la obra “Pedro Páramo”, un clásico de la literatura mexicana escrita por Juan Rulfo”.⁶⁹² Barbachano propuso la coproducción entre países y el reportero plasmó su imagen y sus gestos, junto al diagnóstico de una coyuntura de dificultades para recuperar utilidades por la competencia de nuevos consumos como el video.

⁶⁸⁸ Eduardo Salvador, “Manuel Barbachano Ponce planea producir un proyecto filmico de Silvia Pinal”, *El Heraldo*, 11 de diciembre de 1986, Espectáculos

⁶⁸⁹ “Anunció Manuel Barbachano Ponce que en 1987 realizará dos filmes”, *El Nacional*, 13 de diciembre de 1986, Espectáculos

⁶⁹⁰ “Barbachano rechazó festivales de Sudáfrica; no aceptó invitaciones para el filme de Jaime Humberto Hermosillo, México no tiene relaciones con aquel país; Herlinda y su hijo”, *Ovaciones*, 11 de agosto de 1987, Espectáculos

⁶⁹¹ “Manuel Barbachano Ponce será distinguido por su labor en beneficio del cine; la UNAM le entregará una medalla de plata, de películas procesadas”, *El Heraldo*, 31 de octubre de 1987, Espectáculos

⁶⁹² “Premiarán a Manuel Barbachano Ponce por su labor en pro del cine nacional; la ceremonia se realizará en el Centro Cultural Universitario”, *El Nacional*, 2 de noviembre de 1987, Espectáculos

Barbachano Ponce, con puro en mano y café al frente, habla sobre otros de los problemas del cine nacional: “Todo está muy caro: la Kodak sube cada diez días sus productos y todo eso lo tenemos que pagar en dólares. Muchos cines me han pedido *Frida* y no se los he dado porque me sale más cara la copia que lo que recupero. Y esto no es llanto de productores, sino la realidad”. [...] El cine enfrenta otros retos, como el decaimiento de la asistencia del público a las salas cinematográficas. “Es una caída a nivel mundial –afirma Barbachano–, que tiene como causas que en estos tiempos ya hay otras formas de diversión: la televisión y el video, que te permite ver tus películas en pijama. Además las entradas a los cines resultan baratas y se necesita incrementar el precio del boleto”.⁶⁹³

En otra nota se destacaba la urgencia por atender la distribución del cine latinoamericano. “Es necesario que se alíen los países latinoamericanos en forma de cooperativas filmicas para sacar a su cinematografía del receso en que se encuentra, señaló Manuel Barbachano Ponce, quien recibió una medalla de plata por sus casi 40 años de labor artística”.⁶⁹⁴ En *El Sol de México*, Ofelia Salgado, recogía las afirmaciones de Barbachano que caracterizaba al cine como un medio de expresión y lo contextualizaba frente a las políticas anti inmigrantes en California, Estados Unidos. “El público latino de Estados Unidos no es un mercado, pues debido a la Ley Simpson Rodino⁶⁹⁵ no asiste a las salas, eso es un águila o sol permanente”. [...] “Lo que sí me interesa es recuperar lo invertido para seguir produciendo, y he podido vivir con dignidad del cine. Siempre la he pasado bien, no tengo quejas, he educado a mis hijos y salido adelante”.⁶⁹⁶

En *La Jornada*, Patricia Vega, daba cuenta del balance que hacía el productor y repasaba la incidencia positiva tras sus cuatro décadas de actividad.

“Sí, el cine me ha dado el suficiente dinero para vivir a gusto, para educar a mis tres hijos, pero no soy multimillonario como muchos creen. Para producir *Frida*, de Paul Leduc, tuve que dar mi casa en garantía y por poco la pierdo porque la película no se estrenaba. Nunca se toma en cuenta que a pesar de tener en mis manos todas las combinaciones y contactos para hacerme más rico que cualquiera de los productores mexicanos, nunca lo he hecho porque para mí el cine es otra cosa y mi única preocupación ha sido, simplemente, el recuperar la inversión para poder seguir produciendo más cine de calidad...” [...] Durante la sencilla ceremonia, realizada en la sala José Revueltas del Centro Cultural Universitario, el titular de la Dirección de Actividades Cinematográficas de la UNAM,

⁶⁹³ Jorge Luis Espinosa, “Unión de países latinoamericanos para realizar coproducciones cinematográficas; propone Barbachano Ponce, a quien hoy rinden homenaje”, *Unomásuno*, 3 de noviembre de 1987, Cultural

⁶⁹⁴ “Urge una alianza para fortalecer al cine latinoamericano”, *Novedades*, 5 de noviembre de 1987, Espectáculos

⁶⁹⁵ La Ley Simpson-Rodino entró en vigor en 1987.

⁶⁹⁶ Ofelia Salgado, “El cine no es para lucrar, advierte Barbachano Ponce; “es un medio de expresión, antes que nada”, la UNAM le rinde homenaje a don Manuel”, *El Sol de México*, 5 de noviembre de 1987, Espectáculos

Carlos Gonzalez Morantes señaló que “en una industria marcada por la falta de visión del compromiso social y cultural del cine, en un medio en el que la generalidad de los productores cinematográficos esperan el lucro fácil, Manuel Barbachano es un caso aparte. El enorme esfuerzo por él desplegado en el apoyo a un cine más abierto a la experimentación, a la búsqueda expresiva y al análisis de diversas temáticas pocas veces abordadas en nuestro cine, ha fructificado en muy distintos productos: cortometrajes y documentales, cine científico y de arte, noticiarios de actualidad y todo un espectro de tópicos en el que el sentido del humor no está ausente, así como largometrajes y adaptaciones literarias”.⁶⁹⁷

En esa nota, se informaba que durante 1988 Barbachano produciría *Concierto barroco*, dirigida por Paul Leduc (1989) –en la que finalmente Barbachano no participó– y *Madame Bovary* a cargo de Jaime Humberto Hermosillo –que no se realizó–. Otros proyectos se tuvieron en la mira, sin embargo no se dieron las condiciones, como ocurrió con una película que se llamaría “Acoso”. “De acuerdo a la crítica, Barbachano Ponce ha mostrado imaginación e inteligencia que lo colocan como un productor a la altura del español Elías Querejeta o del brasileño Luis Carlos Barreto, quienes superan el concepto de inversionista únicamente preocupado en el éxito económico”.⁶⁹⁸ *Cine Mundial* informaba de un evento especial en Madrid para homenajear al productor y en *El Herald*o, Macarena Quiroz, retrató los vehementes puntos de vista de Barbachano en defensa del cine mexicano.

“Mucho se ha discutido sobre este aspecto, pero desde mi punto de vista es un problema a nivel gubernamental e inclusive presidencial. Da igual quien sea el que lo maneje, lo importante es que lo maneje. Lo lógico es que fuera Educación, porque el cine es una de las bellas artes y si la Educación está encargada de la política cultural del país, es lógico que lo controlara. Lo que pasa es que como está encuadrado dentro del ámbito de la radio y la televisión, medios que el estado tiene especial interés en cuidar y modificar, por eso cae en Gobernación, digamos tradicionalmente”. [...] “En este sentido mi postura es a morir. El cine mexicano debe hacerse en español, con historias de autores mexicanos, al igual que los actores. Eso no quiere decir que no se hagan historias de otros autores, tampoco que nos debamos cerrar, pero si hay que tomar en cuenta, ante todo, que se trata de una industria mexicana. Es como decir que vamos a dejar de hacer tacos para hacer solamente hamburguesas”.⁶⁹⁹

Por su parte, la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, incluyó en su entrega del premio Ariel del 18 de junio de 1990, el premio Medalla Salvador Toscano

⁶⁹⁷ Patricia Vega, “Manuel Barbachano Ponce, homenajeado en la UNAM; 40 años de incidencia positiva en el cine”, *La Jornada*, 5 de noviembre de 1987, Cultural

⁶⁹⁸ “Manuel Barbachano Ponce espera autorización para filmar ‘Acoso’”, *El Nacional*, 23 de marzo de 1989

⁶⁹⁹ Macarena Quiroz, “La crisis del cine mexicano es de calidad, no de cantidad, comenta Manuel Barbachano; nuestras películas deben hacerse en español”, *El Herald*o, 3 de diciembre de 1987, Espectáculos

otorgado por la Cineteca Nacional al mérito cinematográfico para Manuel Barbachano Ponce.⁷⁰⁰ Al recibir y agradecer los premios que obtenían sus películas, afirmó para el reportero de *Excélsior*:

“Y algo que he considerado siempre: el cine es un arte colectivo; ¿qué sería de *La tarea* sin ese director; qué sería sin esos dos actores; sin ese fotógrafo; sin ese conjunto de magníficos técnicos? Y el productor, que se arriesgó, que maneja la responsabilidad de rodaje y lo cuida y que lleva la producción terminada por todo el mundo mostrándola, poniéndola a concurso”.⁷⁰¹

Refiriéndose a él como “institución del cine mexicano”, Claudia Reyna Barbosa dio un perfil del productor en el que recapitula sobre su incursión en la televisión y lo situaba en una época del *videohome*.

A pesar de sus buenas intenciones, Tele-Cadena quebró a los pocos años de iniciada, debido (qué raro) a la falta de apoyo oficial. Golpeado por su fracaso, pero no derrotado, en los setenta, adquiere Clasa Films en donde ya había participado como productor (y del cual es presidente hasta la fecha) junto con su importante acervo de películas. [...] Actualmente ha incursionado a la industria del video-home con títulos mencionados anteriormente y sobre todo, lo más importante, son cintas que difícilmente se podrían ver en la pantalla cinematográfica y que, gracias a su esfuerzo, será posible apreciarlas en los televisores (aunque el video nunca superará al cine, algo es algo).⁷⁰²

Sobre el concepto de la “calidad” que empezó a utilizarse para nombrar un nuevo cine que empezaba a hacerse más frecuente, Pablo Barbachano afirmaba que con este circuito “la gente se va a ir acostumbrando a ver cine de calidad con más frecuencia, no sólo en la muestra”.⁷⁰³ Fuera de México se le rindió un reconocimiento y en el cine Doré en Madrid, Iván Trujillo –titular de la Filmoteca de la UNAM– hizo una semblanza de la carrera cinematográfica del productor “al que calificó como un soñador capaz de convertir sus sueños en realidad y compartirlos con otros soñadores llamados cinéfilos”.⁷⁰⁴ “Luego de la proyección de la película *Nazarín*, Barbachano contestó diversas preguntas de la audiencia,

⁷⁰⁰ *Premio Ariel* (México: Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográfica, Cineteca Nacional, Imcine, 1994) 110

⁷⁰¹ José Luis Gallegos, “Manuel Barbachano Ponce muy satisfecho por los premios que ha obtenido el filme *La Tarea*”, *Excélsior*, 31 de julio de 1991, Espectáculos, 1

⁷⁰² Claudia Reyna Barbosa, “Una institución del cine mexicano: Don Manuel Barbachano”, *Revista Despegue* Núm. 24, 7 de enero de 1992, 49

⁷⁰³ “Tienen aceptación en México las películas de calidad; tal opinión es del productor y distribuidor de filmes, Pablo Barbachano Ponce; ‘el público se cansa de ver porquerías’”, *Excélsior*, 16 de febrero de 1990

⁷⁰⁴ “Homenaje a Barbachano en España”, *Cine Mundial*, 12 de junio de 1993, Espectáculos, 13

entre quienes estuvieron destacados críticos e historiadores del cine español”,⁷⁰⁵ “destacó por cierto la asistencia del Agregado Cultural de México en España, Víctor Sandoval”.⁷⁰⁶ En *Excélsior*, Macarena Quiroz daba parte de la agenda de reconocimientos en EEUU, España y América Latina en octubre de 1992.

El primero de ellos en Tucson, Arizona, el 7 de octubre, y le seguirán otros en diversos países de América Latina y en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. [...] Por su parte, Manuel Barbachano externó su satisfacción de poder disfrutar en vida estos reconocimientos “que más que para mí, son para el cine mexicano que es finalmente la lucha de todos y qué bueno que se difunda tanto en nuestro país como en el extranjero porque no hay que olvidarse que el cine es para verse”.⁷⁰⁷

José Luis Gallegos, informaba de los eventos en las Universidades de Phoenix y Tucson, y la palabra “cineasta” se asociaba al productor entendido como un creador, quien por su parte, explicaba la agenda de promoción de sus recientes películas.

Momentos antes de viajar a Estados Unidos, entrevistado en exclusiva en su despacho de los Estudios Churubusco, Manuel Barbachano Ponce declaró: “Mira qué bonito... Arizona Center y Media Art y la Universidad Nacional Autónoma de México organizan este festival: Perspectiva de un Cineasta Mexicano, se ilustra con mi fotografía recibiendo el Ariel y otras ilustraciones de *Raíces*, mi primer largometraje.

Se menciona mi filmografía, tal como lo hizo la UNAM en el homenaje que me rindió aquí: incluye noticiarios, *Torero*, *Nazarín*, *Sonatas*, *Cuba baila*, *El gallo de oro*, *María de mi corazón*, *Frida*... suman en total 10 películas las que se proyectarán en estas universidades de Estados Unidos”. [...] “Ah, también se difundirá el escrito que me dedica Emilio García Riera con el encabezado: Cuando Barbachano Ponce hace cosas”. [...]

—¿Qué planes de producción tiene actualmente?

“Te soy franco, ninguno. Porque tengo que promover primero la distribución y exhibición internacional de algunas películas que filmamos recientemente: *La tarea prohibida*, *Anoche soñé contigo*, *Encuentro inesperado*, *Tequila*...”⁷⁰⁸

Mientras tanto, la evolución de la televisión mexicana mostraba nuevos grupos empresariales e innovaciones tecnológicas en busca de mercados y se anunció un nuevo canal de televisión por cable en 1992, que contaba especialmente con el acervo de Manuel Barbachano para su programación.

⁷⁰⁵ “Homenaje en España a Manuel Barbachano”, *Excélsior*, 14 de junio de 1993, Espectáculos, 10

⁷⁰⁶ “Homenaje de la Filmoteca Española a Manuel Barbachano; será en reconocimiento a su labor en pro del enriquecimiento del séptimo arte”, *Novedades*, 13 de junio de 1993, Espectáculos, E-10

⁷⁰⁷ Macarena Quiroz, “Homenajes a Manuel Barbachano Ponce en EU, España y América Latina”, *Excélsior*, 6 de octubre de 1992, Espectáculos, 1

⁷⁰⁸ José Luis Gallegos, “Reconocimiento en Universidades de Phoenix y Tucson, al productor Manuel Barbachano Ponce”, *Excélsior*, 10 de octubre de 1992, Espectáculos, 1a plana

Canal Mexicano por cable o Cine Mexicano por Cable (CMC) será el nombre de la emisora, segunda creada por la empresa Productora y Comercializadora de Televisión por Cable (PCTV), que agrupa a más de un centenar de concesionarios de estos sistemas en la República Mexicana, y su imagen llegará a sus 800 mil suscriptores (un auditorio potencial de 5 millones de telespectadores). [...] Lo cual no ha sido fácil, porque los derechos de transmisión de buen número de cintas nacionales pertenecen a Televisa”, explicó al ser entrevistado el presidente y socio fundador de PCTV, Alejandro Álvarez Guerrero, quien manifestó una y otra vez su admiración por nuestra cinematografía. [...] No obstante, con la ayuda del productor de películas como *La Tarea*, *Frida* y *Torero*, entre otras, la unión de concesionarios ha podido estructurar una programación de 16 horas diarias (7 funciones) para un lapso de 7 a 10 años.

Además de la transmisión de las mejores producciones de la llamada “época de oro” hasta del “nuevo cine mexicano”, en el nuevo canal se presentarán reportajes, entrevistas y comentarios alusivos a cada filme así como también programas deportivos para jóvenes y, como proyecto tentativo (más bien descabellado), las sesiones en la Cámara de Diputados.⁷⁰⁹

En *Novedades*, la reportera Rosario Murrieta informaba de la aparición del nuevo canal entre la oferta por cable en México, que aprovechaba el servicio de los satélites de comunicaciones lanzados al espacio en 1985 y para orbitar alrededor de la Tierra.⁷¹⁰

Desde noviembre pasado éste viene realizando transmisiones de prueba durante un total de 14 horas diarias, habiendo exhibido hasta la fecha nada menos que 180 películas, todas mexicanas y todas de estreno en televisión, característica esta última la de mayor peso entre las que definen a la novel cable frecuencia. [...] CMC, (cuya identificación de canal reza “Simplemente inolvidable”) comenzó a salir al aire a partir de noviembre pasado, enviando su señal al interior de la República Mexicana (que es su cobertura máxima) desde el Transponder I del Satélite Morelos II, al que está conectado.

Como se sabe, tanto la concesión de CMC como el proyecto para su lanzamiento pertenecen al productor de cine Manuel Barbachano Ponce, dueño de Clase Films Mundiales.⁷¹¹

El crítico Miguel Barbachano, dedicó una semblanza en *La Jornada* a finales de junio de 1993, que plasmaba detalles de algunos de sus célebres proyectos.

Manuel: me enteré a través de la prensa que la Filmoteca de España y la Casa de América reconocieron tu labor como productor independiente, exhibiendo en el cine Doré de la capital española –durante este mes de junio que ahora termina–. *Raíces*, *Torero*, *Cuba baila*, *Sonatas*, *Frida*, entre otras películas capaces de dar extenso/intenso testimonio de tu fe inquebrantable en el discurso de las imágenes como la organización narrativa por excelencia de nuestro siglo. [...] Nunca olvidaré cuando el productor George Pepper y el escritor Ugo Butler llegaron huyendo del macartismo a tu oficina ubicada en Córdoba 48, para proponerte un documental sobre la tauromaquia. Propuesta que finalmente se redujo a una única biografía, la de Luis Procuna, donde el torero lucha contra el toro, el

⁷⁰⁹ “Nuevo canal de TV por cable para cine mexicano; se exhibirá el acervo de Manuel Barbachano”, *El Nacional*, 23 de octubre de 1992, Espectáculos, 5

⁷¹⁰ El satélite Morelos I funcionó hasta 1994 y el Morelos II hasta 2014.

⁷¹¹ Rosario Murrieta, “Que en febrero sale al aire el canal de Tv del cine mexicano”; su concesionario Manuel Barbachano Ponce cuenta con mil películas para cubrir 10 años de programación; lanzó ya su señal de prueba”, *Novedades*, 13 de enero de 1993, Espectáculos, 1

público y el miedo: *Torero* (1956). [...] En los primeros años de la sexta década, adquiriste y renovaste dos viejos noticiarios: *Cine selecciones* que vendría a transformarse en *Cámara deportiva* y el *Noticiero mexicano* que se convertiría en el *Nuevo noticiero mexicano* y que ampliaron al máximo la cobertura informativa que Teleproducciones (Tele-Revista y Cine-Verdad) ofrecía a la opinión pública.⁷¹²

En la entrevista con José Luis Gallegos en *Excélsior*, Manuel Barbachano Ponce vislumbró el lugar que ocuparía el cine mexicano en los próximos años y anticipó la vigencia del cine por mucho tiempo.

“El fenómeno de comunicación de este espectáculo es inobjetable a nivel mundial, las películas tiene ahora una multiplicidad de mercados, a partir de las salas de proyecciones aun y cuando la asistencia ha decrecido mundialmente, sin embargo, no hay programación de televisión que no incluye películas y estas se llevan a casa. Por eso digo que este medio tiene una muy larga vida”.

El empresario, entrevistado en su despacho de los estudios Churubusco, comenta que es innegable que una gran telenovela o un gran programa de ese medio, como los de Verónica Castro, llegan a tener difusión mundial, “pero esos son ‘Picos’; lo permanente en la vida cotidiana de la gente es el cine, de eso no cabe duda”.⁷¹³

Advirtiendo que se venía una “nueva época dorada del cine”, Barbachano expuso

las razones de su optimismo y de paso se refiere al exitoso rumbo de exhibición de sus películas. De voz gruesa y pausado discurso, el señor Barbachano señaló que poco a poco se están conjuntando los elementos necesarios y suficientes como para asegurar que estamos en los primeros pasos, esta vez si realmente firmes, rumbo a la recuperación interna y externa de nuestra cinematografía.⁷¹⁴

En otra nota, José Luis Gallegos informaba del homenaje en el Festival de Huelva y Barbachano le comentó anécdotas que vivió entre los universitarios en Estados Unidos que se encontraban con sus películas y las aceptaban o lo cuestionaban. Ese paquete de cintas después irían a Francia, dentro de una retrospectiva de cine mexicano preparada por Imcine y la Filмотeca de la UNAM.

También en el estado de Arizona, Estados Unidos, Barbachano Ponce fue objeto de reciente homenaje, coordinado por universidades de ese país y la Universidad Nacional Autónoma de México, que facilitó algunas de las cintas de este productor.

⁷¹² Miguel Barbachano, “Close-Up, Carta a mi hermano”, *La Jornada*, 27 de junio de 1993, 27

⁷¹³ José Luis Gallegos, “El cine mexicano será el predilecto del público hispano, dice Manuel Barbachano Ponce”, *Excélsior*, 2 de julio de 1993, Espectáculos, 3

⁷¹⁴ “Manuel Barbachano: Vamos hacia una nueva época dorada del cine”, *2a de Ovaciones*, 2 de agosto de 1993, 6

“Y debo decirte, lo más conmovedor de ese festival fue la reunión con los chicanos. Estoy acostumbrado a trabajar, pero este tipo de reuniones, tan emotivas, me sacan totalmente de ‘onda’, como suele decirse, con toda honradez.

“Es grande el amor que tienen los chicanos por nuestras tradiciones, costumbres e historia, me hicieron una serie de preguntas en las que noté un amor apegado a su esencia...” [...] En el cine de las universidades tuve otras experiencias durante la proyección de todo el ciclo de mis películas... puros jóvenes que también disfrutaron mucho y cuestionaron con fuerza obras como *Nazarín*, *Raíces*, *Sonatas*, *Frida*... El proyecto de Luis Valdés por hacer una versión de Frida apoyada por el Imcine y que él respaldaba [...] Finalmente, Manuel Barbachano confirmó que sus películas van incluidas también a la muestra retrospectiva de cine mexicano que se va a presentar en el Museo Georges Pompidou, de París, y que es una gran promoción conjunta del Imcine y la UNAM, pues son 110 filmes subtítulos y perfectamente reproducidos en copias nuevas.⁷¹⁵

En el marco de la celebración del 50 aniversario de la Asociación Nacional de Productores de Películas, habló con los reporteros del *Reforma*, Barbachano

afirmó que los orígenes del Nuevo Cine Mexicano se encuentran en el cine independiente, aunque reconoció que su impulso también se debe al apoyo del Instituto Mexicano de Cinematografía, de allí que los retos para el próximo sexenio son la continuidad de dicho trabajo y la defensa de la identidad cultural.

“Probablemente el cine independiente se apoye en la ayuda estatal, que es generosa, amplia, sin ninguna cortapisa y respeta a la libertad, por lo que sí va a haber un financiamiento interesante; si te dan el 60 o 70 por ciento de una película, nada más tienes que reunir el resto.”⁷¹⁶

A finales de año, se informó en *Novedades* de los proyectos de Clasa Films Mundiales, basados en cuentos de Hans Christian Andersen, para el rodaje de una cinta y una serie televisiva en coproducción de Tv Azteca.

Manuel Barbachano Ponce (dueño de Clasa) adelantó que la película contará con la dirección del joven Fernando Sariñana, que apenas este año debutó como director al abrigo del Imcine con “Señas particulares”. [...] En cuanto a la serie de televisión, Pablo [Barbachano] señaló que existen planes de venderla a Televisión Azteca. “En principio esa es la intención, ya veremos después cómo puede negociarse la venta. De todos modos está pensada para la televisión abierta y no de paga”. [...] Interrogado también por la razón del receso de Clasa por este año que termina, Pablo informó que “decidimos no filmar nada en 1993 para esperar la recuperación económica justamente de cintas como “La Tarea”, “La Tarea prohibida”, “Encuentro inesperado” (todas de Jaime Humberto Hermosillo) y “Tequila” (de Rubén Gámez) que fueron las películas que rodamos el año pasado y que había que darles su tiempo natural de recuperación en taquilla”. [...] Asegurando luego que a la fecha CMC opera (mediante el sistema de suscripciones) con bastante éxito en todo el interior de la República Mexicana, Pablo Barbachano recordó que el acervo total de Clasa Films en la actualidad (que es el

⁷¹⁵ José Luis Gallegos, “Rendirá el Festival de Huelva un Homenaje a Manuel Barbachano Ponce”, *Excélsior*, 23 de noviembre de 1992, Espectáculos, 8

⁷¹⁶ Rubén García y Hugo Lazcano, “Subsiste el cine independiente gracias al apoyo oficial; opina el productor Manuel Barbachano Ponce, afirma que debe haber continuidad en el trabajo del IMCINE”, *Reforma*, 18 de diciembre de 1993, Gente, 4D

que surte tanto a Tv Azteca como a CMC) consta aproximadamente de 1700 películas: Unas 500 producciones de Clase y el resto cuyos derechos fueron adquiridos. [época de oro, cine argentino, colombiano, venezolano, producciones de Conacine y Conacite].⁷¹⁷

En la revista *Macrópolis* del 31 de diciembre de 1992, los retratos fotográficos de Renato Ibarra acompañaron la entrevista de Carlos Arias-Avaca en la que el veterano aseguraba: “El cine es un trabajo colectivo” y le compartía algunas historias conocidas sobre sus películas. También hacía una reflexión sobre el alejamiento del público con las salas de cine. En las fotos se veían las arrugas y la espesa barba del veterano con el puro en la mano.

“Esta anécdota la he contado muchas veces: yo era sólo un muchacho, vivía en Nueva York, dónde estudiaba lo que hoy se llamaría Comunicación (radio, televisión, cine, publicidad) en la universidad de Columbia. Una mañana pasaba por delante del Museo de Arte Moderno y vi a una muchacha muy guapa que iba entrando. Sin pensarlo dos veces, la seguí. Ella caminó hasta una pequeña salita que estaba a oscuras, a donde lentamente me asomé. Entonces vi algo que me deslumbró: pasaban *El acorazado Potemkin*, y el torrente de imágenes de Eisenstein me atrapó al instante. A la muchacha no la volví a ver, pero sin saberlo, ella me había conducido a un destino que a partir de ese momento me marcó para siempre: el cine”. [...]

“Se trataba de una visión personal –explica Barbachano–, como extranjero, pero su valor radica justamente allí. Para interiorizarse sobre el país, Zavattini contó con un guía excepcional: Fernando Gamboa, con quien recorrió prácticamente todo el territorio nacional”. [...]

“Existe la falsa imagen –dice Barbachano, interrumpido en sus recuerdos por los reporteros– de que el productor es un tipo que fuma puro, pone la lana y se tira a la actriz. De esas tres cosas yo sólo tengo el puro. Ni el dinero siquiera, pues éste lo pone el banco. El trabajo del productor consiste en coordinar un trabajo colectivo, donde todos se necesitan entre sí. A partir de una idea, debe buscar al director, fotógrafo, actores, en fin, a todos los elementos necesarios para realizar una película. De hecho, el trabajo para el productor no termina nunca, pues una vez realizada la cinta debe encargarse de comercializarla, de mandarla a festivales internacionales, y qué bueno que sea así”.

– ¿Cuáles películas han sido las que le han dejado más dinero?

– En el cine el éxito económico es siempre a largo plazo. Hasta el momento, las más exitosas comercialmente han sido *Raíces*, *Nazarín*, *El gallo de oro*, *Frida* y *La tarea*. Y creo que afortunadamente van a seguir dejando dinero en el futuro. En este aspecto hay una gran diferencia entre el cine y el video. [...] Es un hecho que la gente está yendo al cine menos que antes. Y la generalización del video implica necesariamente una revisión del espectáculo filmico. En nuestro país esto es más grave, pues difícilmente se puede llamar cine a proyecciones de pésima calidad en lugares en condiciones detestables. [...]

– ¿Y la situación de la producción nacional?

⁷¹⁷ Rosario Murrieta, “Rodaje de una cinta y grabación de una serie televisiva, proyecto prioritario de Clase Films para el próximo año; ambos están basados en cuento de Hans Christian Andersen, la serie para Tv Azteca”, *Novedades*, 27 de diciembre de 1993, *Espectáculos*, 4

–Es indudable que hay una nueva generación de cineastas, no sólo de realizadores, sino también de productores que renuevan el ambiente de nuestro cine, es el caso de mis hijos quienes produjeron *La tarea* y *Anoche soñé contigo*.⁷¹⁸

Barbachano en los albores del TLC

Ante la inminente llegada del Tratado de Libre Comercio con Estados Unidos y Canadá y las reformas estructurales neoliberales,⁷¹⁹ Barbachano Ponce alertó acerca de los desafíos por mantener visible en las pantallas al cine mexicano y reconoció el peso de las nuevas instituciones del Estado como comentó a Rosario Murrieta a finales de 1993:

El campo del cine por supuesto no escapa a esta amenaza. La industria del espectáculo es una de las más poderosas del mundo, una de las mayor penetración cultural entre los pueblos. [...] Creo que en los últimos 5 años el apoyo del Imcine ha fructificado. Hay películas como *Como para agua para chocolate*, *Danzón* o *La Tarea* que sí han traspasado fronteras pésele a quien le pese, y ese es un gran logro que debe reconocerse. Yo creo que el Estado debe seguir apoyando la producción de cine mexicano y luchar porque éste tenga una garantía de salir a pantalla, como es el tiempo obligatorio de pantalla que marca la nueva ley de la materia y que seguramente también deberá estar inscrito en el Reglamento.⁷²⁰

Con el reacomodo de la industria del entretenimiento y la cultura, en la coyuntura de la entrada en vigor del tratado que después se conoció como TLCAN, se renovaron los canales de televisión y nuevas generaciones de televidentes. Desde Clasa se buscó llegar a nuevos públicos que habían ganado mucho potencial en los años 80.

Luego de subrayar la carencia que existe en México de películas dirigidas al público infantil, Manuel Barbachano informó que en 1994 producirá la cinta “Almendrita”, basada en un cuento de Christian Andersen, así como una serie de televisión titulada “Pulgarcita”. [...] Al hablar de las repercusiones de la firma del Tratado de Libre Comercio en la industria filmica nacional el productor externó: “Lo más importante es el respeto al derecho de pantalla para el cine mexicano, además de la ayuda del gobierno para producir películas a través del Imcine y evitar con ello que la identidad cultural se vea amenazada y se incremente la colonización a través del cine norteamericano. Una cosa es un tratado y otra la identidad de los países”.

Barbachano comentó que hace unos días, junto con Gabriel Figueroa y Alejandro Galindo, recibió el título de creador emérito, por su lucha en favor de los valores nacionales”.

⁷¹⁸ Carlos Arias-Avaca y fotos Renato Ibarra, “El cine es un trabajo colectivo: Manuel Barbachano Ponce”, Revista *Macrópolis* Núm. 43, 31 de diciembre de 1992, 56

⁷¹⁹ Alejandro Álvarez Béjar, *Cómo el neoliberalismo enjauló a México; el contexto de los siglo XX y XXI y la alternativa de un ecosocialismo democrático* (México: UNAM, Facultad de Economía, 2018) 48-49

⁷²⁰ Rosario Murrieta, “Amenazada la identidad cultural de nuestro país ante TLC, advierte Barbachano Ponce; no dejemos que el cine norteamericano nos colonice, dice el cineproductor”, *Novedades*, 30 de diciembre de 1993, Espectáculos, 5

“Esta distinción me llena de orgullo y a la vez representa una obligación a futuro para mantener una línea y seguir promoviendo los valores culturales del país.”⁷²¹

Manuel Barbachano Ponce insistía en la necesidad de defender nuestras raíces y reivindicaba la exhibición televisiva.

“El cine es un formador de identidades y ayuda a preservar los valores culturales de los pueblos, es por ello que no podemos dejar que las películas de otros países invadan nuestro cine y es deber de todos defender nuestras raíces”. [...] Comentó que este arreglo con Televisión Ateca es muy diferente al contrato que hicieron con la televisión por cable donde sus materiales filmicos son los que dieron vida al canal de cine mexicano.

Explicó que para la televisión por cable se comercializaron otros títulos y la manera de proyectar es diferente, pues aquí la programación es continua aunque repetitiva, es decir, una misma película se pasa en diferentes horarios.⁷²²

El yucateco sugirió cuotas de exhibición para revertir la caída de ingresos por las películas mexicanas. “Dentro de este contexto, explicó que la actual legislación de cine establece tarifas de exhibición para películas nacionales, no obstante lo cual ‘en el transcurso de cinco años han disminuido hasta desaparecer, por lo que considero que esta medida no es suficiente y ni en favor de nuestro cine’”.⁷²³ En enero de 1994, Gerardo Ochoa Sandy informaba en *Proceso* de las reflexiones de especialistas mexicanos y norteamericanos.

Ayala Blanco explicó que la llamada Época de Oro del cine nacional termina con la fundación del Banco Nacional Cinematográfico, después Banco Nacional. El nacimiento de la Dirección Nacional de Cinematografía en los años 50, las leyes proteccionistas y la creación del Instituto Mexicano del Cine (IMCINE) terminaron con la dinámica propia que tenía el cine en México antes del intervencionismo estatal.⁷²⁴

Barbachano Ponce se pronunció por el respeto al tiempo de pantalla y afirmó que era “un verdadero logro y satisfacción que nuestras películas traspasen nuestras fronteras, además de que en este quinquenio ha surgido una nueva generación de cineastas, al grado que somos el único país donde hay un gran número de mujeres dedicadas al cine, y eso es digno de

⁷²¹ Macarena Quiroz Arroyo, “Producirá Manuel Barbachano la película ‘Almendrita’”, *Excélsior*, 31 de diciembre de 1993, Espectáculos, 1

⁷²² Notimex, “Insiste Manuel Barbachano Ponce: debemos defender nuestras raíces; y el cine juega también un papel muy importante en ese terreno”, *Novedades*, 2 de enero de 1994, Espectáculos, E2

⁷²³ “Obligado, defender el tiempo de pantalla para nuestro cine ante el TLC: M. Barbachano Ponce; sugiere el establecimiento de cuotas de exhibición”, *El Heraldo de México*, 2 de enero de 1994, Espectáculos, 1D

⁷²⁴ Gerardo Ochoa Sandy, “Ante el TLC: México desprotege su cine y arriesga su identidad, señalan especialistas mexicanos y norteamericanos”, *Revista Proceso* Núm. 896, 3 de enero de 1994, 50

reconocerse”.⁷²⁵ En *Cine Mundial*, el yucateco puso ejemplos extranjeros y “comentó que en Europa se han establecido cuotas de exhibición como una medida extrema de defensa a sus materiales filmicos y dijo que en México se debe implementar algo similar, aunque ya existe “algo” en la ley cinematográfica”.⁷²⁶ Los cambios que se dieron en la industria, afectaron y transformaron la enseñanza, la divulgación, distribución, a través de sociedades, entidades y organismos públicos y privados, que surgieron, se transformaron y se consolidaron en esos años.⁷²⁷ En el marco de la VIII Muestra del cine mexicano en Guadalajara, Barbachano reconocía el pasar de los años y declaraba en la nota de Eduardo Chimely en *Excélsior* una hoja de ruta para el productor de una película.

“El puro ya lo tuve que dejar, el dinero no es mío, me lo dan los bancos y desgraciadamente no me acuesto con las estrellas, cosa que lamento enormemente”.

“Un verdadero productor de cine es el jefe del equipo, es quien primero escoge la historia, o si no la elige tiene la idea de qué tema quiere tratar, y mandar hacer el libreto, después busca el director adecuado, de acuerdo con él escoge a los actores. Luego recluta al músico, al editor, etcétera. Después el director empieza a luchar, buscamos que se vaya a un festival si tiene los méritos, que lo vea mucha gente, porque al fin el cine es un arte y el chiste es que lo vean muchos millones de personas”.⁷²⁸

Demandas, litigios y desencuentros

Como él mismo lo había reconocido, no todas sus películas fueron éxitos a largo plazo y durante los convulsos años noventa que vivía el país, Barbachano tuvo que enfrentar un litigio por supuestos derechos de imagen. El caso se reportó por el periodista cultural Héctor Rivera J. entre las páginas del semanario en el verano de 1992. Por consejo de su abogado, Juan del Rey, el ex matador Luis Procuna entabló una tortuosa querrela contra el productor, a partir de las interpretaciones de la transmisión televisiva en México y en el extranjero, así como de las copias de videocasetes que se habrían vendido de *Torero*.

⁷²⁵ “Respeto al tiempo de pantalla del cine mexicano; pide Manuel Barbachano”, *El Nacional*, 4 de enero de 1994, Espectáculos, 18

⁷²⁶ “Ante el Tratado de Comercio debemos defender nuestras raíces: Barbachano”, *Cine Mundial*, 4 de enero de 1994, Espectáculos, 2

⁷²⁷ Ver Isis Saavedra Luna, *Entre la ficción y la realidad, fin de la industria cinematográfica mexicana 1989-1994* (México: UAM-X, 2007)

⁷²⁸ Eduardo Chimely Chimely, “Un verdadero productor de cine es el jefe del equipo quien primero escoge la historia: Manuel Barbachano”, *Excélsior*, 18 de marzo de 1993

A propósito de la reclamación por derechos de autor de Procuna. Barbachano respondió asimismo: “los autores de la obra cinematográfica, como aparece en créditos en pantalla, mismos que el señor Procuna vio en su momento, y como apareció en la publicidad de la película en aquel entonces y como ha seguido apareciendo siempre, así como en el Registro Público Cinematográfico, son los señores Carlos Velo y Hugo Mozo, a quienes nunca el señor Procuna les reclamó nada”. [...] Ahora, casi 40 años después, la demanda de Procuna contra Barbachano “está en manos de la Procuraduría, que es la que va a dictaminar quién tiene la razón”, advierte el productor. “Mientras tanto –dice– yo espero sereno y tranquilo el veredicto de la justicia, y sólo puedo agregar que el señor Procuna fue un gran torero, y que lo único que lamento es que, haciendo uso de nuestra vieja amistad, no se hubiera entrevistado personalmente conmigo para aclararle este asunto en que lo han involucrado”.

Procuna: “Manuel Barbachano Ponce, productor de la cinta, se ha hecho millonario y además en dólares, por lo que creo que es de justicia que en un momento determinado el señor se toque con la mano el corazón y me dé algunos centavos aunque sea pa’ mis chuchos”, señala en franca risa.

Procuna asegura que intentaron hablar sin éxito con Barbachano Ponce en cinco ocasiones diferentes: “intentamos un arreglo de una manera civilizada –asegura– pero lamentablemente Barbachano en la vida se presentó, nos mandó mañosamente a sus abogados, los cuales nos dieron largas, y a la quinta vez, dejando pasar lapsos de quince y veinte días nos aburrimos y determinamos actuar de manera oficial”. [...] Por la exhibición de la película en México a través de las distribuidoras Películas Nacionales y Compañía Operadora de Teatros, entre otras, con una asistencia de 53 millones 350 mil personas, se han obtenido hasta diciembre del año pasado, 39, 196 millones 950 mil pesos. [...] Por la difusión de la película por estaciones de televisión en el extranjero se han obtenido 525 millones 470 mil pesos, y por el mismo concepto pero con la diferencia de que se ha hecho por cable, el monto de lo ganado asciende a 927 millones 300 mil pesos.

En cuanto a la venta de copias de la película en videocaséts Beta y VHS en México se asegura que esta explotación se ha llevado a cabo mediante contrato celebrado entre Clasa Films Mundiales y Video Máximo. [...] Al exigir la reparación del daño, el exmatador de toros se ampara en el artículo 156 la Ley Federal de Derechos de Autor, que establece, a decir del abogado de Procuna que la reparación del daño material no será inferior al 40% del valor de la reproducción ilegal considerando el precio de venta al público. Así pues, el 40% de la reproducción ilegal de la película *Torero*, importa un total de 18, 318 millones 448 mil pesos.⁷²⁹

En el diario *Esto*, Barbachano comentaba el destino de las películas sobre el mundo de los toros.

Taurino de toda la vida, don Manuel Barbachano Ponce, productor de “Torero” la mejor película taurina que se ha filmado hasta la fecha, encendió un cigarro-puro y se fue tras sus recuerdos. Dijo entonces: [...] Respecto de las buenas taquillas, Barbachano Ponce, señala que nunca han sido buenas en la taquilla las películas de toreros; las ven la gente del toro, pero al que no es taurino no le interesa...⁷³⁰

⁷²⁹ Héctor Rivera J., “Barbachano Ponce dice que no es a él a quien Procuna debe reclamar: ‘Yo le pagué incluso más que a Pedro Infante’”, Revista *Proceso* Núm. 820, 20 de julio de 1992, 49

⁷³⁰ “El cine taurino: una danza trágica: Manuel Barbachano Ponce, productor de ‘Torero’”, *Esto*, 21 de abril de 1993

Dos años más tarde, Héctor Rivera J., publicó el relato de Luis Procuna y sus abogados sobre la aprehensión y desaparición de Manuel Barbachano Ponce “de los separos sin dejar huella”.

El pasado lunes 25, la Operación Campana duró sólo unos minutos, tal vez una hora desde que Jaime Avilés y Ortiz, abogado del matador Luis Procuna entró a la oficina del productor Manuel Barbachano Ponce y ofreció en venta unos discos, hasta que éste fue detenido en el cruce de las calles de Centenario y Madrid, en el viejo barrio de Coyoacán. [...] Se basa Procuna para exigir tal cantidad en un documento presentado en diciembre de 1991 ante eBaladier Beltrán Correa, jefe de la mesa número 48 de la Fiscalía de Delitos Especiales de la Procuraduría General de la República, en el que precisan, el propio exmatador y su esposa, el provecho económico que han obtenido con *Torero* Clasa Films Mundiales, la empresa de Barbachano, y la también demandada Video Máximo, por conducto de Manuel Chavando. [...] No obstante, en entrevista con *Proceso* (Núm. 820), Barbachano advirtió hace un par de años, luego de asegurar que había pagado a Procuna siete mil dólares, más de lo que se pagaba entonces a actores como Pedro Infante.[...] El veredicto de la justicia, sin embargo, a decir de los abogados del extorero, se dio el pasado 24 de marzo en el formato de una orden aprehensión en contra del productor, en la que se pide a la Policía Judicial Federal, “proceda a la localización y captura del aludido inculcado y hecha ésta se le remita al interior del Reclusorio Preventivo Varonil Norte de esta ciudad”. [...] Más aún, señalan, en el curso de nuestras gestiones ante el director de Aprehensiones, Salvador Cruz Pérez, se encontró en los archivos una orden de aprehensión contra Barbachano, pendiente de ejecución desde 1978, dictada por el juez primero de Distrito en Mérida, Yucatán, por delitos previstos en la Ley Federal de Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas, pero la policía judicial determinó ilegalmente que esta orden ya había prescrito”.⁷³¹

Las persecuciones en las que se vio envuelto llevaron a su familia a tomar medidas extremas para poner al patriarca en libertad. No obstante, toda esa embestida afectó el ánimo, mermó su deteriorada salud y en el otoño murió Manuel Barbachano Ponce el 29 de octubre de 1994.

La muerte de Manuel Barbachano Ponce: apuntes su legado

A finales de octubre de 1994, el crítico e historiador Moisés Viñas dio parte a los lectores de *Cine Mundial* del deceso de Barbachano, destacando sus aportaciones al cine en varias ramas.

Al contrario de los que ven en la producción filmica solamente una manera de obtener lucro fácil, o un inculto “arte” cuando más, el interés de Barbachano Ponce en el cine como auténtico medio

⁷³¹ Héctor Rivera J., “Luis Procuna y sus abogados relatan la aprehensión de Manuel Barbachano Ponce, y cómo desapareció de los separos sin dejar huella”, Revista *Proceso*, Núm. 913, 2 de mayo de 1994, 4

de expresión y comunicación, lo ha llevado a ser iniciador y promotor de corrientes soslayadas por la industria, como el documental, las adaptaciones literarias más allá de la simple ilustración de un texto, y de algo quizás todavía más importante, como el apoyo y promoción de nuevos cineastas con ideas renovadoras. Esto último lo condujo a convertirse, cuando menos de modo informe, en iniciador del cine independiente o realizado al margen de los canales tradicionales de producción y de sus anquilosadas fórmulas”.⁷³²

La reportera Adriana Garay, dio parte en *Reforma* de los detalles del velorio organizado por su familia.

Al enterarse del fallecimiento del cineasta yucateco Manuel Barbachano Ponce, ocurrido la madrugada de ayer, familiares y amigos se dieron cita en una agencia funeraria de Félix Cuevas para ofrecerle sus condolencias a los hijos del productor: Isabel, Teresa, Pablo y Francisco. De acuerdo con informes de los hijos del productor, Barbachano Ponce tenía 69 años al morir, víctima de un cáncer en la sangre. [...] Los restos de Barbachano serán trasladados hoy al Panteón Español donde serán incinerados a las 14:00 horas. En la capilla se celebrará una misa de cuerpo presente a las 10:00 horas.⁷³³

En este diario, Hugo Lazcano hizo un recuento de la herencia que dejaba y alertó del museo pendiente que dejó Barbachano con su muerte, caracterizando la etapa final de su padecimiento.

Aún con la enfermedad comiéndole el interior de su cuerpo, Manuel Barbachano Ponce tenía la ilusión de llevar al celuloide la vida del pintor José Guadalupe Posada, además de abrir un museo de arte prehispánico, comentó ayer el crítico cinematográfico Moisés Viñas. [...] Agregó que el estado de salud de Barbachano decayó por las molestias que trajeron consigo las demandas jurídicas que entabló en su contra el torero Luis Procuna, quien hacía unos meses peleaba los derechos de su intérprete por su intervención en la cinta *Torero* (1956), y que es considerada la primera joya visual del arte taurino en México”. [...] Con su muerte, Manuel Barbachano deja a sus hijos Pablo y Francisco al frente de estas empresas, así como un acervo de 800 películas.⁷³⁴

En *La Jornada*, Raquel Peguero dio la noticia de la muerte de “uno de los fundadores del cine independiente”.

Promotor de corrientes que poco interesaban a la industria, como el documental, el cortometraje, los reportajes, o bien adaptaciones literarias más allá de la simple ilustración del texto, Barbachano se caracterizó sobre todo por ser un productor interesado en apoyar las nuevas generaciones de cineastas. [...] luchó por mantener esa labor de equipo que era lo único que mantendría al cine, decía. Para él lo más importante al dedicarse a apoyar una cinta era el tema, dijo a

⁷³² Moisés Viñas, “Muere una gloria del cine, Manuel Barbachano Ponce”, *Cine Mundial*, 30 de octubre de 1994, Espectáculos, 2

⁷³³ Adriana Garay, “Muere Manuel Barbachano Ponce”, *Reforma*, 30 de octubre de 1994, Gente, 1D

⁷³⁴ Hugo Lazcano, “Deja Barbachano ‘pendiente’ un museo”, *Reforma*, 30 de octubre de 1994, Gente, 4D

Gerardo de la Torre en un reportaje para *Memoria de papel*. Después del tema lo que importa es la obra, “una vez con la obra o colaborando con ella, el director”.⁷³⁵

También en ese diario, Angélica Abelleira retrató al promotor cultural desde los planes inconclusos que quedaron en el aire e informó del destino previsto para su colección de arte maya.

No dejó proyectos inconclusos en lo que respecta al universo del cine, sí lo hizo en otra de sus pasiones de vida: el coleccionismo. Más de mil 500 piezas de arte precolombino maya que reunió y catalogó a lo largo de 37 años formarán parte de un museo en Mérida, la ciudad blanca donde nació y a la que donó uno de los acervos prehispánicos relevantes de esa cultura. Aún no se conoce el sitio donde se ubicará el recinto, pero hay avances en el proyecto que apoya el gobierno de Yucatán, informó ayer Pablo Barbachano Herrero, hijo del extinto fundador del cine mexicano independiente.⁷³⁶

En *El Nacional* se publicó nuevamente el texto de Emilio García Riera dado a conocer en la presentación de la película *La tarea prohibida*, en noviembre de 1992 en los Estudios Churubusco en el cual el crítico reconocía: “Naturalmente, no toda la obra de Barbachano es de valor parejo, pero algo deja muy claro; no sólo en el cine mexicano sino en el hablado en castellano y quizá, incluso, en el mundial, ningún productor ha mantenido como él a lo largo de 30 años una batalla tan sostenida y tan difícil en favor del buen cine”.⁷³⁷ José de la Colina hizo hincapié en que las discrepancias con Paul Leduc y Rubén Gámez, mostraban el trabajo real del productor: “Las diferencias, las discusiones, los conflictos que con esos dos directores tuvo Barbachano respecto a la realización de esos filmes, demostraron, si a esas alturas fuese necesario, que el Productor Imposible, se veía a sí mismo como un creador de cine por delegación, él quería, a través de los directores dirigir también”.⁷³⁸ En *Novedades*, Fernando Celín lo llamó “un productor atípico” y argumentó por qué se mantuvo independiente.

En los setenta, luego de la frustrante experiencia de Telecadena Mexicana (red de canales de provincia), que falló porque no obtuvo un canal en la ciudad de México (Díaz Ordáz prefirió dárselo

⁷³⁵ Raquel Peguero, “Murió Manuel Barbachano, uno de los fundadores del cine independiente”, *La Jornada*, 30 de octubre de 1994, cartelera, 27

⁷³⁶ Angélica Abelleira, *La Jornada*, 30 de octubre de 1994, Cultura, 27

⁷³⁷ Emilio García Riera, “Cuando Barbachano hace cosas...”, *El Nacional*, 31 de octubre de 1994, Espectáculos, 39

⁷³⁸ José de la Colina, “Barbachano: el productor imposible”, *Revista Época*, 7 de noviembre de 1994

al empresario cabaretero Francisco Aguirre), siguió produciendo cine, María (Tito Davison, 1971) melodrama paradigmático, que era la primera película producida por Clasa en su nueva era. Y cuando el cinemexicano estaba realmente en el hoyo, a fines de los setenta realizó una película para televisión: *Cuentos de príncipes y princesas*, Rafael Castanedo (1978) e inició su fructífera carrera con Jaime Humberto Hermosillo: *María de mi corazón* (1979) y *Confidencias* (1982). Es cine independiente, tanto del cine que se hacía en la industria por el gobierno y los productores asociados, como por la manera de producirlo (son hechas en 16 mm., fuera de los sindicatos y las normas establecidas).⁷³⁹

A inicios de diciembre, Nora Marín Chiquit reportó en *El Heraldo de México* el ciclo-homenaje a Manuel Barbachano Ponce en la Cineteca Nacional en el que exhibirían desde “Raíces” hasta “La tarea prohibida”, su última producción.⁷⁴⁰ Pablo Barbachano contestaba a las preguntas sobre la forma de entablar los proyectos cinematográficos de su padre, subrayando el rol de las mujeres a lo largo de la filmografía.

¿En qué se basaba para producir las películas que produjo? “No sé, tenía una intuición, un “sentir de la película”, creer en el proyecto, una comunicación con el director... En todas las cintas él veía algo importante, pero sinceramente nunca le hice esa pregunta”, afirmó Pablo Barbachano. [...] Al parejo de la sociedad, evolucionó Barbachano Ponce en sus películas, pues Pablo indicó que “se expresaba dependiendo de la época que vivía. Cada película dice algo diferente.[...] Aunque el lugar que él concedió a la mujer en la sociedad siempre fue evidente, sobre todo en films como “La tarea prohibida”, “donde el papel protagónico lo ocupa la mujer, “Tequila” es, otra vez, un homenaje a la mujer, que empezó desde “Raíces”. Mi padre abrió y cerró su carrera como traductor poniendo como personaje principal a una mujer”.

Guadalupe Ferrer, directora de la Cineteca Nacional explicó que el ciclo se trataba “de un homenaje muy sentido para uno de los principales impulsores del cine mexicano, independientemente de que será muy oportuno poder presenciar 17 cintas que marcaron la historia del cine en esta nación. Para anunciar dicho ciclo-homenaje, estuvo presente Pablo Barbachano, quien habló de infinidad de situaciones de su padre, fallecido apenas el 28 de octubre de un ataque al corazón”.⁷⁴¹

Conclusiones del cuarto capítulo

⁷³⁹ Fernando Celín, “Un productor atípico”, *Novedades*, El Semanario, 13 de noviembre de 1994, 7

⁷⁴⁰ Nora Marín Chiquit, Ciclo-homenaje a Manuel Barbachano Ponce en la Cineteca Nacional; exhibirán desde “Raíces” hasta “La tarea prohibida”, su última producción”, *El Heraldo de México*, 8 de diciembre de 1994

⁷⁴¹ Saúl Ramos Navas, “Homenaje de la Cineteca a Manuel Barbachano Ponce; en reconocimiento a su carrera dedica un ciclo que incluye 17 películas”, *El Universal*, 8 de diciembre de 1994, 20

Los años 80 quedaron marcados por la crisis económica, la producción cinematográfica en cooperativas, la irrupción de organizaciones independientes, los circuitos culturales estatales y la reinención del aparato estatal de apoyo al cine. Clasa Films Mundiales respaldó a Gerardo Pardo y la producción musical de la banda Manchuria, en la traslación del cuento de René Avilés Fábila “Miriam” a la película de ficción *Deveras me atrapaste* (1985) y, a pesar de la decepción del escritor con el tratamiento de sus personajes, el filme llegó a tomarse como un manifiesto generacional que puso el rock en las pantallas y llevó al público a las salas comerciales. Los jóvenes de otra generación eran el público que recibió muy bien la producción. Respaldando a Paul Leduc en *Frida, naturaleza viva* (1984) se llevaron a los fotogramas, cuadros en movimiento con recreaciones a partir de momentos en la vida de Frida Kahlo, combinando obras de la pintora y espacios con alusiones a recuerdos y objetos. Se renovó el interés, la curiosidad y la avidez por una artista de una rica estética, que hizo llegar la película a festivales por todo el mundo. Aprovechando un momento de creciente interés, la cinta dejó ver la multiplicidad de visiones posibles sin idolatrar a la pintora.

En el caso de *Tequila* (1991), los lugares en donde se filmaron muchas escenas eran conocidos por Manuel Barbachano, porque en los años 50 y 60 estuvieron allí los noticiarios cinematográficos y las cámaras para filmar los documentales sobre arte mexicano. Algunos murales, edificios y piezas arqueológicas ya habían pasado por las lentes que los llevaron a las pantallas en blanco y negro, y ahora eran filmadas a colores y colocados dentro de la narración crítica de la historia mexicana que plasmó Gámez con el oficio de Rafael Castanedo en la moviola. En esta ocasión, era más ácida la visión sobre la identidad mexicana y alegóricamente se criticaba la revolución traicionada por el partido de estado. Utilizando la ambigüedad de lo experimental, la narración elegía códigos para provocar un

distanciamiento crítico; de acuerdo con Alcántara Mejía, que define al fenómeno del teatro como un “constructo dinámico” que articula la representación de acciones humanas.

En otras palabras, desde el punto de vista de la intersección entre teatralidad y cultura, no es la representación de la obra en sí lo que constituye la teatralidad sino *la manera* en que ésta es representada. Y esta *forma* que adquiere la representación, es decir, la teatralidad, es a su vez la estructuración de ese otro entramado que hemos llamado cultura.⁷⁴²

No hubo unanimidad entre la crítica cinematográfica y las metáforas y alegorías de la trama no se interpretaron positivamente entre las diversas firmas de columnas en secciones culturales, especializadas y de sociales. Si bien se aceptaban los aciertos, en la mayoría de las críticas no se analizan con mayor detalle las distintas puestas en escena y coreografías con atrezzo y movimientos. Junto a Rubén Gámez en *Tequila* (1991) Barbachano selló su compromiso con el cine experimental y ratificó su visión de integrar lenguajes para crear imágenes y no meramente historias basadas en la literatura, poniendo el ojo en las cámaras para filmar de cierta forma, con secuencias y planos que terminaban de unirse en la mesa de montaje con los sonidos, la música y las voces. Como se vio, en ésta última cinta Barbachano impuso su punto de vista como productor, al incluir el texto de Fernando del Paso que se recibió tan mal entre gran parte de la crítica y el público. Desde *María de mi corazón* (1979) hasta *La tarea prohibida* (1992) el vínculo con el cineasta hidrocálido se cuidó con la complicidad y constancia en las buenas y en las malas, sobrepasando experiencias de fracasos de taquilla, público y crítica.⁷⁴³ En su última etapa como diseñador de producción, Barbachano elaboró proyectos de películas con traslaciones de cuentos de Hans Christian Andersen que finalmente no se llevaron adelante. En el ciclo ascendente del Nuevo cine mexicano que comenzó a sobresalir a principios de los años 90, el veterano alertó sobre los peligros y fortalezas del cine mexicano.

⁷⁴² José Ramón Alcántara Mejía (2002) 128-129

⁷⁴³ Con Jaime Humberto Hermosillo se manejaron otros proyectos con las opciones de coproducir con otros países como se informaba sobre un proyecto para *El malentendido*, cuyo financiamiento lo otorgaría la ex URSS “como parte del reconocimiento a *La Tarea*, que ganó a la Mejor película del pasado Festival de Moscú”. Salvador Torres (1992) 31

Epílogo

*Hasta las piedras finas se resquebrajan,
hasta el oro se destroza, hasta las plumas preciosas
se desgarran.
¿Acaso para siempre en la tierra? ¡Sólo un breve
instante aquí!*
“Vida de ilusión”, Poesía indígena de la altiplanicie ⁷⁴⁴

A lo largo de la segunda mitad del siglo XX, el cine independiente de Manuel Barbachano Ponce se dio negociando con los poderes estatales, empresariales y sindicales del cine mexicano, y aprovechando cada espacio que se fue abriendo en la cerrada industria, apoyado por sus contactos en el sector publicitario, cultural y artístico. Atento a los fenómenos de la comunicación masiva en medios cinematográficos y televisivos, se interesó por la imagen y participó en estrategias de mercadotecnia, publicidad e información. Desde los años cincuenta, el joven empresario supo encontrar su lugar en el naciente espectáculo informativo y contribuir a relajar el ambiente en las salas de cine, aportando a la cultura urbana con sus series documentales y secciones científicas. Durante el alemanismo, las notas de sus noticiarios destacan con grandilocuencia los proyectos monumentales, “las grandes obras” y los “grandes artistas”, evitando mostrar los conflictos sociales, las protestas sociales y las luchas de clases en sus noticiarios. Los cortos documentales que realizó apoyado por Francisco del Villar, le permitieron contar con un apoyo dentro de la industria formal y su asociación con el general Azcárate le permitió asentarse en el negocio contando con el oficio de Carlos Velo. La asesoría y visiones de Fernando Gamboa, lo llevaron al mundo del arte a través del neorrealismo, en la aventura junto con Cesare Zavattini y los proyectos inconclusos *El Petróleo, México mío* y *El anillo mágico*.

⁷⁴⁴ “Vida de ilusión”, *Poesía indígena de la altiplanicie* (Ángel Ma. Garibay K. (selección, versión, introducción y notas) (México: UNAM, 1962) 132

Como agente cultural, Barbachano Ponce tuvo importantes logros al multiplicar conexiones y vasos comunicantes en países iberoamericanos y en Europa y Estados Unidos. En Teleproducciones, la colaboración entre escritores, pintores, artistas, fotógrafos y museógrafos los llevó a festivales internacionales. Con exhibiciones en la Cadena Oro y el cine Alameda, compartió el negocio de los noticiarios con competidores en la ciudad, y mantuvo fidelidad hacia colaboradores como Carlos Loret, Carlos Velo, Jomi García Ascot, Miguel Barbachano Ponce, Gastón García Cantú, Juan Rulfo, José Emilio Pacheco, Elena Poniatowska y cinefotógrafos como Walter Reuter, Rubén Gámez y Nacho López.

Barbachano impulsó a los cineastas españoles Luis Buñuel y Juan Antonio Bardem, así como a las estrellas María Félix, Rita Macedo, Francisco Rabal, Lucha Villa, Ignacio López Tarso, y posteriormente a los iconos del nuevo cine mexicano María Rojo, Héctor Bonilla, José Alonso, Julián Pastor y Ofelia Medina. Sus actividades estuvieron presentes entre las páginas culturales de suplementos, revistas, semanarios y catálogos. En los concursos de cine experimental en los años sesenta y ochenta, Manuel Barbachano Ponce participó con traslaciones literarias de cuentos llevados al cine con cambios, adiciones y modificaciones, que incluyeron elipsis y dilataciones del tiempo, que vistos en perspectiva histórica, superaron las hostilidades contra la adaptación, que consideraron al libro como obra insuperable. Sus hermanos Jorge y Miguel formaron parte del negocio familiar y los escritores Salvador Novo, Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez estuvieron entre sus frecuentes cómplices de degustaciones y letras. Con artículos publicados en diversas coyunturas y publicaciones, el crítico e historiador de cine Emilio García Riera incluyó por primera vez a Barbachano Ponce en la historia del cine mexicano y años después ratificó su lugar entre los principales productores cinematográficos.⁷⁴⁵

⁷⁴⁵ Otros destacados productores que basaron sus proyectos cinematográficos en adaptaciones de libros fueron Alfredo Ripstein y Gregorio Wallerstein.

A su vez, el trabajo de García Riera en la documentación del cine a través de las transmisiones televisivas enriqueció las bases de datos de la filmografía nacional. Como cinéfilo, también experimentó grandes cambios el productor meridano. De haber descubierto el cine de Sergei Eisenstein en el MoMA a finales de los años 40, Barbachano volvió años después al museo neoyorquino, a presentar su propio trabajo como un promotor del cine independiente con obras que renovaron las temáticas más convencionales del cine mexicano por sus perspectivas más liberales. En Cuba vivió tres momentos de elocuente cambio histórico al producir el *Noticiario filmico* en tiempos de la dictadura de Fulgencio Batista, después apostando por un nuevo cine cubano –inmediatamente después a la Revolución– produciendo *Cuba baila* (1960) y respaldando la política exterior del gobierno de López Mateos⁷⁴⁶ y al ser homenajeado por la plana mayor del Nuevo cine latinoamericano junto a otros destacados veteranos en los años 80. Otro cercano colaborador suyo fue Jomi García Ascot, y queda abierta la pregunta de por qué no acudió al yucateco con su proyecto de *En el balcón vacío* (1961) siendo cercanos y después de sus proyectos en la isla.

Después de ser parte del naciente campo de la televisión mexicana en el decenio 1965-1975, Manuel Barbachano Ponce volvió plenamente al cine industrial acompañado por sus hijos Fernando y Pablo, quienes desde Clasa Films Mundiales apoyaron películas arriesgadas, independientes y con claros estilos autorales, que cosecharon el reconocimiento en festivales internacionales. El curtido productor supo hacer éxitos desde lo independiente, combinando lo estatal y lo experimental. A lo largo de cuatro décadas, Barbachano estuvo activo en el campo del cine manteniendo su independencia como productor, aún dentro de los aparatos industriales. En su trayectoria con la distribución de películas en 16mm, mantuvo circuitos de cineclubes en la Ciudad de México y en estados del país, en acuerdo con la distribuidora Zafra Cine Difusión circuló títulos de Buñuel, Bracho, Fernández y Martínez

⁷⁴⁶ “Pleno apoyo a la posición del gobierno” *El Nacional*, 19 de julio de 1964, 1. Para ver la relación de Barbachano Ponce con Loret de Mola Mediz y Cuba. Ver Alexis Barbosa, *El discurso histórico en el noticiario filmico Cine Verdad, 1953-1973* (Tesis UAM-A Postgrado en historiografía, 2021) 69

Solares. Los reconocimientos a sus aportaciones al cine mexicano se expresaron repetidamente en distintos espacios culturales como la Dirección de actividades cinematográficas de la UNAM,⁷⁴⁷ la Cineteca Nacional, así como en diversos festivales en muchas partes del mundo.⁷⁴⁸

Una de sus últimas líneas de interés fue la producción de cine para infancias. A finales de enero de 1994, la reportera Esther Gallardo F. manejó en el *Esto*, que filmarían películas infantiles.⁷⁴⁹ La llegada del cine a la televisión por cable, cerró el círculo de la última etapa del productor y distribuidor cinematográfico. Entre las posibilidades que se abrían en esos días, estaba la pantalla chica, consignó el reportero Roberto Cortés Reséndiz de *La Prensa*:

Como una negociación sin paralelo, que ofrece a los productores una nueva opción para la comercialización de sus películas, califica el señor Manuel Barbachano Ponce la firma del contrato realizado con Televisión Azteca, para exhibir a través del Canal 7 y Canal 13 un total de 600 largometrajes de Clasa Films.

Comentó que este documento tiene una vigencia de dos años y permite al espectador casero ver películas que tenía archivadas en el recuerdo, como son las programadas en el ciclo Época de Oro, Nuestro Cine, infantiles o de riguroso estreno en televisión. [...] Finalmente comentó Manuel Barbachano Ponce que para el próximo año, en coproducción con su hijo Pablo, llevarán a cabo los rodajes, primeramente de “Almendrita”, y posteriormente para televisión la serie de “Pulgarcita”, la cual dirigirá Fernando Sariñana y tendrán apoyo financiero de un empresario español.⁷⁵⁰

Barbachano imprimió su huella en los noticiarios y los géneros del cine de revista y el humorismo blanco, las revistas taurinas y deportivas. La publicidad quedó acotada a la presentación de las secciones. Su sentido del humor –presente en su serie de *Chistelandia* (1959)– mantuvo el prestigio familiar de otras épocas,⁷⁵¹ como patrocinador y editor en *Artes*

⁷⁴⁷ La Filmoteca de la UNAM le dio reconocimientos tanto en la gestión de Carlos González Morantes como en la de Iván Trujillo.

⁷⁴⁸ Alfredo Ripstein en Alameda Films destaca entre los productores que esa década desarrollaron películas basadas en las novelas de Naguib Mahfuz con *Principio y fin* (Arturo Ripstein, 1993) y *El callejón de los milagros* (Jorge Fons, 1994). Ver Tomás Pérez Turrent, *Alfredo Ripstein productor* (México, Universidad de Guadalajara, 2003) 22

⁷⁴⁹ “La empresa de los Barbachano, que dio a la industria filmica títulos como “Doña Herlinda y su hijo”, “La tarea” o “Anoche soñe contigo”, este año ha decidido cambiar de género, pues de haberse dedicado al cine para adultos, en 1994 hará dos películas para público infantil” en Esther Gallardo F., “Filmarán películas infantiles, Manuel Barbachano, el productor”, *Esto*, 23 de enero de 1994, Espectáculos, 28

⁷⁵⁰ Roberto Cortés Reséndiz, “Tienen productores nueva opción para comercializar sus películas”, *La Prensa*, 28 de diciembre de 1993, Cartelera, 42

⁷⁵¹ Para conocer sobre Manuel Barbachano y Tarrazo, destacado humorista en el periodo 1820-1870 que popularizó el seudónimo de Don Gil de las Calzas Verdes y también empleó el anagrama de Aarach Noah, ver Lic. Rodolfo Ruz Menéndez, “La obra dramática de don Manuel Barbachano y Tarrazo” y Conrado Menéndez

de México contribuyó a nutrir sus páginas. Su paso a través de los medios impresos como figura del campo del cine mexicano, muestra indirectamente los cambios que se vivieron en la prensa especializada y la de espectáculos con medios como *Cine Mundial* y *Excélsior*, *La Revista de la Universidad*, *Novedades*, y la llegada de nuevas revistas como *Proceso* y nuevos periódicos de distribución nacional que surgieron en la ciudad de México como *Unomásuno*, *La Jornada* y *Reforma*.

Retratado en la serie *Memoria del cine mexicano* (1993) de Alejandro Pelayo para IMCINE, Barbachano integra la rica galería de protagonistas del cine nacional. En ocasiones, las fronteras entre producir y dirigir se diluyen. A su vez, el cine inspirado y basado en obras de la literatura, produjo traslaciones de grandes libros como *Raíces*, *Nazarín*, *Sonatas*, *Pedro Páramo* y *El gallo de oro*, en las que él mismo tomó parte entre los adaptadores y guionistas.⁷⁵² En las diversas épocas quedó fotografiado el productor con su elegancia característica, reflejada en las vestimentas, las corbatas, el bigote y la espesa barba. Su pasión por las artes, llevó a Barbachano a dedicar proyectos cinematográficos documentales y de ficción o ensayo, en los que dedicó esfuerzos y recursos para acercar la pintura al público en reportajes y documentales como *Diego Rivera, retrato de un pintor* (1952), *La pintura mural mexicana* (1955) y *Frida, naturaleza viva* (1984) con murales, caballetes y fragmentos de las vidas de pintores y artistas del pincel. Destaca a nivel regional e internacional la colección de arte maya que cultivó por varias décadas. La música sirvió como eje y columna vertebral en *Cuba baila* (1960) y *Deveras me atrapaste* (1985) y las canciones de Jaime López para *Clandestino destino* (1987); el carnaval y las coreografías de la danza y otras escenificaciones en el espacio público se pueden ver con *Carnaval en Huejotzingo* (1954) y *Tequila* (1991). La selección de los actores (naturales y profesionales) dio un sello a las producciones

Díaz, "Breve repaso del humorismo en Yucatán" en *Revista de la Universidad de Yucatán*, enero-febrero 1969, 56 y 70

⁷⁵² *Raíces* (1953), *Chistelandia*, *Nueva Chistelandia* y *¡Vuelve Chistelandia!* (1958-1959) y *Pedro Páramo* (1966)

respectivamente con las puestas en escena de malestares, enfermedades, debilidades y tabúes sociales sobre la suerte, el amor, el deseo y la muerte. Además de retomar la línea del cine de aliento que llevaba a la pantalla grandes obras literarias, con Clasa Films Mundiales como productor y distribuidor, Barbachano Ponce apoyó proyectos de los egresados de las escuelas de cine, especialmente con Jaime Humberto Hermosillo a quien respaldó incondicionalmente en seis películas,⁷⁵³ Gerardo Pardo, y entre los más inclasificables cineastas experimentales a Paul Leduc y Rubén Gámez, con películas fuera de serie en las que se recodifican símbolos nacionales. El arte prehispánico se mostró en *La pintura mural mexicana* (1952) con piezas arqueológicas como testigos del paso del tiempo y en *Tequila* (1991), las esculturas bajo la lluvia mostraban los aguaceros perennes del valle de México. Las mujeres jugaron roles centrales en las películas, representando desigualdades de pareja y estructuras opresoras como en *Raíces* (1953), *El gallo de oro* (1964), *Pedro Páramo* (1966), *María de mi corazón* (1979), *Confidencias* (1982) y *Tequila* (1991). En otras se inauguraron temas antes inimaginados retomando en ocasiones cuentos y argumentos literarios de Luis Zapata y Jorge López Páez, que abrieron la puerta a voces y miradas gay en la literatura mexicana.

A través de la filmografía de Barbachano es posible recorrer una historia de la tecnología del cine y el video que abarca de los circuitos de auditorios y salas de cine 16 milímetros, los *blow up* a 35 milímetros y en otras ocasiones producciones de video que después fueron rehechas y filmadas en ese formato, la transmisión televisiva abierta, los catálogos en VHS, los canales por cable, la transmisión de películas vía satélite y más recientemente la televisión por cable digital. La apuesta de Manuel Barbachano Ponce por el cine se mantuvo cuando los negocios de la televisión fueron limitados y cancelados en el periodo presidencial de Luis Echeverría. Coincidió esa época con la primera incursión mexicana en satélites, con SATELAT que reorganizó los sistemas de exportación de noticias

⁷⁵³ *María de mi corazón* (1979), *Confidencias* (1982), *Doña Herlinda y su hijo* (1985), *Clandestino destino* (1987), *La tarea* (1991) y *La tarea prohibida* (1992).

diariamente para ser transmitidas a otros países. Entre los ingenieros involucrados y que habían trabajado con Barbachano Ponce en Telecadena Mexicana, estaba el ingeniero Jorge Kanahuati, que instaló 17 estaciones de televisión en la República mexicana como director de esa empresa entre 1965 y 1970.⁷⁵⁴

De acuerdo con Emilio García Riera, en el sexenio de Carlos Salinas de Gortari, las tres últimas películas de Hermosillo las produjo Clasa Films Mundiales de Manuel Barbachano Ponce.⁷⁵⁵ A su vez, el yucateco cerró su filmografía como productor con esta cinta. En la siguiente etapa que enfrentó la industria cinematográfica con la desincorporación de entidades de distribución (Películas Nacionales) y exhibición (COTSA),⁷⁵⁶ el catálogo de Clasa Films Mundiales fue vendido parcialmente a Televisa.⁷⁵⁷ En ese arco, se pasó la estafeta a la siguiente generación y los hijos de Barbachano emprendieron su carrera en la producción. En el presente siglo, muchos de los materiales que fueron digitalizados y han llegado a nuevos canales por cable, dedicados a la transmisión de películas y que han incluido los noticiarios cinematográficos como parte de sus programaciones.⁷⁵⁸ Las versiones restauradas de algunas cintas, como *Tierra del chicle* (1953) o *Carnaval en Huejotzingo* (1954) – entre el acervo de la Promotora Fernando Gamboa– han posibilitado nuevas lecturas e interpretaciones de fuentes y documentos que confirman la intermedialidad del cine con la prensa y la televisión. Las constelaciones documentales y las fuentes encontradas, permiten revelar y reconstruir procesos del fenómeno cinematográfico y la recepción a través de los archivos y los medios masivos de comunicación.

⁷⁵⁴ Laura Castellot (1993) 535

⁷⁵⁵ Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano, Primer siglo 1897-1997* (México: Universidad de Guadalajara, Conaculta, Imcine, Canal 22, ediciones Mapa, 1998) 368

⁷⁵⁶ Ver Isis Saavedra Luna, *Entre la ficción y la realidad. Fin de la industria cinematográfica mexicana* (México: UAM-X, 2009) 130-132

⁷⁵⁷ Estela Acosta fue colaboradora de Manuel Barbachano Ponce en Clasa durante tres años, y le tocó participar en la venta de 170 títulos. Entrevista del autor con Estela Acosta, 19 de enero de 2024

⁷⁵⁸ Sus incursiones en la televisión merecen trabajarse con mayor profundidad y explicar con mayor detalle sus relaciones en el sector empresarial del sureste del país. Entre las líneas por profundizar está sin duda el coleccionismo de arte prehispánico y sus avatares para integrar, mantener y heredar una espléndida colección de arte maya.

Apéndices

1. Sobre la teoría de la política de los autores

Eduardo A. Russo recogió la referencia de Andrew Sarris (1928-2012) y el momento del surgimiento en 1962, “como una teoría congruente para establecer las bases de una nueva historia del cine, atenta a sus principales creadores y no a sus períodos o determinaciones colectivas. Allí la llamó (haciendo honor a su origen europeo) la teoría de *auteur*”.⁷⁵⁹ Este ensayista y crítico norteamericano, hizo importantes observaciones y precisiones; fue editor asociado de *Film Culture* de 1955 a 1965 y editor en jefe de *Cahiers du Cinéma in English* de 1965-1967; en el apartado “Toward a Theory of Film History” en su influyente libro *The American Cinema: Directors and Directions 1929-1968* (1968), confesó que fue él quien empleó:

por primera vez el término "Teoría del autor" en un artículo titulado "Notas sobre la teoría del autor en 1962" (*Film Culture* N° 27, invierno de 1962-63). El artículo estaba escrito de una forma que yo consideraba modesta, tentativa y experimental. Desde luego, no pretendía ser la última palabra sobre el tema.⁷⁶⁰

Sin embargo, su propuesta causó controversia y tuvo resonancias entre colegas, críticas y críticos de cine. Poco después trazó los antecedentes de su postulado y explicó que las ideas venían de Francia al nombrar una conducta, con un sustantivo que presenta problemas para ser traducido fielmente en varios idiomas.

Se puede atribuir (o culpar) a la *Politique des Auteurs* de François Truffaut, promulgada por primera vez en los °N° 31 de enero de 1954, de la postura polémica del término "autor".

Politique des auteurs se refería originalmente a la política de *Cahiers* de estar a favor de unos directores en contra de otros. [...] El autor no es adecuado ni preciso como traducción al inglés debido al sesgo literario inherente al establishment cultural angloamericano. En cuanto a este sesgo, Ingmar Bergman no se convirtió en autor hasta que sus guiones se publicaron en frío.⁷⁶¹

Al revisar el origen de la autoría como un concepto apreciado en el joven arte del cine, Román Gubern (1934) también distinguió que aquella revista francesa de cine jugó un

⁷⁵⁹ Eduardo A. Russo *Diccionario de cine* (Argentina: Paidós, 2005) 34

⁷⁶⁰ Andrew Sarris, *The American Cinema: Directors and Directions 1929-1968* (USA: De Capo, 1996) 25

⁷⁶¹ Op cit 27

rol imprescindible para la divulgación, discusión y apreciación de las películas y sus creadores, exponiendo los méritos autorales y matizando los marcos conceptuales que se retomaron de otras artes.

La especulación teórica y la formulación crítica del concepto de cine de autor fue obra de los *Cahiers du cinéma* en los años cincuenta, gracias a los textos de André Bazin, François Truffaut y Eric Rohmer, principalmente. En realidad, su formulación no hacía más que extrapolar a la crítica de cine un concepto ya bien establecido en la historiografía del arte desde el siglo XIX, al reconocerse los méritos de la *originalidad autoral* en el campo de la pintura, la escultura, la música, etc. En este sentido, y de acuerdo con la tradición de la historia del arte, el autor se contraponía al artesano, si bien nadie negaba que han existido y existen buenos y malos artesanos en el campo de la producción artística. En el caso concreto de la revista francesa en la que se incubó doctrinalmente el movimiento de nombre *nouvelle vague* como corolario práctico de su especulación teórica, la autoría de los realizadores, se enfrentaba polémicamente al “cine de productor”, motivado únicamente por razones mercantiles, y al “cine de guionista” encausado en el caso francés por su pedantesca sobrecarga literaria al servicio de un presunto “realismo psicológico”, al que se acusaba precisamente de no ser “realista” ni “psicológico”.⁷⁶²

La necesidad de distinguir y matizar los rasgos que diferencian a las formas de producción que se fueron dando en la segunda mitad del siglo, permite aprovechar esa categoría para distinguir, enlazar y articular las genealogías generacionales.

El concepto singular de autor es complementario, en la metodología historiográfica del cine, de las tendencias colectivas que representan tanto las escuelas nacionales como los géneros. Las tendencias se definen por un estatuto colectivo y diacrónico, mientras que el autor designa una singularidad individualizada. Dicho lo cual, está claro que los autores operan con frecuencia en el seno de los movimientos colectivos de las escuelas nacionales y los géneros.⁷⁶³

Jacques Aumont observó que las nociones autorales obedecen a un criterio personal de los críticos, cuestionable, que de modo parcial se inclinaba hacia ciertas personas por su carisma.

En la política de los autores, esta noción de autor –justificada siempre, a fin de cuentas, por la elección, la lista, la “política”– se ve así extendida a la “personalidad”. La idea es simple: existen en el arte (en este caso, el cine) personalidades creadoras dignas de interés y simpatía, y otras que no, o no tanto. Una vez reconocidas estas personalidades –a partir de unos criterios evidentemente difíciles de

⁷⁶² Román Gubern, Prólogo, *¿El cine de autor? Revisión del concepto de autoría cinematográfica* (España: Vicerrectorado de Extensión Universitaria, Universidad de Alicante, 2005) 16

⁷⁶³ Op cit

objetivar–, puede confiarse absolutamente en ellas; son totalidades indivisibles, y ni siquiera sus aparentes extravíos deberán mermar la fe en su valor creador.⁷⁶⁴

Siguiendo a Andrew Sarris en la caracterización de la teoría emergente con cuyos argumentos se justificaba apasionadamente el lugar de los autores y los artistas en un difícil e incierto entorno industrial.

La teoría del autor valora la personalidad de un director precisamente por las barreras que se oponen a su expresión. Es como si pocos espíritus valientes hubieran conseguido superar la atracción gravitatoria de la masa del cine. La fascinación de las películas de Hollywood reside en su rendimiento bajo presión. En realidad, ningún artista es nunca completamente libre, y el arte no prospera necesariamente a medida que se ve menos constreñido. La libertad es deseable por sí misma, pero no es una receta estética.⁷⁶⁵

Eduardo A. Russo reconoció la razón de ser de los géneros en la industria del cine, contemplados desde la producción hasta la recepción.

En realidad, el problema de los géneros, su heterogeneidad y su dinamismo ha tendido a ser reducido –por buena parte de la crítica– a una confrontación altamente forzada con la noción de autor. El ideal romántico del artista concebido como alguien en lucha con una tradición, obsesionado por la originalidad y la libertad creadora, no se ha llevado muy bien con una idea de género pensado como un corset; algo atendible después de todo, especialmente si se lo considera únicamente en su incuestionable validez en tanto categoría industrial. Pero críticos como Bazin –y antes Borges, en su breve período como comentarista de cine– supieron considerar al género de modo no restrictivo.⁷⁶⁶

⁷⁶⁴ Jacques Aumont, *Las teorías de los cineastas, la concepción del cine de los grandes directores* (Barcelona: Paidós, 2016) 163-164

⁷⁶⁵ Andrew Sarris (1996) 31

⁷⁶⁶ Eduardo A. Russo (2005) 120

2. Inicios y consolidación de los noticiarios cinematográficos mexicanos

Desde su llegada el cine fue parte de la opinión pública en México, ligado a los procesos de modernidad venida de Francia y las *vistas* cinematográficas, que poco a poco fueron ampliando la visión del mundo, a la vez sirvieron para documentar los antagonismos del fin del porfiriato, la Revolución, el caudillismo y el presidencialismo, simultáneamente a cómo lo hicieron la prensa, la radio y la fotografía.⁷⁶⁷

El público se entregaba al escapismo y acudía a ver películas de Max Linder, exhibidas profusamente y vistas de “arte” Pathé con actores de la Comedia Francesa. La *Revista Pathé* empezó a difundir las noticias mundiales. La actualidad reconstruida era cosa del pasado. Los noticieros extranjeros que llegaban a México contenían imágenes de diversos sucesos, a diferencia de las actualidades mexicanas, que por lo general eran un solo hecho.

Los camarógrafos capturaron la imagen de la toma de posesión de Díaz y las corridas de toros. Gaona continuaba siendo el ídolo, *Presentación de Rodolfo Gaona en la Plaza El Toreo* iniciaba una serie. El público que no tuvo acceso a la plaza llenaba el cine Palatino o el Palacio al día siguiente de las corridas y contemplaba las faenas de lagartijillo, de Vicente Segura, Cocherito de Bilbao y Antonio Fuentes, ovacionando y tirando sus sombreros con ¡vivas! y ¡hurra! como si estuviera en la plaza. Las vistas cinematográficas de toros tenían tanta demanda, que hasta un grupo de mujeres pidió al empresario del cine Palacio su repetición.⁷⁶⁸

Durante el gobierno de Venustiano Carranza se impulsaron filmaciones en diversas regiones del país, que dieron lugar a secuelas y se realizaron los documentales *Las riquezas de Quintana Roo* (Salvador Toscano); *Servicio postal en la Ciudad de México*; *Un paseo en tranvía en la Ciudad de México*; *El agua potable en la Ciudad de México*; *Revista Semanal México* (de julio de 1919 a mayo de 1920); *Yucatán en los Estados Unidos* Cine Mundial, diciembre 1917; *Carranza and his army* (Roberto Turnbull); *El culto del henequén* (Roberto Turnbull) y *Las riquezas de Baja California* (Salvador Toscano). También en ese periodo, además de las incipientes carreras de varios cinefotógrafos, se dio la carrera de las hermanas Adriana y Dolores Ehlers, cuya relación con la fotografía les permitió obtener una beca del gobierno mexicano para estudiar en Boston y Nueva Jersey. A su regreso a México tuvieron

⁷⁶⁷ Ver Tania Celina Ruiz Ojeda, *El Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad; construyendo la nación a través del cine documental en México 1937-1939* (tesis de doctorado, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México, 2012)

⁷⁶⁸ Aurelio de los Reyes (1996) 107

la capacidad para producir varios títulos.⁷⁶⁹ Entre sus películas se cuentan, *La industria del petróleo* (ca. 1921); *Documental sobre las pirámides de Teotihuacan y las piezas arqueológicas del Museo de la calle de Moneda* (ca. 1921; *Real España contra Real Madrid*, encargo de Ramón Pereda y producción de la Cervecería Modelo, junto a otros títulos que se dan por perdidos.

Al hacer un inventario de lo que habrían visto los espectadores en México, podemos establecer semejanzas y reconstruir parcialmente el panorama que se fue definiendo y llenando de contenido con las producciones de series de noticiarios, que, si bien no ocuparon todo el espectro de atención, si entablaron marcos para organizar el ocio y en el que se fueron estableciendo formatos de divulgación cultural, impulsados por instituciones públicas. Series como *Cine Revista Semanal* tuvo cuarenta números que Aurelio de los Reyes documentó a partir de las notas de prensa en 1919 con las fiestas, los eventos sociales, el México artístico, secciones dedicadas a la apicultura, crítica de prensa, México arqueológico, colonial, monumental, actualidad, panorámico, moda, cultura física, Bellas Artes, Jalisco, A través de la república y otras.⁷⁷⁰

También según De los Reyes, auspiciados por la Secretaría de Agricultura y Fomento y la de Educación Pública, los citados antropólogos [Manuel] Gamio y [Miguel] Othón de Mendizabal realizaron sendos documentales “científicos” sobre la zona y habitantes de San Juan Teotihuacán y acerca de los ritos de la peregrinación al pueblo de Chalma [...] Y se sabe que hacia fines de 1922, el propio [Álvaro] Obregón mandó construir unos flamantes estudios y foros para que en uno de ellos desarrollara su promisorio carrera filmica Jesús Hermengildo Abitia, quien había sido el documentalista oficial del ejército. Los Estudios Abitia, del que fue propietario y constructor el propio Jesús Hermengildo Abitia, llevaron el nombre de México Cine o Chapultepec, se encontraban en el Paseo de la Reforma, lugar que sería ocupado después por el cine Chapultepec.⁷⁷¹

Para verificar indicios de una supuesta Revista Ehlers, que involucraba a las hermanas Adriana y Dolores Ehlers, Aurelio siguió varias líneas.

⁷⁶⁹ Aurelio de los Reyes (1994) 44

⁷⁷⁰ Ver Aurelio de los Reyes, *Filmografía del cine mudo mexicano Vol. II 1920-1924* (México: UNAM, 1994) 34-35

⁷⁷¹ Rosario Vidal Bonifaz, *Surgimiento de la industria cinematográfica y el papel del Estado en México [1896-1940]* (México: Editorial Porrúa, 2011) 129

Al parecer las Ehlers retrataban acontecimientos sobresalientes para vender las imágenes a diversos noticiarios, quizá a la *Revista México*, al noticiario de *El Demócrata* o al del *El Universal*, sobre todo a la embajada de los Estados Unidos, la cual remitía las imágenes al Departamento de Estado, de la misma manera que lo hacían las embajadas norteamericanas de los países en casi todo el mundo. A su vez el Departamento de Estado almacenó las imágenes en la Sección de Cine de los Archivos Nacionales de Washington. Por desgracia las bodegas de nitrato se incendiaron perdiéndose no poca información visual, pero al menos quienes cuidaban el material tuvieron el cuidado de catalogar todas y cada una de las imágenes depositadas, acompañadas del título de la película, de la fecha y de los camarógrafos que las habían tomado.⁷⁷²

Hubo casos en que los circuitos de proyección lanzaron sus revistas, como la *Revista Olimpia*, que fue un “noticiario patrocinado por el Circuito Olimpia, iniciado con la apertura del cine teatro Olimpia en diciembre de 1921”, que tuvo varios números hasta 1922.⁷⁷³ En junio de 1925 la Revista *Campo* producida por Carlos Juventino Campo se proponía sacar “cada semana un rollo de película de los principales asuntos que ocurren en la República, para darlos a conocer en las revistas que se exhiben en el extranjero”.⁷⁷⁴ No obstante, los contextos de inestabilidad política y militar marcaron las posibilidades de establecer y encaminar la producción cinematográfica sin sobresaltos.

Todo este impulso al cine estatal de propaganda se perdió debido a razones de orden extra cinematográfico; la rebelión delahuertista, que ocuparía toda la atención de los dirigentes gubernamentales; la firma de los Tratados de Bucareli; la cada vez más próxima sucesión presidencial, entre otros.

En relación con su inmediato antecesor, el régimen encabezado por Plutarco Elías Calles sería mucho más cauto. Únicamente se sabe de dos películas en las que intervinieron instancias estatales: una de tipo documental (*México militar*, 1925) patrocinado por la Secretaría de Guerra y Marina [...] y otra de ficción, *El Coloso de mármol* (1928), cinta anti cristera financiada por el Instituto de Geografía Nacional y realizada por Manuel R. Ojeda.⁷⁷⁵

Con producción, fotografía y dirección de Víctor Ruiz Sandoval, la *Revista cinematográfica de El Universal* produjo 22 números entre 1924-1925.⁷⁷⁶ Con fotografía de Santos Badía, en el transcurso de 1927 se filmaron 7 números de *Revista Yucateca*.⁷⁷⁷ En los años 30, México estaba presente entre las actualidades de los noticiarios italianos que habían

⁷⁷² Aurelio de los Reyes (1994) 12-13

⁷⁷³ Op cit 138

⁷⁷⁴ Ibid 253

⁷⁷⁵ Ibidem 138

⁷⁷⁶ Aurelio de los Reyes, *Filmografía del cine mudo mexicano Vol. III 1924-1931* (México: UNAM, 2000) 10-19

⁷⁷⁷ Op cit 70

seguido los combates de la Revolución mexicana,⁷⁷⁸ los pasos de los primeros gobiernos emanados de ella,⁷⁷⁹ las expresiones estudiantiles⁷⁸⁰ y las acreditaciones de los representantes diplomáticos en Europa, a través de *Giornale Luce A* (1932-1937), que adquiría tomas de producciones Fox y Metro Goldwyn Mayer y colocaba intertítulos en su idioma para ubicar las acciones y los personajes.⁷⁸¹ Si bien se cuentan con registros escasos,⁷⁸² hoy es posible conocer y apreciar eventos excepcionales como la toma de posesión del general Lázaro Cárdenas en 1934, que se dio a conocer como la “versión oficial del PNR”, una narración que contextualiza y apuntaba detalles sobre el protocolo y los asistentes al acto.⁷⁸³ Después de ajustes y disposiciones administrativas, en enero de 1937 se creó el DAPP (Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad), primer organismo estatal vinculado a los medios de comunicación masiva,⁷⁸⁴ que cesó sus actividades en 1939. De acuerdo con Tania Celina Ruiz Ojeda –en su detallada tesis sobre el DAPP–, el gobierno de Lázaro Cárdenas advirtió y resolvió las cuestiones legales que surgieron respectivamente con la introducción de nuevos

⁷⁷⁸ Ver “La rivoluzione messicana”, (Prod. Metro Goldwyn Mayer) *Giornale Luce A* /A0303 (04. 1929) https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000009325/2/la-rivoluzione-messicana.html?startPage=0&jsonVal={%22jsonVal%22:%22query%22:%22*:%22,%22fieldDate%22:%22dataNormal%22,%22_perPage%22:20,%22luoghi%22:%22%22Messico%22%22}} consulta 14 septiembre de 2021

⁷⁷⁹ Ver “La rivoluzione in Messico”, (Prod. Metro Goldwyn Mayer) *Giornale Luce A* / A0307 (04. 1929) https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000009645/2/la-rivoluzione-messico.html?startPage=0&jsonVal={%22jsonVal%22:%22query%22:%22*:%22,%22fieldDate%22:%22dataNormal%22,%22_perPage%22:20,%22luoghi%22:%22%22Messico%22%22}} consulta: 15 septiembre de 2021

⁷⁸⁰ Ver “Dimostrazioni studentesche a Città del Messico”, *Giornale Luce A* / A0372 (06. 1929) https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000014916/2/dimostrazioni-studentesche-citta-del-messico.html?startPage=0&jsonVal={%22jsonVal%22:%22query%22:%22*:%22,%22fieldDate%22:%22dataNormal%22,%22_perPage%22:20,%22luoghi%22:%22%22Messico%22%22}}

⁷⁸¹ Ver “Festeggiato in Messico il nuovo presidente Portes Gil”, *Giornale Luce A* /A0253 (01.1929) https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000050173/2/festeggiato-messico-nuovo-presidente-portes-gil.html?startPage=0&jsonVal={%22jsonVal%22:%22query%22:%22*:%22,%22fieldDate%22:%22dataNormal%22,%22_perPage%22:20,%22luoghi%22:%22%22Messico%22%22}} consulta: 14 septiembre de 2021

⁷⁸² Hoy conservados muchos episodios en el portal electrónico del Istituto Luce –fundado en 1924–, es posible confirmar y constatar la estructura llana de los noticiarios, que seguía patrones sin resaltar ningún detalle en los acontecimientos.

⁷⁸³ Ver “Transmisión pacífica del poder: toma de posesión del general Lázaro Cárdenas” https://www.youtube.com/watch?v=yo6ByLjLZs&list=PLFzTrQTFByTRKRFNqvwVC-CurErFYeafv&index=11&ab_channel=cervantesvirtual

⁷⁸⁴ Durante el cardenismo, el Estado impulsó las frecuencias de Radio Educación (CZE, luego denominada XFX y finalmente XEEP), apareció *La hora nacional* (1937), y las dos primeras radios universitarias XEUN Radio UNAM (1937) y la emisora de la Universidad de San Luis Potosí (1938) a las que seguirían Radio Universidad Veracruzana (1943) y Radio Universidad de Guanajuato (1954). Ver Gabriel Sosa Platas, *Días de radio, historias de la radio en México* (México: Secretaría de Cultura, Tintable, 2016).

inventos tecnológicos susceptibles de ser regulados por el Estado, para hacer uso de los medios masivos de comunicación.

A lo largo del mundo medios como la radio, la prensa y el cine se habían convertido en el instrumento que legitimaba a los distintos regímenes que se consolidaban o establecían. Desde la Revolución Soviética, hasta el Nacional Socialismo alemán, la República Española y los Nacionales con Franco al frente supieron hacer del cine una potente herramienta ideológica. La realización de documentales de propaganda se había convertido rápidamente en un fenómeno que se extendía con fuerza y, como los documentos muestran, el recién nombrado presidente Cárdenas, consciente del impacto de los medios de comunicación, supo ver en el cine una fuerza que le ayudaría a que su discurso fuera llevado por el resto del mundo.⁷⁸⁵

Ruiz Ojeda analizó las conexiones entre noticiarios y regímenes políticos. En la reconstrucción del DAPP a través de sus propias fuentes⁷⁸⁶ se muestra que el cine se usó para estrechar lazos con otros países.

La lista de países en los que fueron exhibidos los documentales es extensa: Francia, España, Bélgica, Praga [sic], Rumania y Estados Unidos de Norteamérica, El Salvador, Guatemala, Panamá, Chile, Cuba, Honduras, Nicaragua, Costa Rica, Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú, Argentina, Uruguay, Brasil, Santo Domingo [sic] y Haití. Las cuales al parecer fueron elegidas para cada exhibición pensando en las particularidades del lugar visitado. En España, por ejemplo, el documental *Los niños españoles en México* fue proyectado 120 veces, fue el país europeo donde más se exhibieron materiales del departamento, siendo esta película una de las más exhibidas con un total de 280, mientras que *México y su petróleo*, y *La nacionalización del petróleo en México*, fue la más proyectada en EE.UU y América Latina, alcanzando un total de 680 exhibiciones entre las dos.⁷⁸⁷

Gabriel Figueroa recordó que la solidaridad con la República Española tuvo varias fases y después del apoyo simbólico y solidario vino la acogida laboral y profesional.

Muchos de los recién llegados empezaron a trabajar en el cine: los colocamos en los noticiarios, colaboraron haciendo argumentos y adaptaciones. Tanto en España como en México debemos estar orgullosos de este grupo cuya aportación cultural al país ha sido enorme. Tuve el honor de ser nombrado miembro honorario del Comité de la Federación de Republicanos Españoles en México, algo que me ha enorgullecido toda la vida.⁷⁸⁸

⁷⁸⁵ Tania Celina Ruiz Ojeda, *El Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad; construyendo la nación a través del cine documental en México 1937-1939* (tesis de doctorado, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México, 2012) 144

⁷⁸⁶ *Memoria del Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad*, México, 1938

⁷⁸⁷ Tania Celina Ruiz Ojeda, “La DAPP y el cine como uno de los constructores de la nación”, Coloquio Universitario de Análisis Cinematográfico (México, septiembre 2012), 11

⁷⁸⁸ Gabriel Figueroa (2005) 121

3. Auge del corto documental sobre arte en Francia

*Cada arte es nacional y siendo nacional,
cada arte tiende por naturaleza a lo universal.*

Jean Cassou⁷⁸⁹

El auge del cortometraje sobre arte y su pleno reconocimiento en Francia, comenzó a darse después de la Segunda Guerra Mundial, y salvo excepciones como la escultura, la pintura ocupaba el centro de las realizaciones. Como documentó Jean-Pierre Berthomé, las influencias italianas y de los Países Bajos, tuvieron en París una caja de resonancia que llevó esas referencias a otras latitudes. Adentrarse en las obras pictóricas y construir relatos enlazando unas y otras, era la oportunidad y el desafío que se presentaba. Ya no se trataba solamente de retomar las exposiciones en los museos para inspirar a los festivales de cine, sino colocar las cámaras frente a las pinturas. El corto sobre arte vivió una explosión entre 1946 y 1961, teniendo su punto más alto en 1952, con 17 producciones.⁷⁹⁰ Allí eran bien conocidas las películas de Luciano Emmer y Enrico Gras producidas en el Instituto Luce, y el ensayo sobre Rubens de Paul Haesaerts y Henri Storck, tuvo una enorme influencia en realizadores como Alain Resnais, Robert Hessens y Chris Marker, apoyado el primero por el productor Pierre Braunberger, veterano de la producción artesanal del cine francés, que desde los años 20 combinaba la producción de largometrajes y cortos. En la época del cine sonoro produjo entre otras *Fantomas* (1932), y trabajó con cineastas como Jean Renoir y Marcel L'Herbier. Braunberger se enfocó en el corto documental y sus exitosos proyectos con Alain Resnais como *Van Gogh* (1948) y *Gauguin* (1950), se ampliaron a otras intersecciones de miradas sobre los jóvenes maestros como *Toulouse Lautrec* (1951) de Robert Hessens.

⁷⁸⁹ Elena Poniatowska, "Jean Cassou", *Revista de la Universidad*, Noviembre de 1956, 23

⁷⁹⁰ Jean-Pierre Berthomé, *Les courts métrages d'art en France: 1946-1961* (France: Presses universitaires de Rennes, 2005)

4. Tauromaquia a medio siglo en México

A mediados de los años 50, el cine mexicano pasaba por momentos de incertidumbre con la llegada e implantación paulatina de la televisión. Además, la industria cinematográfica vivía un eclipse por el ocaso prematuro de algunas estrellas que brillaron intensamente en las enormes pantallas y el *star system* nacional, que había producido en la década anterior una época de bonanza, se enfrentaba a un relevo necesario pero tortuoso para los productores. Los buscadores de talento habían provocado el paso de las cabinas de radio a los sets de filmación, y se comprobó que las canciones eran tan esenciales como había sido el teatro, que habían dado buenos resultados, pero la “fabricación” de ídolos, no era tan sencilla, aún existiendo un público ávido. El hambre de proyección e identificación de los espectadores, integraba una compleja red que se mantenía en tensión a través de las publicaciones y la pantalla cinematográfica, que seguía siendo el más grande escenario para seguir con fidelidad los géneros que se habían consolidado y ser testigos de las novedades. Las estrellas de cine, los deportistas, los locutores, los directores y los artistas influían en la sociedad que vivía en los péndulos de lo multitudinario y lo personal, lo nacional y lo cosmopolita.

En las ciudades se conocía la modernidad a través del transporte colectivo de los tranvías y novedosas tecnologías de comunicación como el teléfono en los domicilios. Las identidades colectivas afirmaban sus tradiciones con los medios masivos que aceleraban las fusiones entre los espectáculos, presentes desde años atrás, pero que al combinarse en la radio y el cine, encontraban nuevas formas e incluso derivaban en el tele-teatro. Se vivía una época de auge y crecimiento urbano con la estabilidad del régimen, pero los opositores se enfrentaban a los laberintos de la censura y la burocracia. Las competencias deportivas animaban a los aficionados a ser parte desde las tribunas y la violencia cuerpo a cuerpo, encontraba válvulas de salida en la lucha libre y el boxeo. En los enorme posters, las tipografías llamaban la atención con llamativos trazos y los clichés hacían reconocibles

lugares, personajes y enigmáticas máscaras, en el hábito de asomarse a la programación del pancracio que semana a semana, iba forjando estilos publicitarios que serían muy perdurables. A su vez, los carteles de las corridas de toros atraían a miles de espectadores a las plazas en todo el país, con escenas cargadas de color y dramatismo y tanto los matadores como las ganaderías, protagonizaban las tardes dominicales.

Así como los boletajes, la publicidad taurina estaba en manos autorizadas como la Imprenta Aboitiz que –en su local de Dr. Olvera 106 del Distrito Federal– se especializaban en propagandas taurinas. También existía una prensa especializada que cubría las novedades y surtía de información a sus lectores en diarios –matutinos y vespertinos– de amplia circulación⁷⁹¹ y publicaciones especializadas para profundizar en las emociones del ruedo a través de cronistas y fotógrafos como Agustín *El Chino* Pérez (*La Prensa*), Fernando Sosa (los *Universales*), Genaro Olivares (*Novedades*), Julio León (*Excélsior*), Adalberto Arroyo (*Esto*), Benjamin Ruiz (*Ovaciones*), Hermanos Mayo, Alfonso Carrillo (*El Nacional*), Antonio Carrillo (Noticiario CLASA) y Ramón Muñoz (Noticiario *Tele Educando*), autorizados para estar en los burladeros, cerca de las peligrosas acciones para captar esas vibrantes ejecuciones de suertes e inmortalizar los instantes en sus rollos fotográficos, que llevarían a nuevos ojos esas proezas. En parte gracias a ellos, los toreros eran celebridades que se equiparaba a los actores de las películas y amplificaban el esplendor citadino; a medio siglo, mexicanas como la regiomontana Juanita Aparicio (1935-2020) y extranjeras como Patricia McCormick (1929-2013) y Conchita Cintrón (1922-2009), se abrían paso con el capote de brega para recibir a los toros. Incluso actrices de cine, como Bette Ford (1927), probaban fortuna con la muleta.

⁷⁹¹ Como *La Prensa*, *El Universal*, *El Universal Gráfico*, *Excélsior*, *Últimas Noticias*, *Novedades*, *Esto*, *Ovaciones*, *El Nacional*, *La Afición*, *Zócalo*, *Aquí*, *A.B.C.*, *Atisbos*, *Diario Español*, *El Redondel*, *Claridades*, *Mañana*, *Siempre*, *Jueves de Excélsior*, *Hoy*, *Impacto*, *Nosotros*, *Foto-Guión*, *Revista de Revistas*, *Vea*, *Noticiario Gráfico*, *Burladero*, *El Ruedo de México* y agencias como Associated Press, United Press, entre otras.

Los exiliados españoles que llegaron tres lustros atrás, para entonces ya se habían incorporado a la vida metropolitana junto a quienes se habían establecido antes y se asentaron en la importación, el comercio de bebidas, comestibles y la panadería. El surgimiento de empresas y la incorporación de cuadros en profesiones editoriales, periodísticas y fotográficas, modernizaron los formatos en la prensa, la radio, el cine y la incipiente televisión a través de columnistas, series, revistas cinematográficas, cortometrajes, actualidades, chistes y cómicos que refrescaron el panorama. También llegaban al país buscando fortuna, extranjeros, artistas, escritores, periodistas, fotógrafos, toreros y toreras. México abría sus puertas y el enorme flujo de migrantes españoles detonó que –además de afinidades políticas y humanitarias– se retomaran vínculos culturales como la tauromaquia, de larga data en la Nueva España. *Luis de Tabique* era el seudónimo del periodista taurino Rogelio Úbeda Monerri, quien llegó a Veracruz viniendo en buque de Casablanca en diciembre de 1942 y una década más tarde, con solvencia informativa, claridad editorial y respaldo financiero, compiló la *Guía de América Taurina* (1955), que dedicó a “México, país hospitalario y generoso, como testimonio de mi gratitud”.⁷⁹²

Con la colaboración de numerosos apasionados, interesados e involucrados en el medio taurino, el autor logró plasmar un enorme mosaico americano de plazas de toros –fijas e improvisadas– con empresarios, ganaderos, matadores, apoderados, marcas y gremios relacionados con el sector, como El Taquito, “el único restaurante taurino en México” con “los más típicos platillos de cocina mexicana en un ambiente de toros y arte”, y atención personal del propietario Marcos Guillén. En ese abundante directorio de nombres, apellidos, establecimientos y publicaciones, entre líneas podemos reconstruir las postales que serían verificables a través del escrutinio de vistas, ubicando a los periodistas enviados al ras de la arena, con los blocs en las mano, las plumas y a veces los micrófonos, que prolongaban las

⁷⁹² Luis de Tabique, *Guía de América Taurina* (México: edición del autor, 1955) 5

hazañas a través de sus palabras. Entre la Peña Taurina de “Los 21”, con domicilio en Doctor Mora 11, sobresale su secretario, el propio *Luis de Tabique* quien a su vez, era corresponsal taurino para las publicaciones *Claridades*, *Foto-Guion*, *Cifra Gráfica* y la agencia *France-Presse*.

Además de las inserciones publicitarias en las páginas de marcas comerciales como Pedro Domecq⁷⁹³ y Casa Madero, que permitieron costear la impresión, entre los anuncios publicitarios de la *Guía de América Taurina*, hay muchos dedicados a impulsar la trayectoria de los toreros, jóvenes y veteranos que comparten las páginas con fotografías hechas por firmas reconocidas en el ambiente como Alfonso Ramírez “Calesero” *el poeta del toreo*, con fotos de Olivares y Carmona.⁷⁹⁴ En las páginas se mezcla también el lenguaje florido de la promoción, que dan en diversos párrafos al anuncio con los estoqueadores originarios de varias ciudades, como Rafael Rodríguez –con fotos de García Cano– quien: “Está en el momento cumbre de su carrera artística y cuando el volcán entre en erupción, arrasará con todo. El nombre de RAFAEL RODRÍGUEZ [sic] fino y valiente diestro hidrocálido, se hace imprescindible en todos los carteles de primerísima categoría.”⁷⁹⁵

Más al norte del país, Alfredo Jiménez en “los cosos de Villa Acuña y Piedras Negras [que] fueron escenarios de los últimos arrolladores triunfos de este fino diestro sevillano, figura indiscutible de la tauromaquia”,⁷⁹⁶ o incluso de países vecinos, como Patricia McCormick, “la primera señorita torera norteamericana. Un clavel de los jardines texanos, trasplantado a los ruidos de México. En el toreo de Patricia McCormick se conjuntan el arte y la gracia, el valor y lo clásico, el sabor y el saber”.⁷⁹⁷ Jesús Gracia, “el diestro hispano-mexicano suma triunfos en plazas de los estados, seguro de que se le abrirán las

⁷⁹³ A través de Rafael Ucero, su representante en México.

⁷⁹⁴ Luis de Tabique (1955) 19-20

⁷⁹⁵ Op cit 22-23

⁷⁹⁶ Ibid 37

⁷⁹⁷ Ibidem 39-40

puertas del coso máximo de la república”.⁷⁹⁸ Se daba cuenta de mujeres que dieron el paso “de los escenarios de Broadway a las arenas de México [como la] bella actriz dramática norteamericana Bette Ford, [quien] cambió el tablado de la antigua farsa por el drama real de los ruedos. Y su arte singular y personalísimo se impone, ya que asombra por el calor y el color que imprime a todas las suertes del toreo”.⁷⁹⁹ O Juanita Aparicio, que dejó su natal Monterrey para probar suerte en la capital del país y estuvo muy activa en esa década.

Entre los más reconocidos, Luis Procuna “orfebre de maravillas, camina por el medio del ruedo con la erguida parsimonia de un cisne. Cuando LUIS PROCUNA [sic] abre el clavel de su arte, los potros del entusiasmo se desbocan en el tendido.”⁸⁰⁰ Juan Silveti, cuyo “valor y arte, le abren las puertas del triunfo en cuantas plazas actúa. Torero estático y estético, Juan Silveti llega a los públicos con la verdad.”⁸⁰¹ “En su toreo, se funden alegría, pureza y valor. Triunfador de la pasada temporada, Jaime Bolaños consolidaría este año su prestigio de gran figura del toreo.”⁸⁰² Ricardo Balderas “sus arrolladores triunfos en los Estados Unidos, repercuten en las peñas taurinas, donde se pronuncia su nombre con admiración y respeto.”⁸⁰³

Entre las películas pioneras que exploraron los temas taurinos con sentido dramático, destacan las imágenes de Eduard Tissé y Sergei Eisenstein para *¡Qué viva México!*. En uno de los episodios que sirvieron de guión, *Fiesta* resulta un importante antecedente del trabajo escénico entre cineastas y matadores de toros. Al estudiar detalladamente el nacimiento de la película inconclusa, Aurelio de los Reyes identificó lecturas, influencias y momentos

⁷⁹⁸ Luis de Tabique (1955) 51

⁷⁹⁹ Op cit 57-58

⁸⁰⁰ Ibid 67-68

⁸⁰¹ Ibidem 71-72

⁸⁰² Luis de Tabique (1955) 75-76

⁸⁰³ Ibidem 79

determinantes⁸⁰⁴ para llevar a cabo ese capítulo en Mérida, Yucatán donde se filmaron las escenas con el torero David Liceaga.

Para dicha corrida y para filmarla firmó un contrato con Guillermo Camacho, apoderado del torero, en el que se comprometió, entre otras cosas, a que le tomaran cuanta película y fotografías fuesen necesarias; el torero y su cuadrilla deberían hacer lo que el director les indicara fuese “en traje de calle o en traje de luces”. Liceaga se comprometía a posar para la película, no solamente como torero, sino como particular, al permitir que se le fotografiase antes y después de la corrida; las escenas podían filmarse dentro y fuera de la plaza de toros y aun en una hacienda ganadera para la tiente; en caso de que las escenas no fuesen del agrado del director debían repetirse hasta que “las suertes del toro salgan lo mejor ejecutadas”, la corrida se efectuaría del 8 al 23 de marzo, el horario de la corrida sería el que indicara el director, debiendo estar el torero y su cuadrilla a la entera disposición de Eisenstein. El torero recibiría mil pesos.⁸⁰⁵

Esa producción que contaba con la suma de lo planeado y lo espontáneo en una búsqueda narrativa que aprovechaba la religiosidad y fatalidad, formaban parte de un *pathos* lleno de contradicciones. El propio Eisenstein reconoció en sus memorias *inmorales*, la especial emoción que le daba la fiesta brava.

México. La arena de un enorme circo, la corrida de toros está en todo su apogeo. El bárbaro esplendor de este juego de sangre, dorados y arena me entusiasma bestialmente. “Pues a Mayakovski no le gustó –me dice el compañero mexicano que acompañó a V[ladimir] V[ladimirovich] a este mismo espectáculo...”

Algunos fenómenos, por lo tanto, los apreciamos de diferente manera.⁸⁰⁶

Incluso, los trazos autobiográficos pueden mostrar las capas de subjetividad que existen entre lo documental y lo personal a través de la identificación entre personajes, roles, e incluso las evocaciones que despiertan los actores naturales frente a la cámara que contienen muchos elementos que generalmente pasan desapercibidos, pero, como lo observó Marie Seton al elaborar la biografía del cineasta de Riga.

⁸⁰⁴ Eisenstein conoció los toros “el 14 de diciembre de 1930, ocho días después de su arribo, es decir muy pronto, puesto que las corridas se llevaban a cabo cada domingo por lo general; sin duda en su mente se almacenaba las pláticas de Flaherty sobre la popularidad de los toros. Asistió a la corrida del centenario guadalupano en la que torearon Marcial Lalandia, Heriberto García, Manolo Bienvenida y Balderas; gracias al apoyo del Jefe de la Policía, consiguió buenos lugares para iniciar la impresión de las imágenes de los toreros en acción. Ocho días después, el 21 de diciembre, descubrió a David Liceaga, futura “estrellita de su película” (como le dedicará éste después una fotografía), alternando con Muñoz y pepete”. En Aurelio de los Reyes, *El nacimiento de ¡Qué viva México!* (México: UNAM, IIE, 2006) 247

⁸⁰⁵ Aurelio de los Reyes (2006) 248

⁸⁰⁶ Sergei Eisenstein, *Yo Memorias inmorales 2* (México: Siglo XXI, 1991) 362

Al seleccionar al “tipo” para la madre del torero, Sergei Mijailovich eligió consciente o inconscientemente a una mujer que se parecía muchísimo a su propia madre. El carácter del rostro de Julia Eisenstein, la forma de la cabeza, sus ademanes característicos, aparecen en la madre del matador: una dama de Mérida, en Yucatán. El parecido va aún más allá, hasta el refinamiento de sus ropas y el estilo de su peinado.⁸⁰⁷

No sólo había recuerdos y presencias familiares que se reflejaban en ese universo taurino y los muchos signos que se tocan en los simbolismos, produjeron a su vez que además de destinar muchos pies de película, se inspirara después en el trazo de metáforas humorísticas, políticas y eróticas en las caricaturas.

El carácter ritual del toreo y las reacciones psicológicas de su público agitaban profundamente a Sergei Mijailovich. Rodó una gran cantidad de película en Mérida, registrando los detalles del antiguo deporte y las emociones salvajes de los espectadores. Pero cuando dejaba la plaza, era el toro el que permanecía en su memoria, y realizó una serie de dibujos sobre toros. Varias veces Sergei Mijailovich dibujó a un toro crucificado. En otros dibujos el toro es grotesco, a veces humorístico, y alguna vez los toros aparecían de una patética cualidad humana.⁸⁰⁸

A mitad de siglo, la fiesta brava seguía en el centro de interés y con diversas referencias, encontraron eco en otras latitudes, en donde se comprendían las audacias narrativas que representaba tejer con hilos biográficos una historia verosímil.

Este trabajo de ensamblar documentos de cineteca con reconstrucciones de la vida del matador se tituló *Torero* (1956) y fue editada y dirigida por Carlos Velo. *Torero*, supo de nueva cuenta conmover a la crítica reunida en la XVII Muestra Veneciana [sic], según consta en el texto central del diploma de participación: “La Giuria e’ stata notevolmente impressionata dall appassionante originalità del filme messicano *Torero* che attraverso l’integrazione di documenti, presi dal vero rinnova le prospettive del realismo cinematografico”.⁸⁰⁹

⁸⁰⁷ Marie Seton, *Sergei Eisenstein, una biografia* (México: Siglo FCE, 1988) 197

⁸⁰⁸ Op cit 198

⁸⁰⁹ Miguel Barbachano Ponce (1988) 155

5. Diego Rivera: *Portrait d'un peintre/ Retrato de un pintor* (1952)

El corto inicia con un cortinilla de entrada de la torre de alta tensión, vista en contrapicada con la animación de los rayos descendiendo y la tipografía de Tele-Producciones con diversos créditos en francés, como el texto en voz del narrador. Entra un título de participación en el IVème Congrès International des Films Éducatifs y cambia la toma del fondo, sobre las manos del pintor que trabaja sobre una figura en un muro, van apareciendo en francés los créditos del productor Manuel Barbachano Ponce y el productor asociado Francisco del Villar, con la dirección técnica de Carlos Velo, fotografía de Ramón Muñoz H. (STIC), montaje de Luis Sobreyra S., y narración de Jacques Artus, con Sonido RCA operado por Adolfo de la Riva.

A través de los objetos de Diego Rivera, el narrador sitúa la vida del artista. Al interior de una casa de piedra, se ven ídolos, juegos populares, armazones de alambre y el dormitorio, y con un paneo vemos las pantuflas al pie de la cama destendida. Un morral y el sombrero en un perchero comienzan a caracterizar al personaje. Con un *travelling* detrás del caballete y primeros planos con secuencias del pintor de perfil, mientras pinta con su modelo el “Retrato de Enriqueta G. Dávila” (1952). En primer plano se abren las puertas de la Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo y al fondo en contrapicada se ven las pinturas murales “Los elementos y el hombre técnico”, Chapingo (1927), y se enlaza una secuencia de disolvencia de planos de la “Germinación natural” Chapingo (1927), acerca de la fertilidad de la tierra, el agua, la germinación. El narrador afirma: “su trabajo permite ver las imágenes del pasado” al mostrar el tianguis en México–Tenochtitlan, con un plano general y un *tilt up* de una mujer tatuada con una túnica, y primeros planos de marchantes en el mercado de Tlatelolco, que da cuenta del comercio entre los mexicas, “incluso la mujer rica discute el precio de las flores, el precio del maíz es caro, pese a los intentos de convencimiento de los comerciantes” –comenta el locutor–. En esos planos de la conquista de Tenochtitlán se

escuchan tambores y la toma lleva a la escena de la evangelización en que los “hombres de la cruz bautizan”. Hernán Cortés construye su palacio en Cuernavaca, y se ve un detalle de “La Construcción” en el Palacio de Cortés (1930). Se ve el exterior de un edificio⁸¹⁰ –con repisas llenas de pequeñas esculturas prehispánicas–, Rivera mira una pequeña escultura. La secuencia corta a la pirámide de los Nichos del Tajín y hace una disolvencia a los voladores de Papantla, para mostrar una multitud a través del primer plano.

Del mural “Historia de México”, Palacio Nacional (1929-1935), se muestran los conservadores y los liberales, el estandarte de las Leyes de Reforma y la escena del fusilamiento de Maximiliano. Sobre la Revolución Mexicana, en un *travelling* a la derecha donde sobresale Porfirio Díaz en lo alto y la toma va hacia abajo, donde están los antirreeleccionistas como Francisco I. Madero y Ricardo Flores Magón. En un corte a un paneo sobre el mural “Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central” (1948), enseguida un medio plano a José Guadalupe Posada, el niño Diego y Frida; el paneo sigue mostrando las copas de los árboles, con una disolvencia en un primerísimo plano de los ojos en el autorretrato de Rivera.

Para caracterizar la Revolución Mexicana, de fondo se escucha un corrido y aparece una toma de una mujer mayor con un sombrero que evoca a las *Adelitas*. En el mural sobre los arcos se muestra la explotación de los campesinos y Zapata en la Hacienda; bajo tierra se ven cuerpos enterrados y junto a los ventanales los frutos de la tierra. Se ve un guitarrista y suena la guitarra, en otro detalle del muro el pueblo está leyendo libros, “luego de la guerra civil se logró construir una nueva nación” reitera el narrador. Se escucha “Cielito lindo”, y se ven los antros de vicio. Sigue la guitarra y con un paneo a la izquierda se ve el mural “El mundo de hoy y el de mañana” de Palacio Nacional (1929-1935); corte a un medio plano con una contrapicada de Diego Rivera con pincel y paleta, que pinta. Un iris y disolvencia a “El

⁸¹⁰ Actualmente sin identificar.

hombre controlador del universo”, Bellas Artes (1934); con un plano medio se ven detalles de niños, primates, un águila, un grupo de científicos pensando, manos unidas, el átomo, profético, corte holandés de andamios, cúpula cerca con boina al techo.

En Ciudad Universitaria, un paneo de la Torre de Rectoría corta al interior del estadio universitario. Se ve al enorme muralista con la espátula y el cemento sobre las piedras volcánicas, realizando la decoración con técnicas prehispánicas que llevan a cabo las cuadrillas de albañiles. Con sombrero y bajo el sol, el artista guanajuatense desciende el andamio, acabando la jornada. Como epílogo se hace un corte al autorretrato de Diego –inspirado en una foto de Edward Weston– en el mural de la Secretaría de Educación Pública “El pintor, el escultor y el arquitecto” (1923-25), sobre el que cierra con un letrero de FIN.

6. *La pintura mural mexicana, 1952*

La Pintura mural mexicana inicia con panorámicas del valle de México y la zona metropolitana, y se aleja hasta Chichén Itzá y las estelas mayas, con paneos en los murales de Bonampak, con planos generales y medios. Con una ilustración de Teotihuacán y música de melodías con flautas de carrizo, se da una transición a una panorámica de la Pirámide del Sol en Teotihuacán y el fresco policromado “Paraíso de Tláloc” –encontrado en uno de los conjuntos habitacionales conocido como Tepantitla, al oriente de la pirámide–. Con un *travelling* de un códice prehispánico, hace una disolvencia a otro de la época colonial, con imágenes de la evangelización católica. Se suman tambores a las flautas. En el Convento franciscano en Actopan, Hidalgo, desde una contrapicada se muestran los muros pintados, contando la historia del joven que abandonó su comodidad familiar para dedicarse a la caridad a los leprosos en su pueblo en Asís. En Coatepec, Puebla, las gruesas columnas con detalles, muestran la riqueza de culturas incorporadas en el *Nuevo Mundo*. Sigue un plano que muestra de perfil el trabajo de un artista pintando un detalle en el altar. En la decoración

abundan los rostros de pequeños ángeles, con rasgos de quienes los hicieron, en un estilo barroco propio.

Se ven murales de Cristóbal de Villalpando en la catedral de Puebla y la música ahora es un jarabe. Unas manos muestran a la cámara un plato por ambos lados y una botella decorada. Bajo una cerámica de un árbol frondoso hay figuritas de músicos con sus instrumentos y sobresale una pareja. Unos brazos entran al encuadre y recogen la pieza que sale así de la toma. Enseguida, se produce una coreografía de máscaras que se muestran y se dejan caer hacia el frente, mostrando a la que está detrás sucesivamente y con melodías de flautas, se ven un toro negro, un jaguar, un chinaco y un soldado francés, que se enlaza con una vista de un desfile militar y un plano medio de Porfirio Díaz. Hay secuencias de cañones disparando, desde las trincheras, las tropas avanzan y se inserta brevemente una vista de Francisco I. Madero con Venustiano Carranza. Suenan acordes de “La cucaracha” con instrumentos de banda y se suman cascos del galope de caballos. Se ven tropas revolucionarias en una manifestación en la capital y el apoyo popular se expresa con un contingente encabezado por ciclistas.

En un mural de Diego Rivera, destaca el tema de la luz eléctrica y para la toma se produce una iluminación intermitente que crea una atmósfera especial. En una vista exterior del Zócalo con jardineras en pleno día, se hace un paneo a la derecha para cortar al interior del Palacio Nacional y acercarse al mural en la escalera principal, iniciado en 1929. Suenan tambores y cuerdas para evocar el mundo prehispánico y se muestran los cuadros indígenas sobre la Conquista, a través de cortes rápidos entre los antagonistas empuñando ballestas, lanzas, acorazados, armaduras y guerreros tigres, en las peleas cuerpo a cuerpo acompañados por las escalas de las melodías que se aceleran con dramatismo. En la escalera, se destacan con primeros y medios planos de los frailes en la Conquista, la inquisición. Varias personas

miran desde el vestíbulo en el piso superior y explican señalando. En contraplano, la perspectiva deja sentir la monumentalidad de la obra y se centra.

Con una disolvencia y acercamiento a los soldados de la campaña de 1810, la independencia, los rostros de Miguel Hidalgo, José María Morelos, la Corregidora Josefa Ortiz, los Insurgentes y se ven tres arcos triunfales, para relatar momentos de la pugna entre liberales contra conservadores del siglo XIX. Para caracterizar el triunfo de la Revolución, se da la transición sonora de los compases sinfónicos a un corrido popular. En el primer piso del Palacio Nacional, una multitud observa los murales y se inserta un plano contrapicado de Diego Rivera con un pincel en la mano, y en un parpadeo de la cámara, otra toma lleva a un paneo general del Mercado de México-Tenochtitlan. Se escuchan tambores y con un acercamiento a una vendedora de alcatraces, pasa a un medio plano y un *tilt up* sobre vendedoras mostrando detalles de su ropa y sus tatuajes. Sobre la hilera de vendedoras en el tianguis hay productos, plantas, maíz, animales, comida, pescado y los marchantes intercambian sus mercancías. Se enfoca un dentista y a su paciente y con un *zoom out* corta a una vendedora de maíz rodeada de los frutos de la tierra. Con otra disolvencia y *zoom out* se va a un plano general para ver a los mercaderes y los transportistas, con un acercamiento a las flores. Se hace una disolvencia y se destacan algunos rostros pintados. Un paneo sobre el mural de México-Tenochtitlán se enfoca en los petates inmensos para descansar.

En otro mural, a un costado de la pirámide de los Nichos del Tajín hay un poste con voladores de Papantla realizando su acto. Se enmarca lo alto del mástil, y queda abajo el círculo rodeándolo, para hacer un *zoom in* en disolvencia a un plano general de una hilera de personajes. Suenan tambor y flauta ceremoniales. Del fondo de la pirámide hace un corte y un *tilt up* a un personaje ataviado con un tributo. En esa ceremonia se destacan con primeros planos a otros personajes y sobresale el cacique bajo las sombrillas que sostienen sus sirvientes. Corte y contrapicada de Diego Rivera en un andamio en 1947, y vista de “Sueño

de una tarde dominical en la Alameda Central”. Un *travelling* sobre el mural, corte plano medio escena de policía represor. Suena un vals y se centra en primeros planos de La Catrina, el niño Diego Rivera y Frida Kahlo. Hace un fundido en el autorretrato de Rivera y se enlaza con un primerísimo plano de sus ojos, subiendo la intensidad de la música de orquesta y se funde en negros.

Abre una panorámica de Zapotlán, Jalisco, a una calle del pueblo, corte a una placa conmemorativa y con un barrido corta a una calle en la Ciudad de México. Con una foto del Taller de Grabado de José Guadalupe Posada y una secuencia de las manos trabajando sobre un cuadro, se enlazan varias calacas, una Catrina y una disolvencia con un autorretrato de José Clemente Orozco. En una escalera de la Escuela Preparatoria, bajan estudiantes y se ven sus siluetas junto al primer fresco “Cortés y Malinche”. En un paneo holandés, pasa a la siguiente escena del edificio que en plano secuencia, permite ver los paneles y termina en el del monje franciscano. Con un paneo a la izquierda enfoca en el personaje doliente. Corte a la toma de estudiantes subiendo la escalera y sobre otro paneo, queda una animación del retrato de Orozco con espirales en los ojos. Cambio de rollo.

Panorámica de Jiquilpan, Michoacán. Desde lo alto, corta a una toma de una calle del pueblo. Al fondo se ve la vieja iglesia que fue convertida en la Biblioteca Gabino Ortiz en 1940. Una contrapicada al portal enorme se abre al interior de los arcos y al fondo. A los extremos, pinturas blanco y negro, y en el ábside la alegoría de la patria. Suena música sinfónica y se ve un pie herido, la cámara busca un librero y en la parte superior del mural, hace un paneo sobre la imagen de fusilamiento, con una marcha militar de fondo para ver las con perspectivas deformadas como caricaturas. En una contrapicada, se ve una cúpula exterior y corta a un autorretrato de Orozco. Afuera de la Suprema Corte de Justicia se hace un *tilt up* en escalera hacia el mural del fondo, la música tiene violines con acentos dramáticos. Paneo a la derecha en un plano general para ver el tigre saltando. Un *travelling*

en el segundo piso enseña el panel de los obreros en lucha. En contrapicada –y acercamiento con corte de movimiento de cámara– para acercarse a “La Justicia en México”, con un paneo, plano medio y plano general respectivamente.

Hay planos medios de los personajes, con música de aliento con violines dramáticos. Va a la fachada exterior de la Escuela Normal Superior en el Distrito Federal, realizada en 1947 por el muralista. La cámara sale al exterior en un teatro al aire libre, y –con una toma holandesa– se estabiliza en el mural y se integra en una sobreimpresión con un autorretrato de Orozco. Corte a la iglesia de Jesús de Nazareth –junto al Hospital de Jesús–, en una contrapicada al techo y corte a “El Apocalipsis”, hay un coro de voces de fondo. La toma de una ventana –a través de la que se ve el cielo con una nube– desde el estudio de Orozco –quien murió en 1949–. En un plano medio, el maestro jalisciense pintando frente a su caballete pintando, y otra toma lleva de regreso a un muro del estudio en Guadalajara, al caballete vacío; al *dolly in* sigue un plano secuencia hasta una mesa con los pinceles, botes de pintura, aceites y anteojos. Se produce un *laptime* del paso de la luz y entra una disolvencia a negros.

Un nuevo rollo inicia en el exterior de la Escuela Nacional Preparatoria. Se ve la escalinata ascendente, sobre impresión de un retrato fotográfico, con una disolvencia y de fondo suena música sinfónica. La toma enfoca el mural en el techo y gira la cámara en una toma holandesa hasta detenerse en un ángel. *Tilt up* en plano medio corte y entra la escena del mural de “El entierro de un obrero 1923-24”, corte a un autorretrato de Siqueiros con el brazo extendido y una sobreimpresión de una toma de él mismo pintando en un vidrio.

David Alfaro Siqueiros ha afirmado repetidamente que un arte sin inspiración ideológica equivale a una especulación inútil. Sus obras murales más importantes, hechas en 1922, toman lugar junto a las de Diego Rivera con cera y los frescos de José Clemente Orozco en la Escuela Preparatoria de México. Él utiliza entonces el encausto en algunas de sus obras y la técnica del fresco en otras. Se trata en realidad de una experiencia y así como el pintor llama a esta madre indígena del arte arcaico, su belleza de expresión, la gran simplicidad en el colorido y el dibujo, el profundo sentimiento trágico

que se desprende la convierten tanto que en el grandioso “Entierro del obrero”, en una de las más vigorosas obras de su carrera.⁸¹¹

Detrás de los hombros, se ve un hombre que camina hacia el mural “Retrato de la burguesía” (1939-1940) en el Sindicato Mexicano de Electricistas (SME). Al llegar a la orilla, se disuelve la toma al interior del mural, con un detalle de las monedas con el flujo en un acercamiento y alejamiento. El plano general se aproxima a los regimientos. Suenan violines y metales de viento. Entra un plano medio de las máscaras anti-gas. Con un *tilt down* del personaje orador visto desde el balcón hasta la turbina, hace un paneo a la derecha hacia tres personajes, mientras una madre y su hijo miran a la distancia. Otro *tilt down* en plano general y un primer plano de un rostro doliente. En contrapicada y en movimiento, va un corte al ojo de Siqueiros en primerísimo plano.

En 1939, Siqueiros pinta sobre los muros del edificio del sindicato de electricistas. Es la misma imagen de la lucha obrera. Casi exclusivamente, utiliza instrumentos mecánicos: aparato fotográfico, proyector eléctrico, pistola a presión... Para pintar, emplea colorantes con base de piroxilina, parecido al esmalte utilizado en los automóviles de una gran resistencia a las intemperies. Aquí, el pintor quiso poner en práctica sus teorías sobre la representación del movimiento en la pintura mural. La sucesión de imágenes plásticas que permite el cinematógrafo corresponde más a las necesidades y al gusto moderno que la contemplación de una pintura en donde el espectador, al alejarse tendrá inevitablemente la impresión de una distorsión óptica dejando a la obra sin fuerza y sin interés. En esta composición, Siqueiros se ha esforzado por imprimir un dinamismo a la obra entera, previendo los recorridos de los espectadores que dan la complejidad del espacio en su circulación.⁸¹²

Se oye un coro de voces, ahora un *tilt down* desde el techo sobre el mural de frente en Chillán, Chile. Una iglesia hecha escuela y en su mural hay continuidad entre muros y techo. *Zoom in* en un personaje herido.

En 1941, en Chillán en Chile, comenzó un fresco titulado “Muerte al invasor”, fresco que terminará al año siguiente. Esta pintura decora la biblioteca de una escuela, un salón desmesuradamente largo y el artista llega a establecer entre los tres muros y el techo una continuidad pictorial [sic] formando un conjunto grandioso. Desbordante de pasión y de dinamismo, son un testimonio elocuente de sus actos de un puñado de hombres, protagonistas de luchas de América Latina por su libertad.⁸¹³

⁸¹¹ *La pintura mural mexicana*, Fernando Gamboa, 1952

⁸¹² Op cit

⁸¹³ *La pintura mural mexicana*, Fernando Gamboa, 1952

Con un corte a un *zoom out* llega a un plano general, y desde allí con un *tilt down* se va dando énfasis a los personajes indígenas.

El hecho más notable de este mural es que fue ejecutado poniendo en práctica una tendencia al colectivismo tanto social como técnico. El autor del proyecto es Siqueiros, pero junto a Antonio Pujol, Luis Arenal, Antonio Rodríguez Luna y José Renau, trabajan sus directivas. A pesar de la violencia y el odio, la destrucción y el incendio, la miseria y la muerte, encontramos siempre un motivo calmante del dolor, nos habla de un futuro maravilloso, de una justicia social cercana. Siqueiros glorifica a una nueva divinidad: el pueblo, que, según sus palabras “es el más miserable y al mismo tiempo, el más bello de los dioses”.⁸¹⁴

Con un corte a un primer plano de un rostro barbudo que lleva tres líneas en el rostro, luego hace una disolvencia al ojo de Siqueiros parpadeando y corta a “La Nueva Democracia” (1945) en el Palacio de Bellas Artes. Se oye “La Marsellesa” al fondo, mientras hace un primer plano rostro en el mural y un *tilt down* en los senos turgentes, y dando un paneo sobre el mural lleva a las víctimas.

En 1945, para conmemorar la victoria militar sobre los nazis y los nazifascistas, Siqueiros pinta sobre los muros del Palacio de Bellas Artes su obra titulada “La Nueva Democracia”. Representada por la fuerza de un hombre y el espíritu tierno y maternal de una mujer, la Democracia Republicana rompe las cadenas de los pueblos sumidos por el fascismo, éste último personificado por una figura humana con sus manos sangrantes, acariciando a la muerte y esperando el momento favorable para resurgir bajo un nuevo disfraz. El vencido, la víctima, nos muestra bajo sus espaldas la marca del fuego, la furia de sus verdugos. Pero incluso en la victoria, Siqueiros piensa que hay temor, angustia, lágrimas apenas contenidas. Su antorcha de la libertad está todavía débil y una amenaza latente e implacable ronda siempre alrededor de ella. Un hecho que se puede repetir; el asedio de la muerte, las víctimas civiles, la vida destruida.⁸¹⁵

Se ven los rostros dolientes y los volúmenes de los pies. Con giros de cámara, autorretrato, música sinfónica y modulación del popular canto de guerra francés, va a la máscara de rostro indígena que yace en el suelo. La toma concluye en la escultura policroma de Luis Arenal. Con un paneo del techo a la derecha hasta la escultura, apagan la luz, y se quedan los colmillos en alto contraste.

El héroe indígena que murió luchando contra los conquistadores es uno de los símbolos privilegiados de Siqueiros. Ya lo había pintado sobre los muros de Chillán en Chile, y lo glorifica de nuevo en 1944 en su “Cuauhtémoc contra el mito”, realizado sobre una superficie cóncava y

⁸¹⁴ Op cit

⁸¹⁵ Ibid

combinada con las esculturas policromas de Luis Arenal, su alumno. El emperador Moctezuma, impresionado por el avance del conquistador, influenciado por las supersticiones, se ve reducido bajo el centauro español que levanta la cruz y la espada. Valeroso y resuelto, el joven príncipe Cuauhtémoc contiene al invasor, resiste algún tiempo, queriendo defender su raza. Gracias a este gesto heroico, logró destruir el poder imponderable del mito...⁸¹⁶

Con un plano general sobre Cuauhtémoc, se ve en el puño indígena el arma de la conquista.

Cinco años más tarde, en el Palacio de las Bellas Artes, Siqueiros recommienza pintar al héroe azteca. Uno de sus principales temas de la obra, es aquel del invasor sometiendo a Cuauhtémoc y la tortura para arrancarle el secreto del escondite de los tesoros de la corona. El momento dramático está constituido por el grupo a la derecha, formado por españoles, la Malinche, intérprete y mujer de Cortés. A la izquierda, algunos hombres, mujeres y niños levantan al cielo sus manos ensangrentadas en la lucha, en signo de protesta contra la conquista, representada por un enorme perro, símbolo del espíritu de la crueldad... La Malinche se debilita. Cortés se impacienta. Pero el héroe no cede. Él muere sin humillarse. Los siglos pasaron y la raza del héroe renace. Destruirá al invasor empleando sus propias armas. México es una mezcla de esta vida y esta muerte, esta derrota y este triunfo. México nació de una lucha perpetua y dolorosa, en sus venas corre la sangre más pura de toda la América. En su corazón se unen todas las pasiones de las razas que, al reencontrarse, le darán vida. México es esta mano oscura que empuña un arma indígena; impulsada por la conciencia justa y salvaje de sus derechos legítimos que ha conservado intactos frente y contra todas las vicisitudes de su existencia.⁸¹⁷

La toma se acerca y hace un corte con una cortinilla de rayos en animación. Siqueiros dibuja un boceto, mira hacia arriba hacia el mural en contrapicado. Corte a un primer plano en el que el artista observa su dibujo y toma proporciones hacia lo alto.

Alejándose un poco de su estilo eminentemente exuberante, Siqueiros pinta este mural en los pasillos del Instituto Politécnico Nacional, centro de estudios donde se preparan los futuros técnicos mexicanos. El motivo es simbólico, pero ha sido reducido a una extremada simplicidad. De un lado, el maquinismo, injustamente administrado, enreda al hombre en sus anillos de una gigantesca serpiente metálica. Del otro lado, perfectamente simétrica, se coloca la máquina dominada por la inteligencia, el conocimiento técnico y el valor de el obrero en este caso, un mexicano que, al centro de estos dos motivos abre los brazos y deja ver en su mano izquierda una mezcla de líneas que significan la energía atómica utilizada con fines de paz. La juventud mexicana, la juventud de toda la tierra lucha para poder dominar el caos de la industria y la técnica de las oligarquías modernas.⁸¹⁸

En otra toma ya sobre el andamio, pinta con aerógrafo, empuñando la pistola a presión conectada a una máquina compresora y utilizando cables de aire, Siqueiros se mueve

⁸¹⁶ *La pintura mural mexicana*, Fernando Gamboa, 1952

⁸¹⁷ Op cit

⁸¹⁸ Ibid

con ritmo, y produce una contrapicada a contraluz. Título de FIN. En las frases, hay apuntes técnicos, históricos y biográficos.

La inquietud profesional de Siqueiros lo obliga siempre a una continua revisión de sus realizaciones. Quiere dominar las técnicas que ha elegido. Es quizás el investigador más avanzado sobre las posibilidades que ofrecen los descubrimientos de la ciencia y la industria como los materiales que se utilizan actualmente. En él, hay una cierta analogía con otros grandes innovadores antiguos en sus búsquedas como en el empleo del acero y el aceite sobre diversas superficies. Ya que en los primeros momentos de la pintura mural mexicana, se usó el encausto y la técnica del fresco de los pueblos antiguos, los muros en cemento exigen quizás otros procedimientos, tales como la utilización de colorantes que sequen inmediatamente, o bien, la aplicación del color con la ayuda de una pistola a presión permiten cubrir rápidamente grandes superficies. Siqueiros afirma su teoría así: A nuevas épocas, nuevas técnicas y por consiguiente nuevas formas. David Alfaro Siqueiros es incansable. Busca por todos los medios captar e interpretar el ritmo dramático de la vida actual. Su entusiasta pasión lo encuentra siempre al pie de un nuevo muro. En todo lo que pinta, palpita este espíritu eminentemente social y humano que caracteriza el movimiento pictórico mexicano.⁸¹⁹

En el guion se incluyó una “Parte Final”, que aunque no se integró – hoy no podemos tampoco descartar que haya sido filmada–, vale la pena incluir aquí entre la concepción general del proyecto, que cerraba los retratos y lanzaba sus especulaciones sobre la herencia posible de aquellos incuestionables maestros.

Rufino Tamayo, internacionalmente conocido por sus telas, decora en 1933 algunos muros del Conservatorio Nacional de Música en México. Mirando las figuras simbólicas representadas en estos frescos, uno se da cuenta claramente de su estilo en esa época. Más tarde, cambiando poco a poco de método, pinta en el Museo Nacional de Antropología un impresionante motivo alegórico inspirado en la Revolución de 1910. Este motivo, erigido en diagonales, posee un gran sentido dinámico. Es allí que demostrará las ideas personales de su estilo posterior. En el Palacio de Bellas Artes, acaba de terminar un gran mural titulado “Nacimiento de la nación mexicana”. Con un gran sentido metafórico, representa la lucha incesante del pueblo buscando conseguir su autonomía. Para realizar esta obra, eligió arquetipos universales: el inmenso caballo apocalíptico, el guerrero que lo monta, la civilización antigua occidental (la colonia griega) se dispersa ante el furor del drama; el nacimiento doloroso de una nueva raza; el acercamiento de dos astros simbolizan la unión del español y el indígena. Este fresco, hecho en vinil, resume la morfología típica de Tamayo. Venimos de admirar una síntesis de la obra de los principales pintores muralistas mexicanos. El ímpetu que origina el gran movimiento artístico de este país, continúa inspirando las expresiones plásticas de sus pintores. Aquí algunos niños, estimulados en su inclinación artística por un grupo orientador popular, que se dedica, en una de sus parques públicos de la ciudad, a dibujar y a pintar en toda libertad, siguiendo solamente su propio impulso. Son pinturas ingenuas, intuitivas. En ellas puede apreciarse el gusto innato del mexicano en cuanto a las formas y los colores. Un día, quizás uno de esos niños del pueblo, hijo de obreros, vendedores de periódicos, limpiabotas, ¡se convertirá en un gran muralista!⁸²⁰

⁸¹⁹ *La pintura Mural Mexicana*, Fernando Gamboa, 1952

⁸²⁰ Op cit

La narrativa se ensambló a través de movimientos de cámara, cortes, *travellings*, disolvencias, con pietaje de archivo de escenas de la Revolución Mexicana, sobreimpresiones, y escenas filmadas a propósito, que fueron acompañadas la voz de Jacques Artus dando lectura a un comentario traducido al francés.

7. Muros, artistas y personajes en *Arte público* (1952)

Utilizando secuencias que se usaron en *La pintura mural mexicana*, Teleproducciones S.A. también realizó *Arte público* (Francisco del Villar, México, 1952) en el marco de los proyectos apoyados por Bonos del Ahorro Nacional. El corto abre con los créditos sobre las manos robustas de “Nuestra imagen actual” (1947) de David Alfaro Siqueiros, se va adentrando en la selva y poco a poco lleva a la zona de Bonampak, mostrando los edificios cubiertos de maleza; los paneos de los interiores mostraban los murales de los músicos enmascarados con cabezas de animales, crustáceos, trompetas y tenazas. Sobre los planos de los frescos de Bonampak, el locutor Ignacio Santibañez da un toque de exotismo y fatalidad, al comentar que la primera expedición terminó trágicamente. Se usaron paneos de los frescos que se enlazan con tomas de pirámides y códices, en un hilo conductor que explica los vínculos entre el arte público, visible en diversas épocas a través de los espacios y los materiales conservados.

Este río, hace cientos de años era cruzado diariamente por hombres de otra raza. Esta arisca vegetación, parecida a la muerte, es nueva sobre este paisaje. Es la máscara de las ruinas, debajo de ellas viven aún los templos y las ruinas de los mayas. En 1947 una expedición de antropólogos y artistas llegó a Bonampak, a lo que quedaba de Bonampak. Dos hombres murieron en el curso del viaje terrible. Parecía cumplirse la profecía maya, la muerte destruye a quienes violan el secreto de sus viejos frisos. En el interior del templo descubrieron y copiaron este mural que los siglos y la humedad no supieron herir ni borrar, es esta la primera historia que se quiso contar al pueblo de América. Historias de hazañas guerreras que inflamaron el orgullo de un pintor genial, un claro ejemplo de arte público.⁸²¹

⁸²¹ Francisco del Villar, *Arte público*, Teleproducciones S.A. de C.V., México, 1952

El arco desde las culturas originarias hasta el México moderno, ve en las zonas arqueológicas las evidencias de la creatividad y majestuosidad en el espacio público, dotándolo de formas y figuras especiales.

En Chichen Itza, abundan las maravillas de piedra. Homenajes a los dioses o a los grandes jefes de estado. Esta forma de divulgación y propaganda es tan vieja como el arte mismo. En Egipto, en Grecia o en Roma abundan maravillosos ejemplos. Los teotihuacanos, pueblo sedentario y agrícola, quisieron honrar con su arte a las deidades que pudieran favorecer su agricultura. Éste es el paraíso de Tláloc, dios de la lluvia. Más tarde, los aztecas siguieron usando la pintura para narrar otras historias. Dado sobre su gloria y su gesto militar les entregan los maravillosos códices que de ellos hemos heredado.⁸²²

La idea del arte público prehispánico que también se daba en espacios ceremoniales abiertos, después se encontraba en las iglesias, en sus fachadas y en los muros interiores, como muestra la lectura del espacio interior como un lugar de vida pública, de sociabilidad y de injertos culturales.

Una nueva etapa del arte público inician en México los españoles apenas terminada la conquista. En el convento fortaleza de Actopan, para mejor borrar del corazón de los indios el recuerdo de sus dioses, los franciscanos usan los muros para representar la historia de su santo, el pobrecito de Asís y maravillas con ella a los recién bautizados. Los mismos indígenas ayudaron a pintar estas imágenes, visión de un mundo que no conocían. España siembra en México su fe cristiana. La iglesia de San Francisco Acatepec está vestida de azulejos que brillan radiantemente al sol, sin sospechar su lejano origen hindú, conocido y transformado por los árabes españoles.⁸²³

La voz narradora propone explicar lo ocurrido en el siglo XIX, lleno de violencia y conservadurismo que se sublimó a través del arte al alcance de un pueblo que después, se enmascaró como forma de resistencia para conservar su memoria.

La pintura y la escultura en el arte religioso tienen un fin, un objeto, hablar de conformidad y de amor a los sedientos, a los humildes, el arte religioso que inspira la fe, es también arte público, porque se hace para que todos los hombres puedan gozarlo y acercarse a Dios. Durante los siglos coloniales, el arte religioso floreció maravillosamente en nuestra patria. Dio frutos que aún viven para nuestro gozo y nuestro orgullo. Testimonio de tres siglos en los que nuestra nación se forjó. Desde el momento en que México se independiza, el arte entra en un sopor de 100 años. El arte público se hace arte popular. Estas máscaras, tras las que el pueblo quiso esconder su nuevo rostro son una prueba de ello.⁸²⁴

⁸²² *Arte público*, 1952

⁸²³ Op cit

⁸²⁴ Ibid

Después de un largo letargo, la Revolución Mexicana produjo una retomada del fresco en los edificios públicos, a través de los murales y los muralistas.

Es la Revolución la que vuelve a despertar el genio artístico de los mexicanos. Las nuevas angustias, los nuevos problemas empiezan a ser cantados por los vigorosos pintores de México. Hoy su obra es reconocida en todo el mundo. David Alfaro Siqueiros, en 1951, compitiendo con los más grandes pintores de Europa, obtuvo en la exposición Bienal de Venecia los máximos honores. ¡Fue el triunfo de México! Siguiendo el ejemplo de las antiguas culturas de nuestra patria, Siqueiros vuelve a hacer un arte para todos, un arte para el pueblo.⁸²⁵

Absorto frente a su dibujo, David Alfaro Siqueiros toma referencias del espacio y en otro plano, coge la pistola del aerógrafo y lo aplica sobre una superficie del mural.

Siqueiros interpreta la actualidad social, los problemas de nuestro siglo, el dolor de nuestros días. En su obra están las máquinas, están los ejércitos del odio, están las amenazas que pesan sobre la hermosa voluntad de vivir y de crear. Esta obra fue lograda por un equipo completo de pintores que dirigió Siqueiros. Cada uno de los artistas creó un fragmento del resultado último, señal ésta de la inquietud creativa del muralista. El pintor piensa que el arte de nuestra época debe hacerse con nuevos materiales. La química moderna puede ayudar a un artista. Siqueiros descubrió pinturas más perfectas que el óleo tradicional, como la piroxilina. Obtuvo una riqueza de colorido insospechada, tonos y efectos plásticos que la pintura no había conseguido jamás. Esta obra, realizada con el nuevo material, conmemora el triunfo de las democracias. En la Segunda Guerra Mundial, la democracia republicana, fuerte como un hombre, maternal y esplendorosa como una mujer, rompe las cadenas de los pueblos esclavizados. El fascismo, con las manos ensangrentadas quiere despertar bajo una nueva bandera para ensombrear al mundo. Anhela sombríamente nuevos muertos y nuevos mutilados. Pero la voz de Siqueiros es una voz de esperanza.⁸²⁶

En la caracterización del pintor originario de Camargo, Chihuahua, el corto pone énfasis en su pasión por los temas nacionales, así como la intersección entre escultura y pintura para evocar a los héroes indígenas que se enfrentaron a los invasores españoles: Cuauhtémoc y Moctezuma. El objetivo del muralista es contar aquellas batallas a través de una “pintura de una calidad privilegiada puesta al servicio de una gran causa. Arte que no se encierra para beneficio de avaros poseedores. Arte que puede iluminar a todo un pueblo”. Posteriormente, Siqueiros tuvo otra ocasión para homenajear al príncipe heroico en el Palacio de Bellas Artes.

⁸²⁵ *Arte público*, 1952

⁸²⁶ Op cit

El conquistador Hernán Cortés con La Malinche, aguarda a que el tormento doblegue el heroísmo de Cuauhtémoc. Pero el fuego no basta para doblegar la voluntad del príncipe indio. La patria y el pueblo, dejados y heridos, piden que el tormento cese. La conquista es como una bestia implacable y sedienta de sangre. La Malinche se estremece, Cortés se impacienta pero Cuauhtémoc no cede, morirá sin humillarse. Pasan los siglos y la raza del héroe renace para derrotar y abatir al centauro español usando sus propias armas, sus propios hierros invencibles. México es la mezcla de esa vida y de esa muerte, de ese triunfo y de esa derrota. Por sus venas corre la sangre más completa de América. México es esta mano morena que empuña un arma indígena, tradicional y vigorosa, bajo el hierro bravío y perfecto de España. Hoy esa misma mano morena controla la energía industrial, la pone al servicio del progreso del hombre y no de su destrucción. Éste es el mensaje que Siqueiros dirige desde los muros del Instituto Politécnico Nacional a las nuevas generaciones de técnicos mexicanos. Será la juventud quien domine el caos creado en el mundo por el progreso mecánico. Será la juventud con su savia eterna quien salve al mundo.⁸²⁷

En primeros planos se revela la confianza del pintor con la cámara, quien posando con tranquilidad y mostrando sus pinceles, acentúa con su mirada sus cálculos sobre el espacio e invita al espectador a ser testigo de la obra en desarrollo.

Siqueiros es el artista que no teme gritar, denunciar la injusticia y el oprobio. Trabaja incansablemente con su arte para que el hombre pueda acercarse a una pintura llena de sentido humano sobre los muros de concreto de la arquitectura moderna, es preciso usar en el fresco no ya la cal, como los artistas del renacimiento, sino el cemento que se endurece con rapidez extraordinaria. De allí la razón para aplicar la pintura con brochas de aire. Procedimiento ya imitado a Siqueiros por los grandes muralistas de Europa. Ésta es una de las últimas obras del pintor. Figura sobre los muros del Hospital de La Raza. Las clases humildes de México ya no tienen que buscar brujos y yerberas para encontrar alivio y salud. La medicina moderna está a su alcance. Poco a poco, la seguridad social va llegando al duro destino de las gentes que no tienen más capital, más posesión que sus manos para ganarse la vida.⁸²⁸

Al sur de la Ciudad de México, en el flamante campus universitario de la UNAM, la cámara de Ramón Muñoz lleva con ligereza a los espectadores hasta los andamios, donde trabajan muchas manos bajo la dirección de los maestros muralistas.

Los grandes pintores de México acaban de recibir nuevos muros, los muros de la Ciudad Universitaria, así el arte grandioso de nuestra patria da un nuevo paso hacia adelante, sale de los muros interiores y llega a las fachadas, cada vez más cerca de nosotros y de los admirados ojos del mundo. Este mural de relieves escultóricos es –según David Alfaro Siqueiros– un principio y no una meta. Nuevas generaciones de pintores mexicanos continuarán la obra de sus maestros, serán ellos, los jóvenes artistas de la patria, los encargados de seguir mostrando al mundo la gran riqueza de México que es su espíritu y su genio.⁸²⁹

⁸²⁷ *Arte público*, 1952

⁸²⁸ Op cit

⁸²⁹ Ibid

Al celebrar el medio siglo de actividad profesional en el ámbito cultural y museográfico de Fernando Gamboa, Carlos Velo recordó –treinta años más tarde – que ese proyecto lo hizo conocer muy a fondo a México y sus artistas.

La filmación resultó ser una apasionante aventura, no sólo porque me permitía absorber el sentimiento mexicanista crítico y vibrante de los murales, sino porque conocí a los tres grandes pintores en acción, con los pinceles en la mano y hablar con ellos, poco de lo divino y mucho de lo humano [...] Nunca olvidaré la mirada penetrante de José Clemente Orozco a través de sus gruesas gafas, mientras encendía las llamas de Prometeo sin cadenas, rodeado de tremendos frailes y conquistadores. Siempre me acordaré de los fantásticos relatos de Diego Rivera sobre sus antepasados españoles mientras dibujaba con detalle los tatuajes de una cortesana azteca, las barbas de Trotski, los ojos negros y profundos de Zapata. Jamás negaré la visión política de David Alfaro Siqueiros expresada en la violencia angular de sus figuras, en el osado rojo de su paleta sensual y aerográfica, en sus apasionados recuerdos al frente republicano en Guadalajara [España].⁸³⁰

Cumpliendo el objetivo de acercar al público a esas figuras omnipresentes en el campo cultural desde la posrevolución, y recuperar hilos estéticos antiguos y mestizos que permitían conocer y entender la riqueza cultural mexicana, sus afanes documentalistas sentaron las bases de sus futuras colaboraciones, en las que, alejados de las galerías y los caballetes, sus viajes y cámaras permitirían conocer y profundizar en realidades lejanas, a medio camino entre el descubrimiento de los especialistas y la divulgación masiva, nutriendo su mirada cinéfila con las influencias del periodismo, la literatura y la antropología.⁸³¹ Al realizar las tomas que los llevaron a las ruinas arqueológicas, también llamó su atención el arduo trabajo de los chicleros, tema sobre el que poco después se abocaron a realizar una producción dedicada a mostrar las duras condiciones de vida de esos trabajadores. La exuberancia vegetal era equivalente en historias, y los espectadores y los medios de comunicación estaban ávidos de ellas.

Jean Cassou afirmó en una visita a nuestro país: “El arte mexicano es cada vez más apreciado en Francia y aquí me ha sorprendido el interés y el conocimiento con que se habla

⁸³⁰ Miguel Anxo Fernández, *Las imágenes de Carlos Velo* (México: UNAM, 2007) 122

⁸³¹ Después de circular ocasionalmente en las actividades culturales de Fernando Gamboa, la copia quedó resguardada en su colección filmica. En este siglo, fue restaurada y conservada a partir de los trabajos de la Promotora Cultural Fernando Gamboa, en colaboración con la Filmoteca de la UNAM.

de nuestros artistas. Los artistas mexicanos y los artistas franceses están hechos para comprometerse”.⁸³² La recepción de la exposición produjo reacciones que Gamboa conservó en un documento en el que se transcribieron respuestas y balances que revelan la estructura de la exposición y sus enlaces, caracterizando los elementos. Aunque la película no se menciona allí, puede especularse que tendría una reducida circulación pública, y más enfocada en espectadores más vinculados con ese género de películas.

El IVème Congrès International des Films Éducatifs, se llevó a cabo en París del 2 al 7 de marzo de 1953 y allí se discutieron y redefinieron los límites de acción cultural y comercio de películas, se enfatizó en la distinción entre lo comercial y no comercial, lo “theatrical” y “no theatrical”, llevó a reconocer el trabajo de los cineclubes como intermediarios.⁸³³ En esa ocasión, se presentaron también cortometrajes que enriquecieron las panorámicas además de las discusiones. Representando a México estuvieron presentes los cortos de Teleproducciones S.A., que incluso colocaron al inicio de los fotogramas de cada cortometraje, una cédula de participación en ese congreso.

⁸³² Elena Poniatowska (1956) 23

⁸³³ Rapport de la Conférence sur la Distribution Non Commercial des Films Culturels (Londres, 20-22 février 1961) (1961) GB: Gouvernement du Royaume-Uni de Grande Bretagne et Irlande du Nord, Conseil de L’Europe, p. 24

8. Vidas en la selva: *Terre Chaude/ Tierra del chicle* (1953)

Después de haber volado y superado ríos en los caminos de la selva Lacandona, el equipo se internó en caminos cubiertos por la maleza en busca de imágenes e historias para la pantalla. Además de los rumores de los insectos y animales, conocieron también allí las experiencias de los chicleros, trabajadores que se sumergían en la espesura para buscar una preciada sustancia que periódicamente les daba oportunidad de ganar dinero, aunque la faena estuviera llena de peligros. Convencidos de que valía la pena conocer más y contar esas vidas, en Teleproducciones S.A. ampliaron los rasgos del documental y lo acercaron a la no-ficción, recreando escenas, respetando condiciones que presentaba el terreno, pero realizando composiciones y organizando acuerdos de los personajes con la cámara, ubicando a los protagonistas de la trama. Con el apoyo de Francisco del Villar como productor asociado, Barbachano Ponce siguió su carrera de productor cinematográfico, al concretar esos primeros cortos a los que se sumaron los cualificados técnicos que se desempeñaban en *Cine Verdad* y en las cabezas del equipo, estuvieron los españoles Carlos Velo como director técnico, Luis Sobreya en el montaje y el fotógrafo alemán Walter Reuter,

cercano a los movimientos de vanguardia en su país natal y posteriormente registró la Guerra civil en España. Llegó a México en 1942 y trabajó como reportero en revistas ilustradas y de cine en la línea de la revista *Life*, donde aportó un nuevo concepto al periodismo gráfico moderno. Sus primeras experiencias en el cine datan de 1946, cuando filmó –con una vieja cámara Bell & Howell, de 35 mm a la que adaptó 3 objetivos Leica– el *Noticiario*, *Cine verdad* y *Tele revista* [sic] como parte del equipo del equipo de Manuel Barbachano Ponce.⁸³⁴

A partir del guion conservado en la Promotora Cultural Fernando Gamboa,⁸³⁵ y la copia digitalizada restaurada y conservada por la Filmoteca de la UNAM, podemos reconstruir el documental de 14 minutos de duración: *Terre Chaude/ Tierra del chicle* (Fernando Gamboa/Carlos Velo, México, 1953), cuya estrategia fue situar los escenarios y conocer a las diferentes personas que tomaron parte al relatar sus historias de vida. El

⁸³⁴ Elisa Lozano y Hugo Lara, *Cinefotógrafos del cine mexicano 1931-2011* (México: Conaculta, IMCINE, Cineteca Nacional, Festival International du Film d'Amiens, 2011) 90

⁸³⁵ Promotora Cultural Fernando Gamboa/ Traducción: Elsa Arismendi, revisión: Gabriel Rodríguez Álvarez, 2014

cortometraje inicia con los créditos y se ven de fondo una toma del cielo gris y mientras cae una tormenta, las gotas resbalan en las canaletas y caen en barriles y cazuelas para captar el agua de lluvia. En un claro de la selva, un paneo sobre las palapas sitúa a los espectadores y la voz explica que están en Silvituc. Al acercarse, muestra poco a poco a un grupo de personas sentadas en el piso y poco a poco explica qué hacen. En los planos de acercamiento a cada uno, miran a la cámara y son conscientes de ser filmados y se explican quiénes son. Jóvenes afrodescendientes, indígenas y mestizos, cada uno con rasgos propios que lo identifican de los demás: La barba de *Blackie*, el paliacate en la cabeza de *Tlaxcala*, el sombrero y los ojos rasgados de *El Chino*. A su vez, el embarazo de *Antonia*, le impide acompañarlos. En la primera parte, se sitúan el lugar, los protagonistas y el objetivo que persiguen para ganarse la vida.

Y yo, *Isidoro*, estoy aquí como tantos otros en esta densa e impenetrable selva. Los árboles son pequeños y raquíticos por falta de luz. Siento una presión infinita. El camino, uno de los tres abiertos con el machete, el “corta-todo” mexicano, es un verdadero túnel de vegetación con tierra lodosa. Yo me había imaginado que la selva tropical sería una belleza fantástica, pero encuentro una selva monótona y desesperante. Sus espinas ofensivas secretan un líquido corrosivo el cual al contacto con ella apesta y sus frutas son muy venenosas. Las raíces salen del suelo en desesperación y en búsqueda de insolación. La naturaleza entera parece enferma y atormentada.⁸³⁶

La voz del narrador toma la primera persona de *Isidoro* y la alterna con la neutralidad de quien describe lo que la cámara va encontrando a su paso. Hay espacios para que los sonidos locales participen activamente. No sólo los cuerpos en la jungla avanza, sino que el relato se va haciendo con sus miradas, que escudriñan las copas de los árboles, buscando loros y aves que los acompañan desde las alturas. Para comprender la iluminación y los encuadres que fueron usados para construir y destacar los personajes y antagonismos, acentuados con planos y contraplanos, es muy rico el análisis de Margarita Ledo Andión, que revisó detalladamente las secuencias, encontrando el interés de Velo por seguir al héroe y criticar la explotación multinacional.

⁸³⁶ *Tierra del Chicle*, 1953

La atmósfera del filme va del imaginario exótico que pueda albergar el espectador –la jungla– a la desesperanza de la visión del entorno y del modo en que se desenvuelven las operaciones de sacar a los árboles inmensos la resina; la atmósfera del filme se elabora desde la lluvia incesante, los peligros de la naturaleza y la necesidad de muerte para poder sobrevivir, y se amplía en los elementos sonoros, auténticas pulsiones rítmicas que se funden en momentos brillantes del montaje, como cuando se nos narra la locura producida por las picaduras del mosquito en el cerebro de uno de los chicleros y la toma subjetiva del proceso de ebullición de la resina hervida, en un juego de formas visibles que crean el momento de mayor tensión, el momento dramático, a partir del que entramos en la solución final.⁸³⁷

Isidoro explica lo que deben realizar para llegar al campamento y desde allí salir en busca de la preciada goma. Además de compartir detalles, también va abriendo sus temores a la naturaleza implacable que los rodea todo el tiempo. Siguiendo a la investigadora gallega –que interpretó con claridad los cambios que fueron introduciendo sutilmente en la narración–, a través de la estructura se van modificando puntos de vista, y se combinan acercamientos a los espacios desde ángulos y con detalles cercanos.

Si los primeros movimientos de cámara alrededor de la cabaña en la que se producen las operaciones de contratación son panorámicos– y alternan con primeros planos y planos generales, a medida que nos metemos en lo más incógnito la cámara se hace subjetiva, realiza picados y contrapicados fuertes, se adelanta y espera por la acción que nos va a mostrar: es una cámara atenta. Los insertos, la alerta de que están coexistiendo intereses y mundos diferentes que traen consigo, como la cobra mortal “coralillo”, lo bello y lo siniestro, se alarga en varios travelín que nos hacen continuar el viaje.⁸³⁸

El chiclero sigue su camino y el narrador explica las injustas condiciones laborales. Es densa la bruma en el campamento por la mañana. Se oye música extradiegética de una guitarra y se mezcla con el croar de los sapos. Poco a poco explica el *modus operandi* de extracción cotidiana, lenta y parsimoniosa del blanco líquido que nace de una especie particular de árboles. Hay muchos peligros en el trayecto –como animales venenosos– y entre ellos, la herramienta de trabajo mal utilizada, puede resultar catastrófica. Los sonidos de la naturaleza se convierten en un tormento y los peligros del machete acechan a los propios chicleros. Las diferentes capas de la narración combinan la objetividad del reportaje con la

⁸³⁷ Margarita Ledo Andión, “Ante la aparición de ‘Tierra de Chicle’ Carlos Velo, 1952”, *Trípodos*, Núm. 20 (Barcelona, 2007) 166

⁸³⁸ Margarita Ledo Andión (2007) 166

subjetividad del protagonista. Su historia personal, encarna el *pathos* de esas comunidades y de principio a fin, muestran las formas de explotación de los trabajadores a través de deudas, enganches, dentro de un sistema comercial que diluye la humanidad en la utilidad. La primera persona fluye en la voz narradora, compartiendo sus preocupaciones y dificultades, sumadas a la dureza del trabajo.

Esta vez, me voy en paz. Los demás se quedan para quitarle a los árboles las últimas gotas de savia. Quiero regresar lo más rápido posible al lado de mi familia. Tengo ganas de conocer a mi hijo. Son los últimos momentos de una pesadilla llena de angustia, prolongada hasta la obsesión. Estamos contentos de alejarnos de este infierno. Y allí en frente de nosotros, *Tlaxcala*, o lo que queda de *Tlaxcala*.⁸³⁹

Nuevamente, el narrador rompe la continuidad de las acciones y provoca un distanciamiento que acentúa la identificación con los trabajadores, aún sin pertenecer al gremio de los chicleros, pero que comparte con los asalariados los problemas de la precariedad.

En ese instante *Isidoro*, el héroe que venía realizando para nosotros el relato en primera persona, resuelve que tiene algo por lo que vivir, el bebé que le había nacido durante su estancia en la jungla, y corre. La cámara ve como se aleja. La misma cámara que vio alejarse a escala. La misma cámara que contempla desde dentro de su cabaña cómo corre *Isidoro* inclinando y mirando sonriente hacia abajo, la que nos impone un close up frontal del bebé, esa metáfora del México que va a vencer los peligros de las tierras calientes y húmedas de la jungla, como ya venció en las tierras desérticas.⁸⁴⁰

Los recuerdos en primera persona aportan una tensión en la que el protagonista, toma la palabra en la voz del narrador momentáneamente, y luego la retoma para subrayar las conclusiones.

Me acuerdo de sus últimos momentos de dolorosa agonía y me da miedo de volverme loco como él. Corro, corro con toda mi fuerza. Yo tengo un hijo por quién vivir. Y es aquí, en una planicie entre Campeche y Quintana Roo, que nace un niño, un nuevo mexicano. Para él, la vida será distinta. Diferente de la de su padre y la de tantos miles de otros que pagan cada año su tributo de su vida en la selva. El hijo de *Isidoro* conocerá otro momento, más digno para vivir. El que México está construyendo en su marcha que desborda hasta las regiones más lejanas. Este México, que ya ha vencido sus desiertos y que está cerca de vencer a la selva.⁸⁴¹

⁸³⁹ *Tierra del Chicle*, 1953

⁸⁴⁰ Margarita Ledo Andión (2007) 167

⁸⁴¹ *Tierra del Chicle*, 1953

Margarita Ledo hizo notar que el corto caracterizó las injustas condiciones de contratación de los chicleros, y es posible evocar así a las tiendas de raya en donde los trabajadores terminaban siendo doblemente explotados; también desmenuza las relaciones entre los personajes, que servirán más adelante a Velo en futuros proyectos.

Filme que trata de un sujeto colectivo, los chicleros, a través de diferentes caracteres dentro del propio grupo, el del héroe y del antihéroe, *Coyote*, antiguo chiclero. Filme que se construye desde el punto de vista de uno de los personajes y en el que el método de Velo, elaboración previa de un guión, localizaciones, filmación pegada al terreno y dirección de determinados episodios y peripecias de los chicleros avanzan lo que será ese otro filme sobre el peligro y los miedos, el aclamado *Torero*[.].⁸⁴²

De acuerdo con la investigadora, la narración de la película se estructuró aprovechando las posibilidades de los planos cinematográficos para combinar el paisaje de la naturaleza y las perspectivas subjetivas de los protagonistas.

La cámara se mueve entre el retrato y el reportaje; entre lo que nos presenta y lo que ella misma espera descubrir entre el motivo en *close up* y la panorámica que amplía y desasosiega la mirada; entre el interior de la selva desde la que se ve pasar a los hombres a cierta distancia y hasta la subjetivas en momentos de acción. Una cámara que se sabe participe de los dos registros de la voz humana –la del narrador del comienzo y del fin, y la voz vivida por uno de los personajes– del sonido orgánico del agua, de la tormenta, de la resina, del machete, de los cuerpos que caen desde la copa de los árboles y del sonido construido que nos produce esa empatía única que llamamos atmósfera.⁸⁴³

A su vez, la estructura explota el fuera de campo que sugiere un entorno lleno de dificultades, así como el campo sonoro:

Filme-Diario, donde una persona, ídolo, nos va incorporando a los peligros de la jungla, a lo cotidiano del trabajo y de la vida, a los acontecimientos dramáticos que traen consigo la muerte, la creencia en un nuevo México que justo representa su hijo recién nacido. Filme en el que la textura sonora vuelve a ser la que crea el espacio tiempo que es ese tejido de efectos autorales y música tradicional, y donde la profundidad de campo acentúa el efecto real. Filme de fotógrafo, para que Walter Reuter funda la cámara con su objeto, con la imagen que quiere de su objeto.⁸⁴⁴

Al concluir su análisis, Ledo Andión también notó algo muy relevante en la carrera de Carlos Velo, que podría explicar la forma en que pudieron sortear los inconvenientes de filmar en la selva.

⁸⁴² Margarita Ledo Andión (2007) 167

⁸⁴³ Op cit 168

⁸⁴⁴ Ibid

Filme realizado en la mesa de montaje como todo buen filme, según el pensamiento de Carlos Velo, quien –tal vez– ni necesitó entrar a la selva. Porque si bien hoy no sabemos a ciencia cierta en qué consiste eso de la “Dirección Técnica”, un *memorándum* de trabajo de Tele-Producciones, datado el 11 de febrero de 1955 nos lo explica así: “Centralizará las órdenes de trabajo para camarógrafos, música, edición, grabación, etc... y dirigirá todas estas actividades”.⁸⁴⁵

El documental consiguió, entre otros, el primer premio del Festival Internacional de la película agrícola, celebrado en Roma en el otoño de 1953. La estrategia de utilizar la primera persona humanizó el sufrimiento y permitió, siendo un documental sobre un grupo humano, acentuar la identificación con la subjetividad del protagonista, al colocar la condición universal de ser un padre de familia en un sistema de explotación.

También en el universo de la ficción, el tema de los chicleros sirvió de pretexto para otras historias. En ese mismo año, se filmó en los estudios San Angel Inn la cinta *Yo soy muy macho*, dirigida por José Díaz Morales, periodista y abogado español que llegó a México en 1937 y en donde llegó a dirigir una enorme cantidad de cintas,⁸⁴⁶ producida por Cinematográfica Filmex/Tuxpam S.A, interpretada por Silvia Pinal, Miguel Torruco, Fernando Soto *Mantequilla* y otros,⁸⁴⁷ la comedia ubica su trama en un supuesto campamento chiclero, hasta donde llega una audaz piloto –interpretada por Silvia Pinal– para ayudar a su hermano metido en problemas y donde se termina liando en varios enredos amorosos, que exploran superficialmente el homoerotismo. No obstante, en ningún momento aborda la compleja realidad de los trabajadores del chicle en el sureste del país.

⁸⁴⁵ Margarita Ledo Andión (2007) 168-169

⁸⁴⁶ Antes de dirigir *Yo soy muy macho*, José Díaz Morales llevaba en su filmografía más de 30 títulos. Ver <https://www.imdb.com/name/nm0246473/>

⁸⁴⁷ *Enciclopedia Cinematográfica Mexicana (1897-1955)*, (México: Publicaciones Cinematográficas, S. de R. L, 1955) 543

9. Miradas al *Carnaval en Huejotzingo* (1954)

Como ya se ha referido antes,⁸⁴⁸ el poblado de Huejotzingo estaba en el radar de los edificios coloniales que merecían ser llevados a la lente documental del cine y el interés por retratar desde adentro su carnaval anual, y la estrategia de producir en el formato de corta duración, funcionó para acercarse a un evento que encierra varias capas en la densidad de su riqueza. Como en otros casos, los realizadores no partían de cero y por el contrario, varias huellas anteriores y rastros afinaron los ángulos que buscaron resaltar con otra incursión de un cine de no-ficción, a partir de la conjunción de imaginación y realidad.

En 1954, la flamante Teleproducciones S.A., produjo *Carnaval en Huejotzingo*, dirigido por Fernando Gamboa. Como director de fotografía estuvo Ramón Muñoz y el editor fue Luis Sobreya, cercano colaborador en las series de noticiarios y adaptaciones cinematográficas que habían realizado en la empresa sus primeros años. Se estructuró con un comentario del italiano –nacionalizado mexicano– Gutierre Tibón (1905-1999), quien llegó a México en 1940, seis años más tarde comenzó a ser profesor de la FFyL de la UNAM y a la sazón, ya contaba con diversas publicaciones sobre etimología, historia de América y divertimentos lingüísticos.⁸⁴⁹ En voz de André Moreau, el texto en francés exageraba el exotismo y lo chusco de algunas escenas y sus protagonistas, que lo distinguen de otros carnavales y de otras famosas historias de la región. Hasta entonces, las películas que se habían realizado con el tema del carnaval⁸⁵⁰ se ubicaron en Mérida,⁸⁵¹ Yucatán,⁸⁵² Mazatlán,⁸⁵³ Ciudad de México,⁸⁵⁴ Veracruz⁸⁵⁵ y San Juan Chamula.⁸⁵⁶ El guion de la cinta producida por

⁸⁴⁸ “La Peinture Murale Mexicaine”, FG P. Mural/ Inciso 4.

⁸⁴⁹ Ver libros de Gutierre Tibón: *México 1950, un país en futuro* (1941), *Viaje a la India por el aire* –en colaboración con Ricardo López Méndez- (1944), *América, setenta siglos de la historia de un hombre* (1946), *Origen, vida y milagros de su apellido* (1946), *Aventuras de Gog y Magog* (1946) y *Divertimentos lingüísticos* (1947), *Vuelo con 8000 pegasos* (1950).

⁸⁵⁰ Moisés Viñas, *Índice general del cine mexicano* (México: Conaculta, 2005) 95

⁸⁵¹ *Carnaval de Mérida*, Manuel Becerril, 1903 y *Carnaval de Mérida*, Enrique Rosas, 1906

⁸⁵² *Carnaval de 1921*

⁸⁵³ *Carnaval de Mazatlán*, 1903 Hermanos Becerril y *Carnaval trágico*, Jesus H. Abitia, 1921

⁸⁵⁴ *Carnaval de 1926 de la Ciudad de México*, Gabriel García Moreno, 1926

⁸⁵⁵ *Carnaval en el trópico*, Carlos Villatoro, 1941

⁸⁵⁶ *Carnaval Chamula*, José Báez, 1959

Manuel Barbachano Ponce, ha sido tomado de la copia restaurada en la Filmoteca de la UNAM,⁸⁵⁷ y a partir de diversas comparaciones y analogías, destacaremos aún más el valor de los fotogramas filmados a color. Otros artistas se acercaron a la festividad como Diego Rivera, que en 1936 pintó un mural para el hotel Reforma que, por su contenido político no llegó a su espacio original, y se guardó hasta ser rescatado y colocado en el Palacio de Bellas Artes en 1963.⁸⁵⁸

El documental de Teleproducciones S.A. de C.V. inicia con el canto de las aves y el ladrido de los perros para adentrarnos en la paz del poblado de Huejotzingo, donde irrumpen las campanas y el anuncio de que se prepara para la fiesta.⁸⁵⁹ El narrador relata la transformación de los lugareños que se disponen a entrar en esa celebración, dejando sus ocupaciones normales a un lado, y va mostrando a algunos protagonistas en sus espacios.

Mañana de invierno. Invierno soleado en México, al pie de los volcanes. En el pequeño pueblo de Huejotzingo, con sus casas bajas y su cielo enorme, la vida transcurre tranquilamente. El campesino Isidro Méndez, trabaja en su manzanal, uno de los cien que rodean el pueblo. La sidra que produce aquí, es la champagne mexicana. Felipe Morales, es un artesano. Todo el año lleva una vida apacible. Pero los días de carnaval, él es quien juega el papel principal, personificando al antiguo

⁸⁵⁷ Restauración hecha con el apoyo económico de la Fundación Jumex Arte Contemporáneo, realizada en la Filmoteca de la UNAM/Laboratorio: Francisco Ramírez Vázquez, coordinación: Francisco Gaytán/ traducción: Gabriel Rodríguez Álvarez.

⁸⁵⁸ En cuatro paneles, el pintor desplegó su capacidad de observación y detalle para resumir y relatar una historia mestiza y novohispana, atravesada por la invasión francesa y estadounidense. En esta pieza, Rivera acudió también a la combinación entre las raíces míticas y las mezcló con la historia del siglo XIX. Con sus pinceles y aprovechando la verticalidad para desarrollar varios ejes visuales a lo largo de los lienzos, el guanajuatense hizo suyas interpretaciones de diversas fuentes y abordó con imágenes la reunión del dios antiguo y un justiciero romántico. En el primer panel destaca una inmensa mojiganga que recuerda a Plutarco Elías Calles, y sitúa el grupo entre banderas ondeantes y banderines fascistas y estadounidenses. El contorno de sombras, transgresores, personajes burlescos que detrás de sus máscaras abren espacio a Agustín Lorenzo, quien se adentra en el gentío chasqueando su látigo. Su gesto es valeroso, al contrario de quienes a su espalda se divierten bailando y echando relajo. A su lado hay unos enmascarados de animales que sostienen armas y un micrófono. En el segundo compartimiento, al fondo queda la cantina La Gran Victoria, y en lo alto un Huitzilopochtli uniformado y a caballo, con una insignia azteca en el pecho, mira a los danzantes con penachos coloridos que bailan la danza de Huichilobos, acompañados de cuchillos y un instrumento de cuerdas, hacen un centro que evoca la muerte. El círculo inferior lo ocupan los apaches e indígenas que danzan al unísono; la reunión apenas deja espacio en la parte alta y abajo concentra a una multitud de personajes que se integran y circulan. En la tercera sección ondean enormes banderas (una negra con un cráneo y dos tibias que se asoman) y salteadores, caballos, danzantes y músicos, presentando armas blancas y espadas, penachos, tocados y barbas, animales bípedos con ropas humanas, un clérigo inquietante y abajo sonríe un esqueleto con la leyenda Eternidad. Una enorme mujer caucásica contempla desde lo alto a los animales y las detalladas ornamentaciones en los sombreros y en las capas. En el cuarto tablero, un jinete anónimo que podría ser otra vez Agustín Lorenzo, se enfrenta a unos soldados zuavos, cuyos colores evocan a los zapadores indefensos frente al jinete a caballo. Al fondo, en un tono delicado que casi pasa desapercibido, las siluetas de los jinetes y sus sombreros rodean la escena como una multitud silenciosa.

⁸⁵⁹ Ver *Carnaval en Huejotzingo* (1954) <https://www.youtube.com/watch?v=2IsCzbt3gUw>

bandido Lorenzo.⁸⁶⁰

En el pueblo, poco a poco se van alistando para sumarse a la representación del enfrentamiento entre los bandos enemigos, que se remonta a una larga data, así como los carnavales. En el documental, se presentan las personas que interpretan papeles en el evento.

Él es Pedro Delgado, el peluquero, que en momentos de ocio talla las máscaras de madera para el carnaval: de franceses, de zuavos, de turcos, de francotiradores indios, de apaches. Es la mañana del martes en la casa de los Méndez. Comienzan a disfrazarse. Isidro y su hija se disfrazan de apaches, recuerdo de tribus precolombinas. Otro campesino se viste del Capitán de guerreros de Puebla. Isidro se viste de zapador napoleónico que proviene del episodio de este carnaval, que recuerda la intervención francesa de Napoleón III. 90 años después de su paso por este valle entre Puebla y la ciudad de México. Estos campesinos, terminan de transformarse en francotiradores. El carnaval, ¡va a empezar!⁸⁶¹

El narrador del corto presenta a los protagonistas y hace preguntas que provocan distanciamiento y curiosidad en el espectador.⁸⁶²

Los primeros figurantes. ¿Qué hacen aquí estos indígenas del corazón de África? ¡Misterio! Misterio negro. Si alguna persona estará en riesgo, es la prometida, es ella quien será la causa de todo el lance de su padre. El Corregidor de Huejotzingo, espera en la alcaldía a la pareja para celebrar la boda. El General en jefe. Los apaches marchan al ritmo del tambor prehispánico. Los zapadores desfilan acompañados por sus fanfarrias y su banda de trompetas y tambores, seguidos por los francotiradores. Los zuavos y el General. Un momento solemne, pasa la bandera francesa. Las barbas de los invasores, recuerdan las de Maximiliano. El General y sus tropas. Siguiendo la bandera mexicana vienen los indios de Puebla. ¿Quiere usted comprar un pequeño apache?⁸⁶³

Por su parte, el curador René D'Harnoncourt (1901-1967) conoció por una informante local, la infancia del célebre delincuente. Recogiendo testimonios de los lugareños, el norteamericano se acercó más al punto de vista indígena, alejado de la perspectiva criolla o

⁸⁶⁰ *Carnaval en Huejotzingo* (1954)

⁸⁶¹ Op cit

⁸⁶² Luis Leal –de origen mexicanoestadounidense– también reconoció y recogió los primeros estudios y descripciones que se habían realizado y que fueron publicados en la revista *Mexican Folkways*, comenzando por “El bandido Agustín Lorenzo” de Delfino Moreno, que en 1929 lo abordó a partir del corrido y rastreó su carrera como líder de los *Plateados*, una banda de forajidos que le dio combate a los invasores franceses, hasta que fue asesinado por el Coronel Dupin (1814-1868). Lorenzo habría enamorado a la mismísima Emperatriz Carlota (1840-1927). Sin embargo, hubo otras explicaciones, como las de Frances Toor (1890-1956) y William P. Spratling (1900-1967). La editora comentaba que la joven era hija de un hacendado y afirmaba que se le habían añadido actualizaciones, como decir que la chica era hija de Maximiliano (1832-1967), en lugar del rico latifundista. Al relatar su acercamiento al carnaval en 1928 y el interés que la hizo regresar e indagar más, la antropóloga y etnógrafa norteamericana que llegó a vivir a México en 1922, afirmó que ni siquiera los propios locales conocían la historia de su celebración extensamente. Ver Frances Toor, *A Treasury of Mexico Folkways* (New York: 1947) 196-197

⁸⁶³ *Carnaval en Huejotzingo* (1954)

española que siempre había regido. En el estado de Guerrero, D'Harnoncourt entrevistó a Don Huisache, que le relató la dura infancia de Agustín Lorenzo y su conversión en malhechor perseguido, protegido y protector del pueblo.⁸⁶⁴ Luis Leal notó que en la parte final de la historia, se hizo una selección del aspecto romántico de la leyenda del forajido, sobre los daños que causó encabezando a los bandoleros de Río Frío, y caló hondo en el imaginario por el enamoramiento con la hija del Corregidor de ese pueblo, al conocerla en el Ex Convento de San Miguel Arcángel en Huejotzingo, Puebla, y que dio origen en 1868 al carnaval de esa localidad con un signo propio, que combinó la historia local con la intervención francesa, incluyendo la presencia de africanos, indios serranos e indígenas que son testigos del escape de los enamorados.⁸⁶⁵

El drama se prepara. La novia confía una carta al mensajero bandido Lorenzo, que corre a llevársela a su patrón. Mientras tanto, los apaches danzan infatigables al sonido de la música precolombina, mientras que los otros siguen el ritmo de melodías tropicales más modernas. Dentro de esos francotiradores cuelgan objetos extraños, los actores y los escuderos son pagados. Dos mil figurantes danzan en la gran plaza. El pintor de edificios Felipe Morales se prepara para actuar el papel del bandido Lorenzo. Se viste de charro, el disfraz de gala de los caballeros mexicanos. La hija del Corregidor lo espera ansiosamente. Hay que recogerla y evitar que se una para siempre con el ricachón, su peor enemigo. ¡Rápido, rápido! A montar... Los zuavos apuntan hacia su enemigo con sus terribles cañones de pólvora. Todo el mundo bailando se prepara para el gran ataque. Van a disparar en el blanco, 150 mil fusiles.⁸⁶⁶

Los batallones se componían de zapeadores (soldados que construían puentes y vías de comunicación para su ejército), soldados españoles, indios, guardias húngaros y zuavos (infantería francesa del siglo XIX). Agustín Lorenzo, era un asaltante de caravanas que iba de México a Veracruz y que ayudaba a los pobres. Su fama lo hizo llegar en formas distintas al mural, al grabado y al cine, por diferentes artistas y miradas que captaron la esencia y dejaron su propia huella, inspirados por este multitudinario evento anual en el segundo mes del año, lleno de máscaras, aromas, estruendos y colores.

⁸⁶⁴ René D'Harnoncourt, "The Fiesta as a Work of Art", in Hubert Herring and Herbert Weinstock (eds.), *Renascent Mexico* (New York: 1935) 222-223

⁸⁶⁵ Esta parte del drama tiene lugar el martes anterior al miércoles de ceniza.

⁸⁶⁶ *Carnaval en Huejotzingo* (1954)

El combate entre los mexicanos y los invasores del emperador Maximiliano, va a comenzar. ¿Quién ganará? Lorenzo aprovecha la confusión. Loco de pasión, el viejo Romeo sube al balcón para llevarse a la hija suavemente y contando con vecinos comprensivos. La batalla internacional se interrumpe por este drama de amor. Mexicanos y franceses, el corregidor y su marido, se unen para perseguir al bandido y atraparlo con sus cómplices. El gran inquisidor lo condena a ser colgado. La esposa es devuelta a su prometido, Lorenzo se escapa hacia la montaña y su casa es incendiada en presencia del General en jefe. Ahora la batalla interrumpida, terminará con la victoria de los mexicanos sobre los zuavos. La paz regresa al pueblo, solamente el carnaval lo trastornará el próximo año y todos los años que vengan.⁸⁶⁷

En medio de las nubes de pólvora y el estruendo de las bandas musicales, se recrea también la incursión del salteador, la persecución, el castigo y el regreso al orden. El corto retrata a las personas que se van transformando en personajes, y que respectivamente comienzan a hacerse presentes en las calles, donde crece la algarabía mientras llegan los enemigos, se produce un desorden organizado en el que van tomando parte los protagonistas y antagonistas. Hay un protocolo previsto en el que los diferentes batallones aparecen y se enfrentan con pólvora y municiones de salva, y luego se unirán en un combate en solidaridad con el padre humillado. En Huejotzingo, los cineastas encontraron además de lo trágico de una guerra invasora, argumentos de otra lucha protagonizada por el deseo y el amor entre el bandido y la joven. En esta ocasión, la combinación de personas y personajes, hace más rica la trama del carnaval.

Es posible que el documental se proyectara en las giras internacionales de Fernando Gamboa,⁸⁶⁸ ante directivos de museos e invitados especiales.⁸⁶⁹ En una mención en una carta al equipo de Teleproducciones S.A. Cesare Zavattini recordó haberlo visto en el verano de 1955, en uno de sus viajes a México. Al distinguirse de otros productores y sus visiones, el guionista italiano subrayaba que “está claro que todos estos productores se interesan en un México típicamente folklórico, mientras que nosotros estamos interesados en mezclar aquel

⁸⁶⁷ *Carnaval en Huejotzingo* (1954)

⁸⁶⁸ En funciones que podrían haber incluido también otro documental realizado por el equipo de Teleproducciones S.A. de C.V., *La pintura mural mexicana* (1952), con retratos de los muralistas Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros.

⁸⁶⁹ Por lo que su estreno no quedó asentado en la cartelera cinematográfica de la Ciudad de México, compilada por María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco.

maravilloso carnaval que me enseñaron en un cortometraje, o la noche de los muertos en Pascuaro [sic], con uno de los momentos más normales, pero no menos interesantes, de la realidad mexicana”.⁸⁷⁰ En esos días, Fernando Gamboa lo había explicado a Raquel Tibol:

De una orientación realista, nacional del cine mexicano, se derivan consecuencias naturales de todas sus partes integrantes. El argumento ya no será un simple clavo en la pared al que se le van colgando ideas deshilvanadas sin más función que la de condimentar el film, sino que adquiere el valor de una profunda obra literaria, original, creada expresamente para el medio cinematográfico, y saturada de autenticidad porque ha nacido directamente de la sincera e inspirada observación de la realidad mexicana. Y así el escritor cinematográfico adquiere la vital importancia que debería tener como parte integral del equipo director-argumentista.⁸⁷¹

10. Panorámica de *Cine Verdad* a finales de los años 60

En *Cine Verdad* número 8 de 1968,⁸⁷² hay testimonios del viaje a la luna con la voz de Claudio Brook comparando ese evento con “la partida de Cristóbal Colón”. Se ven imágenes de Cabo Cañaveral, con el trabajo cotidiano en las oficinas, el transporte, los edificios y los controles, musicalizado por Rhythmical Interplay, The Hudson Orchestra & Amp. Jack Trombey.⁸⁷³ En el segmento de historia se narra el surgimiento de las sufragistas y posteriormente se mostraban concursos de belleza. Un reportaje lleva a Rabat, Marruecos con la oración del Sultán y situaba al espectador en la torre de Hassan en un evento masivo. El 16 de enero de 1969 en Moscú se tuvieron noticias del acoplamiento del ensamble espacial a cargo de Vladimir Shatálov. El noticiero occidental comenta las operaciones de Soyuz 4 y Soyuz 5 con el astronauta Boris Volynov desde el Cosmódromo de Baikonur en Kazajistán y podemos comparar a la URSS y los Estados Unidos en la carrera espacial. El narrador comenta con humor: “La tinta de su bolígrafo le juega una broma”. Con la música *Atmosphères* de Gyorgi Ligeti, interpretada por la Südwestfunk symphony orchestra y Ernest

⁸⁷⁰ Carta del 28 noviembre de 1955, *Cartas a México, correspondencia de Cesare Zavattini 1954-1988* (México: Filmoteca UNAM, 2007) 94

⁸⁷¹ Raquel Tibol, “De los muros a las pantallas Fernando Gamboa frente al cine”, México en la cultura, *Novedades*, 26 de junio de 1955) 4

⁸⁷² *Cine Verdad* 8, Miguel Barbachano Ponce, 1968, 38 min [00054902]

⁸⁷³ Oír: https://archive.org/details/78_rhythmical-interplay-no-1_london-studio-orchestra-jack-trombey-hugh-granville_gbia3017107b

Bour, se ven las instalaciones soviéticas y hay un ralentí del lanzamiento. Ya en órbita, las tomas de televisión permiten apreciar la interconexión entre Soyuz 4 y Soyuz 5; es la primera estación orbital de la historia y los rusos glorifican a quién se adentró en el espacio para abrir nuevas rutas. En “Personalidades de un siglo dramático” se abría una votación entre Emiliano Zapata, Albert Einstein, Lenin, Gandhi, Picasso, Marcel Proust, Mussolini, Adolfo Hitler, José Stalin, Sergio Eisenstein, J.C. Orozco, Diego Rivera, Franklin Roosevelt, Chaplin, Winston Churchill, Sir Alexander Fleming, Fly Tyson, Lázaro Cárdenas y Fidel Castro. En la sección de Historia se relataba que el 21 de agosto de 1968 en Checoslovaquia, ocurrió la invasión soviética con la ominosa presencia de los tanques y las tomas muestran cómo interactúan frente a frente los soldados rusos con la población. La sección Personalidades presenta a Luis Buñuel con Gabriel Figueroa filmando en el rodaje de *El Ángel Exterminador*; durante ensayos preparan detalles, ángulos y tomas cenitales. En un reportaje se ve el Campeonato Nacional de Twist, hay una banda tocando y una pareja de jóvenes bailarines que “juntos suman 39 años”.

Otro reportaje, filmado con la cámara oculta, mostraba parcialmente a las mujeres que poblaban la capital de México. La vida ciudadana está hecha de esperas, despedidas, rostros y cuerpos en el incesante tráfico metropolitano; hay sonidos urbanos, claxons de motores alrededor de “mujeres que estudian o trabajan o sueñan”. En un ensayo se relata que Henry Ford inundó de autos el mundo y Rockefeller consolidó su imperio petrolero en 1920; en Francia hay una huelga ferroviaria, en Italia los fascistas socavan la soberanía en 1922 con las camisas negras en Roma apoyando a Mussolini y el rey Víctor Manuel III se rinde. En Alemania, la presidencia de Paul von Hindenburg en 1925 produjo el Pacto de Locarno.⁸⁷⁴ Sobre la arquitectura en la capital mexicana, la parroquia de Santa Catarina en el barrio de la Lagunilla representa la armonía en el caos, cerca de la iglesia de Santo Domingo y sus

⁸⁷⁴ El Pacto de Locarno (1925) establecía la inviolabilidad de las fronteras de Alemania con Francia y Bélgica así como la desmilitarización de la región del Rin.

portales. En la Corregidora frente a la ex Inquisición, se estableció el Hospital de la Mujer hace 300 años [1667] en San Juan de Dios; en la Alameda parecen coexistir todas las épocas en la calle de Regina. Un reportaje sobre Luis Procuna muestra cuando confirmó su “alternativa” en junio de 1951 en Madrid, y acompañado del portugués Manolo Santos se escuchó un “pasodoble del hechizos al ritmo de una caricia”. Paquito Muñoz era el padrino y complacido, aplaudió al toro. En otro reportaje, Carlos Arruza hace lances y un estoque; Luis Miguel Dominguín luce las banderillas. El público, feliz, aplaude complacido. El locutor interpelaba: “Para usted que los años han pasado y la pasión ha menguado ¿Quién fue el mejor?” En el segmento de Historia, en los últimos disparos de la guerra en 1918 hay cañonazos en las trincheras. Los aviones sobrevuelan y el zeppelin arde. Hay un silencio sobre ruinas de ciudades convertidas en tumbas llenas de muertos. El regreso de los sobrevivientes es eufórico y en los salones se baila hasta el amanecer.

Cine Verdad 106 (Miguel Barbachano Ponce, 1968, 20 min) inicia con la sección Artesanía con el arte de la cerámica en Kosiv, Ucrania. El siguiente reportaje va a las espesuras de las selvas ecuatoriales y muestra la dureza en la vida de los pigmeos que regresan a su choza, trabajan sus tejidos y cortan con sus herramientas. Una entrega sobre el tránsito vial, lo caracteriza como el máximo problema para los peatones y con imágenes de accidentes chuscos el narrador decía irónicamente: “Dele al beso toda su importancia”. En el rubro de ciencia se hace un análisis de la importancia del sol para la vida en la tierra y se explican los fenómenos de los eclipses. Se ve una exposición de los grabadores uruguayos en Bellas Artes con temas inspirados en las faenas diarias del hombre y el trabajo de la vida pastoral; hay un niño y su caballo, el campesino que ceba un mate y sátiras a problemas sociales y conflictos. El apartado de Arte presentaba una olimpiada cultural de arte primitivo sobre arte y magia. “En la dureza carcomida de estos rostros se juntan estos rostros americanos y se ocultan nuestras raíces la cultura lúdica acción y furia Europa,

contemplación Oriente.” Una exposición en el Museo de la moneda con el dinero usado por los aztecas, las monedas republicanas de Felipe V y las que acuñó Maximiliano. Una cápsula de zoología muestra al escorpión alacrán amarillo de 8 cm de largo y con una toma macro, el conflicto entre dos escorpiones en cautiverio. Una nota sobre la máquina aérea de Leonardo. Otra retrata los murales nahuas San Esteban siglo XVI y XVIII en Tizatlan, Tlaxcala.

Cine Verdad 108 (Miguel Barbachano Ponce 1968 13:55) inicia con un reportaje sobre el dibujante e ilustrador argentino Oski, dibujando un retrato de Hernán Cortés y firmando la pieza. Una sección sobre los pigmeos que llevan colmillos de marfil que comercian por armas y cuchillos. De regreso se detienen en el camino para hacer el ritual de agradecimiento. En el segmento de arquitectura suena una guitarra española en el cerro de Los Remedios y se ve el acueducto hacia la capital con su doble arco de piedra. Siguen escenas del Ballet Isadora Duncan y de Alicia Alonso con el ballet clásico y sus estudiantes cubanas; en el segmento de Zoología, el escorpión va en busca de su pareja para el apareamiento. La sección de Arte presenta maquillajes y máscaras de la ópera de Pekín. En artesanía se asiste a la Galería Universitaria para conocer una gama de confiteros prehispánicos, mazapanes y cocadas. Una voz femenina describe los dulces populares como los ratoncillos de malvavisco, la calabaza en tacha, las charamuscas de caramelo, las pepitas de calabaza y de almendra. Al final un reportaje sobre un pueblo cercano a la ciudad universitaria, cuenta que por una sequía y una fuga del agua se hallaron ídolos prehispánicos dentro de una cámara oculta del templo con Reyes Magos y dioses en los altares, entronizados como hace 400 años.

Cine Verdad 111 (Miguel Barbachano Ponce 1968, 22 min.) inicia con un reportaje de un festival en una aldea tirolesa. Entre las Personalidades de Jalisco, se relata la vida de Agustín Yáñez, que destacó desde niño y llegó a ser gobernador e integrante del Colegio Nacional y la academia mexicana; se ve su biblioteca y la colección de figuras como la

Victoria de Samotracia, figurillas de mariachis y uno de sus libros *Al filo del agua* (1947); siguen unas focas en Mazatlán al aire libre en el Océano Pacífico. Mar adentro pasa una tortuga adormilada y un tiburón cae en la red. En el segmento de Arte se presenta la Catedral de México como un supremo monumento neoclásico. Se ven las columnas con un *travelling* por la sacristía. En el apartado de Ciencia, se presenta la chinche hocicona de los bosques tropicales; un lente macro permitía explicar la forma de contagio y reproducción en la sangre. Entre la artesanía popular mexicana se muestran las máscaras y la filigrana oaxaqueña figurillas de vidrio soplado que aplican vajilla de la técnica de popotillo en Michoacán. A los muñecos de paja y los candelabros en Metepec siguen los árboles de la vida y crucifijos. Un reportaje con la voz de Fernando Marcos sobre Héctor Xavier, quien realiza dibujos de animales con técnica de puntilla de plata y lo emparenta con artistas orientales; su estilo da vida a colores tradicionales chinos y japoneses. El segmento de Ciencia menciona las 3000 estrellas que se ven por la noche y las estrellas fugaces. Suena un vals, a nuestro planeta llega la luz reflejada de otro astro cuya distancia en años luz hace que tomen 8 minutos en llegar sus rayos a la Tierra. Las 88 constelaciones del cinturón de Orión. En Zoología, en un acuario hay conchas, caracoles, un pez Betta, un caballo de mar, Black tetra de Paraguay, Java y Borneo, Hacha marmoleado, León tetra de Brasil y Plecostomus del este de los Andes. Concluye con una descripción del Rompehielos ártico de combustible atómico “Leningrado”. El número 603 de *Cine Verdad*, se dedica a la exposición Arte Joven 69 en Berlín, Alemania, y las exposiciones artísticas de artes plásticas en los grandes almacenes. En “notas breves” se presentaba la boda de dos jinetes ingleses en Hampshire.⁸⁷⁵ En 1969, un episodio del noticiario dedicaba su sección de Arte a la escultura con estatuas de jinetes en el espacio público dedicadas a Carlos IV en el *Caballito*, Simón Bolívar, Joaquín Amaro y Emiliano Zapata. La toma se adentra en una nopalera y el camino lleva a la Ex hacienda San Antonio

⁸⁷⁵ Ella fue medallista de plata en los Juegos Olímpicos de Tokio 1964.

Ometusco, para contar la historia de la bebida del pulque y mostrar el torreón morisco, los jardines de inspiración romántica y una serie de murales de Andrés Padilla y Mala.⁸⁷⁶ La sección Personalidades se ocupaba de Santos Dumont, pionero de la navegación aérea con globos y el primer avión, cuyo vuelo fue captado por la cámara cinematográfica y se mostraba la toma de archivo con la hazaña de los aviadores. La voz de Fernando Marcos informaba del tratamiento que se aplicaba a los Ahuehuetes en la calzada de los poetas del Bosque de Chapultepec, para su preservación contra un hongo y se hacía una fumigación en la que se podaban las ramas y se sellaban con alquitrán para su recuperación. Otra cápsula, con música de Richard Strauss⁸⁷⁷ inicia con las tomas del 16 de julio de 1969, cuando Buzz Aldrin, Michael Collins y Neil Armstrong abordaban en la plataforma de Cabo Kennedy para el lanzamiento del Apolo 11 con el Saturno V en un viaje a la luna a 9,600 km/hr.; en otras tomas, Armstrong mostraba los mapas estelares, sus alimentos e instrumentos.

⁸⁷⁶ Se ve la garita Peralvillo en la calzada de Misterios, con barriles de pulque transportados por el ferrocarril a la vieja estación de Buenavista y mostraba la fachada de la célebre pulquería “La dama de las Camelias”.

⁸⁷⁷ “Así habló Zaratustra”, 1896

Manuel Barbachano Ponce/ Filmografía como productor⁸⁷⁸

- *La pintura mural mexicana*, Fernando Gamboa, 1952
- *Tierra del chicle*, Fernando Gamboa/ Carlos Velo, 1953
- *Raíces*, Benito Alazraki, 1953
- *Carnaval en Huejotzingo*, Fernando Gamboa, 1954⁸⁷⁹
- *Torero*, Carlos Velo, 1956
- *Chistelandia, Nueva Chistelandia y ¡Vuelve Chistelandia!*, 1958-1959
- *Nazarín* Luis Buñuel, México, 1959
- *Sonatas*, Juan Antonio Bardem, 1959
- *Cuba 58*, J.M García Ascot, Cuba, 1962
- *El gallo de oro*, Roberto Gavaldón, 1964
- *Los Bienamados*, Juan José Gurrola y Juan Ibáñez, 1964
- *Pedro Páramo*, Carlos Velo, 1966
- *María de mi corazón*, Jaime Humberto Hermosillo, 1980
- *Confidencias*, Jaime Humberto Hermosillo, 1982
- *Frida, naturaleza viva*, Paul Leduc, 1983
- *De veras me atrapaste*, Gerardo Pardo, 1983
- *Doña Hermelinda y su hijo*, Jaime Humberto Hermosillo, 1984
- *Clandestino destino*, Jaime Humberto Hermosillo, 1987
- *Tequila*, Rubén Gámez, 1991
- *La tarea prohibida*, Jaime Humberto Hermosillo, 1992

⁸⁷⁸ No incluye los noticiarios. Los títulos que no incluyen el país fueron filmados en México.

⁸⁷⁹ Colección Fílmica Fernando Gamboa, Filmoteca UNAM

FUENTES CONSULTADAS

Archivos documentales

- Acervo Paul Leduc
- Cineteca Nacional
- Filmoteca de la UNAM
- Instituto de Investigaciones Estéticas

Archivos fílmicos

- Cineteca Nacional
- Promotora Cultural Fernando Gamboa
- Filmoteca de la UNAM
- Biblioteca virtual Miguel de Cervantes

Noticiarios en línea

● <i>The March of Time</i> (Estados Unidos)	● <i>UFA Dabei</i> (Alemania)
● <i>Welt im Film</i> (Alemania)	● <i>NFB Archives</i> (Francia)
● <i>Neue Deutsche Wochenschau</i> (Alemania)	● <i>British Pathé</i> (Gran Bretaña)
● <i>Die Zeit unter der Lupe</i> (Alemania)	● <i>No-Do</i> (España)
● <i>Die Deutsche Wochenschau</i> (Alemania)	● <i>La Settimana Incom</i> (Italia)
● <i>Kino Nedelia</i> (URSS)	● <i>EMA</i> (España-México-Argentina)
● <i>Kino Pravda</i> (URSS)	● <i>Cine-Verdad</i> (México)

Expedientes del Centro de documentación Cineteca Nacional

A-03690/ *Cuba baila*, 1960
A-02033/ *El gallo de oro*, 1964
A-06923/ *Los Bienamados*, 1965
A-01471/ *Pedro Páramo*, 1966
A-01501/ *María de mi corazón*, 1979
A-00114/ *Confidencias*, 1982
A-01565/ *Deveras me atrapaste*, 1982
A-00668/ *Frida, naturaleza viva*, 1984
A-01797/ *Doña Herlinda y su hijo*, 1984
A-02474/ *Clandestino destino*, 1987
A-03618/ *Tequila*, 1991
A-03619/ *La tarea prohibida*, 1992

Bibliografía

- Acuña, Manuel, *Obras de Manuel Acuña* (México: Biblioteca de autores mexicanos, 1891)
- Alcántara Mejía, José Ramón, *Teatralidad y cultura: hacia una est/ética de la representación* (México: Universidad Iberoamericana, 2002)
- Alcaraz, José Antonio, *Rodolfo Halffter con Garbo* (México: Conaculta, Cenidim, Cenart, 2005)
- Alfaro Salazar, Francisco Haroldo y Ochoa Vega Alejandro, *Espacios distantes... aún vivos , las salas cinematográficas de la Ciudad de México* (México: UAM-X, 2015)
- Álvarez, Griselda, *Anatomía superficial* (1967) México: Fondo de Cultura Económica, segunda reimpresión, 1994
- Álvarez Béjar, Alejandro, *Cómo el neoliberalismo enjauló a México; el contexto de los siglo XX y XXI y la alternativa de un ecosocialismo democrático* (México: UNAM, Facultad de Economía, 2018)
- Álvarez Díaz, Mayra, *El Noticiario ICAIC y sus voces* (Cuba: Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau, 2012)
- Amador, María Luisa y Ayala Blanco, Jorge, *Cartelera cinematográfica 1930-1939* (México: UNAM, 1980)
- – *Cartelera cinematográfica 1950-1959* (México: UNAM, 1985)
- – *Cartelera cinematográfica 1960-1969* (México: UNAM, 1986)
- – *Cartelera cinematográfica 1970-1979* (México: UNAM, 1988)
- Anxo Fernández, Miguel, *Las imágenes de Carlos Velo* (México: UNAM, 2007)

- *Anuario 1963* (México: Sección de Actividades Cinematográficas, Dirección General de Difusión Cultural, UNAM, 1963)
- Arenal del, Andrés y Arranz, Conrado J., *El muerto era yo, aproximaciones a Juan Rulfo* (México: SEP, INBA, Conaculta, 2013)
- Arredondo, Inés, *La Sunamita* (México: FCE, 2019)
- Aumont, Jacques, *El cine y la puesta en escena* (Argentina: Ediciones Colihue, 2013)
- *Las teorías de los cineastas, la concepción del cine de los grandes directores* (Barcelona: Paidós, 2016)
- Aumont, Jacques y Marie, Michel, *Diccionario teórico y crítico del cine* (Buenos Aires: La Marca Editorial, 2015)
- Aviles Fabila, René, *Todo el amor* (México: Premia Editora, 1986)
- Aviña, Rafael y García, Gustavo, *Época de Oro del cine mexicano* (México: Clío, 1997)
- – *Nuevo cine mexicano, territorios de la reinvención 1979-2009* (México: Secretaría de Cultura, Cineteca Nacional, 2019)
- Ayala Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano en la época de oro y después* (México: Grijalbo, 1993)
- Baecque de, Antoine, *Les Cahiers du Cinéma, L'Histoire d'un revue Tome I À l'assaut du cinéma* (France: Éditions Cahiers du Cinéma, 1991)
- Bajtín, Mijail, *Estética de la creación verbal* (México: Siglo XXI, 2017)
- Barbachano Ponce, Miguel, *Críticas* (México: Cineteca Nacional, 1988)
- Barberena Blásquez, Elsa, *Índice de la revista "Artes de México" Ia época, número 1-60, 1953-1965* (México: UNAM, IIE, 1982)
- Bardot, Brigitte, *Iniciales B.B. Memorias*, (Colombia: Grupo Editorial Norma, 1996)
- Bartra, Armando, "Un grito pegado en la pared", *Luna Córnea* 24 (México: Centro de la Imagen, 2002)
- Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética* (México: Editorial Porrúa, 1997)
- Bernal Sahagún, Victor M., *Anatomía de la publicidad en México* (México: Nuestro Tiempo, 6a ed., 1983)
- Bierce, Ambrose, *El Diccionario del diablo* (España: El Club Diógenes-Valdemar, 1996)
- Bordwell, David y Thompson, Kristin, *El arte cinematográfico* (Barcelona: Paidós, 2003)
- Bresson, Robert, *Notas sobre el cinematógrafo* (México: Editorial ERA, 1979)
- Buñuel, Luis, *Mi último suspiro* (México: Plaza y Janés, 5ª edición, 1994)
- Busteros, Raúl, *El cine de autor* (México: UNAM, 2018)
- Cabrera Infante, Guillermo, *Un oficio del siglo XX* (Madrid: Ediciones El País/ Aguilar, 1994)
- Calderón Cardoso, Carlos, *Por amor a la camiseta (1933-1950)* (México: Clío, 1998)
- *Cámaras de filmar, de la linterna mágica al cine de alta definición* (España: Susaeta Ediciones, Tikal Ediciones, 2014)

- Canals, Salvador, *La Iglesia y el cine* (Madrid: Rialp, 1965)
- Cane, Miguel, *María Rojo: la bondad de los extraños* Textos de la Academia #8 (México: AMACC, 2020)
- Carbonell, Charles- Olivier, *La Historiografía* (México: FCE, 1986; reimp 2017)
- Caro Baroja, Pío, *Las estructuras fundamentales del cine* (México: Editorial Patria, 1957)
- *El Gachupín. En busca de la juventud perdida* (Pamplona: Pamiela, 1992)
- Carpentier, Alejo, *La música en Cuba* (México: FCE, 1946, 1a edición Colección popular 1972)
- Casasola, Gustavo, *Historia gráfica de la Revolución Mexicana 1900-1970* (México: Editorial Trillas, 1973, 2a edición)
- Castañeda, Antonio, *Alfabeto de luz, semblanzas y crónicas de cine* (México: UAM-X, 1999)
- Castellot, Laura, *Historia de la televisión en México, narrada por sus protagonistas* (México: Alpe, 1993)
- Castillo, Luciano, *El discreto encanto de Buñuel* (México: Los cuadernos de Cinema 23, Núm. 10, 2017)
- Cendrars, Blaise, *Hollywood 1936* (São Paulo: Editora Brasiliense, 1990)
- Cesarman, Fernando, *El ojo de Buñuel, psicoanálisis desde una butaca* (Barcelona: Anagrama, 1976)
- Ciuk, Perla, *Diccionario de directores del cine mexicano 2019* (México: Conaculta, IMCINE, 2019)
- Cocteau, Jean, *Poética del cine* (Argentina: El Cuenco de Plata, 2015)
- Contreras Torres, Miguel, *El libro negro del cine mexicano* (México, 1960)
- Coromines, Joan, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* (España: Gredos, 2008)
- *C.U. en construcción* (México: ICA, UNAM, Fundación Miguel Alemán A.C., 2018)
- *Cuadernos de la Cineteca, testimonios para la historia del cine mexicano 1* (México: Cineteca Nacional, 1975)
- *Cuadernos de la Cineteca, testimonios para la historia del cine mexicano 2* (México: Cineteca Nacional, 1975)
- *Cuadernos de la Cineteca, testimonios para la historia del cine mexicano 4* (México: Cineteca Nacional, 1976)
- Cueto, Roberto (ed.), *Calle Mayor... 50 años después* (Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2006)
- Dallal, Alberto, *La danza en México* (México: UNAM, 1986)
- De la Vega, Alfaro Eduardo, *El cine de Marga López* (Guadalajara: IMCINE, Universidad de Guadalajara, 1998)

- – (coord.) *Historia de la producción cinematográfica mexicana 1977-1978* (México: Universidad de Guadalajara, IMCINE, Gobierno del Estado de Jalisco, 2005)
- De la Vega Eduardo y Elena Alberto (eds.) *Abismos de pasión: una historia de las relaciones cinematográficas hispano-mexicanas* (España: Filmoteca Española, 2009)
- De los Reyes Aurelio, *Filmografía del cine mudo mexicano 1896-1920* (México: UNAM, Filmoteca de la UNAM, 1986)
- – *Filmografía del cine mudo mexicano Vol. II 1920-1924* (México: UNAM, Dirección General de Actividades Cinematográficas, 1994)
- – *Cine y sociedad, vivir de sueños 1896-1930 Vol. I 1896-1920* (México: UNAM, IIE, 1996)
- – *Filmografía del cine mudo mexicano Vol. III 1924-1931* (México: UNAM, Dirección General de Actividades Cinematográficas, 2000)
- – *El nacimiento de ¡Que viva México!* (México: UNAM, IIE, 2006)
- – *La enseñanza del arte* (México: UNAM, IIE, 2010)
- De Sahagún, Fray Bernardino, *Historia general de las cosas de Nueva España* (México: Imprenta del ciudadano Alejandro Valdés, 1829)
- Del Arenal, Andrés, Arranz, Conrado J., *El muerto era yo, aproximaciones a Juan Rulfo* (Coords.) (México: Calygramma, 2013)
- Del Valle Dávila, Ignacio, *Cámaras en trance, el Nuevo Cine Latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental* (Chile: Ed. Cuarto propio-Conaculta, 2014)
- Díaz Mendiburo, Aarón, *Los hijos homoeróticos de Jaime Humberto Hermosillo* (México: Plaza Valdés y Editores, 2004)
- Diez Puertas, Emeterio, *Narrativa fílmica, escribir para la pantalla, pensar la imagen* (España: Editorial Fundamentos, 2006)
- Edmonds, Robert, Grierson John y Meran Barsam Richard, *Principios de cine documental* (México: CUEC UNAM, 1990)
- *Efraín Huerta para universitarios* (México: Universidad de Guanajuato, 1994)
- Eisenstein, Sergei, *Anotaciones de un director de cine* (La Habana: Editorial de Arte y Literatura, 1977)
- – *La forma del cine* (México: Siglo XXI Editores, 1986, 9ª reimp, 2017)
- *Enciclopedia cinematográfica mexicana 1897-1955* (México: Publicaciones Cinematográficas S. de R. L., 1957)
- *Enciclopedia de México*, José Rogelio Álvarez (director), (México: Enciclopedia de México, Enciclopedia Británica de México, 1993)
- Felipe, León, *La manzana* (México: Fondo de Cultura Económica, 1951)
- Félix Romandía Cristina y Larson Jorge, *El cartel cinematográfico mexicano* (México: Cineteca Nacional, 1987)

- Fernández, Adela, *El Indio Fernández, vida y mito* (México: Panorama editorial, 1986)
- Fernández, Miguel Anxo, *Las imágenes de Carlos Velo* (México: UNAM, 2007)
- Fielding, Raymond, *The March of Time 1935-1951* (New York: Oxford University Press, 1978)
- *The American Newsreel, A complete history 1911-1967* (North Carolina: McFarland & Company, Inc. Publishers)
- Figueroa, Gabriel, *Memorias* (México: UNAM, Pértiga, 2005)
- Foulkes, Julia L., *Modern bodies: dance and american modernism from Martha Graham to Alvin Ailey* (USA: The University of North Carolina Press, 2002)
- Fuentes, Carlos, *Pantallas de plata* (México: Alfaguara, 2014)
- – *Cantar de ciegos* (México: Ediciones Castillo, 2020)
- Fuhrman, Wolfgang, “Suelos en blanco y negro: la expansión de la UFA en Brasil y América Latina”, *Secuencias* 52, segundo semestre 2020
- García Bonilla, Roberto, *Un tiempo suspendido, cronología de la vida y la obra de Juan Rulfo* (México: Conaculta, 2009)
- García, Gustavo, *La década perdida* (México: UAM-A, 1986)
- García, Gustavo y Coria, José Felipe, *Nuevo cine mexicano* (México: Clío, 1997)
- García Aguilar, Eduardo, *García Márquez: la tentación cinematográfica* (México: Filmoteca UNAM, 1985)
- García Márquez, Gabriel, *Textos costeños* (Barcelona: Bruguera, 1981)
- García Ponce, Juan, *Tajimara y otros cuentos eróticos* (México: Ediciones ERA, 2016)
- García Riera, Emilio, *Historia del cine mexicano* (México: SEP, 1986)
- – “1953-1982. El cine independiente” *Hojas de cine* Vol. II (México: SEP, UAM, Fundación Mexicana de Cineastas, 1988)
- – *México visto por el cine extranjero 3 (1941-1969)* (México: Ediciones ERA, Universidad de Guadalajara, 1988)
- – *México visto por el cine extranjero 4 1941-1960* (México: ERA, Universidad de Guadalajara, 1988)
- – *Historia documental del cine mexicano* Vol. 13, 2a edición (Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1992)
- – *El cine es mejor que la vida* (México: Cal y arena, 1994)
- – *Breve historia del cine mexicano, primer siglo 1897-1997* (México: Ed. Mapa, Conaculta, IMCINE, Universidad de Guadalajara, Canal 22, 1998)
- – *El juego placentero, crítica cinematográfica 1955-1961* Vol. I (México: Conaculta, Universidad de Guadalajara, Gobierno de Jalisco, Gobierno de Colima, Gobierno de Morelos, 2003)

- – *El juego placentero II crítica cinematográfica/años sesenta* (Ángel Miquel, selección) (México: Cineteca Nacional, 2007)
- García Tsao, Leonardo (coord.), *Memoria filmica mexicana 1983-1984* (México: Secretaría de Cultura, Imcine, Cineteca Nacional)
- Garibay, K. Angel Ma., (selección, versión, introducción y notas) *Poesía indígena de la altiplanicie* (México: UNAM, 1962)
- Ginsberg, Allen, *Reality Sandwiches* (San Francisco: City Light Books, 1963)
- Gombrich E.H., *La evidencia de las imágenes* (Buenos Aires: Sans soleil ediciones, 2016)
- Gómez de la Serna, Ramón, *Greguerías* (Madrid: El País, 2003)
- González Navarro, Moisés, *Los extranjeros en México y los mexicanos en el extranjero* (México: El Colegio de México, 1994)
- González Villaseñor, Paulina, *La noche es larga, Caifanes. Monografía de Juan Ibáñez* (México: Generación, CITRU, 2018)
- Gubern, Román, *Cine español en el exilio 1936-1939* (Barcelona: Lumen, 1976)
- “Entrevista con Carlos Velo”, *Secuencias* 4 (Madrid, 1996)
- “Los diez últimos noticiarios del Tercer Reich”, *Secuencias, revista de historia del cine* 13 (Madrid, 2001)
- *Cultura audiovisual, escritos 1981-2011* (Madrid: Cátedra-signo e imagen, 2013)
- *Dialectos de la imagen* (España: Cátedra, 2017)
- *Un cinéfilo en el Vaticano* (Barcelona: Anagrama, 2020)
- Guevara, Alfredo y Zavattini, Cesare, *Ese diamantino corazón de la verdad* (Cuba: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, Ed. Iberautor, España: 2002)
- Gutiérrez Alea, Tomás, *Dialéctica del espectador* (Cuba: Ediciones Unión, 1982)
- Gutiérrez Vega Hugo, *Antología personal* (México: Fondo de Cultura Económica, Universidad de Guadalajara, 1999)
- Haroldo, Francisco y Ochoa, Alejandro, *Espacios distantes aún vivos; las salas cinematográficas de la Ciudad de México* (México: Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 1997)
- Heuer, Federico, *La industria cinematográfica mexicana* (México, 1964)
- Homs, Ricardo, *Creadores de imagen mexicana* (México: Planeta, 1992)
- Huacuja del Toro, Malú, *Los artistas de la técnica, historias íntimas del cine mexicano* (México: Plaza y Valdés, 1997)
- Huerta, Efraín, *Efraín Huerta para universitarios* (México: SEP, Conaculta, Universidad de Guanajuato, 1994)
- – *Cine y anticine, las cuarenta y nueve entregas* (México: UNAM, 2014)

- *El otro Efraín, antología prosística* (Edición y selección Carlos Ulises Mata) (México: Fondo de Cultura Económica, 2014)
- Iriarte Fernández, Felipe, *Dios en la pantalla* (Madrid: Studium Ediciones, 1966)
- J.A. Bardem, cuadernos de cine 4 (México: UNAM, 1962) 23-24
- Jiménez, Victor, Zepeda Jorge (coords.) *Juan Rulfo y su obra, una guía crítica* (México: Editorial RM, 2018)
- *La Fábrica de sueños: Estudios Churubusco 1945-1985* (México: IMCINE, 1985)
- Lara, Hugo y Lozano, Elisa, *Luces, cámara, acción: Cinefotógrafos del cine mexicano 1931-2011* (México: Cineteca Nacional, 2011)
- Leandon, Fran, *Broadway, a history of New York City in thirteen miles* (New York: WW. Norton & Company, 2018)
- Lerner, Jesse, *Mexperimental. 60 años de medios de vanguardia en México* (México: Fideicomiso para la cultura México/USA, 1998)
- Leyda, Jay, *Kino historia del film ruso y soviético* (Buenos Aires: Editorial Universitaria Buenos Aires, 1964)
- Lombardo Toledano, Vicente, *Cine, arte y sociedad* (México: Filmoteca UNAM, 1989)
- López Aranda, Susana, *El cine de Ignacio López Tarso* (México: IMCINE, Universidad de Guadalajara, 1997)
- Manvell, Roger, *Film* (Argentina: EUDEBA, 1964)
- Martínez, Alegría (entrevistas), *Juan José Gurrola, memorias* (México: Ediciones El Milagro, Conaculta, 2007)
- Maza Pérez, Maximiliano, “El enorme clóset de Doña Herlinda, Doña Herlinda y su hijo (Jaime Humberto Hermosillo, 1985)”, Alfonso Ortega Mantecón y Rogelio Laguna (coords.) *Otras formas de ser. Masculinidades diversas en el cine mexicano contemporáneo* (México: Asociación Interdisciplinaria para el Estudio de la Historia en México, 2022)
- Mc Caughey, Robert A., *Stand Columbia, a history of Columbia University in the city of New York 1754-2004* (New York: Columbia University Press, 2003)
- McKernan, Luke (ed.) *Yesterday 's News. The British Cinema Newsreel Reader* (UK: British Universities Film & Video Council, 2002)
- Meyer, Eugenia, *Gregorio Walerstein, hombre de cine* (México: FCE, UNAM, Facultad de Contaduría y Administración UNAM, 2013)
- Millán, Márgara, *Derivas de un cine en femenino* (México: Ediciones Bajo tierra, 2021, 2a edición)
- Mino Gracia, Fernando, *La fatalidad urbana, el cine de Roberto Gavaldón* (México: UNAM, 2007)
- Moliner, María, *Diccionario de uso del español* (España: Gredos, 2016)

- Monegal, Antonio, *Luis Buñuel de la literatura al cine, una poética del objeto* (España: Anthropos, 1993)
- *El gallo de oro, reflejos críticos a la sombra de un palenque* (México: UNAM, Cultura UNAM, Filmoteca UNAM, 2020)
- Monegal, Antonio, *Luis Buñuel de la literatura al cine* (Barcelona: Editorial Anthropos, 1993)
- Monsiváis, Carlos, *Los rituales del caos* (México: Era, 1995)
- *Que se abra esa puerta, crónicas y ensayos sobre la diversidad sexual* (México: Editorial Paidós, 2010)
- Montero, Martha Patricia, *Héctor Bonilla, el hombre de los mil rostros*, Textos de la Academia # 5 (México: AMACC, 2019)
- Morin, Edgar, *Les Stars* (France: Éditions de Seuil, 1972)
- Musacchio, Humberto, *Historia del periodismo cultural en México* (México: Conaculta, 2007)
- Neruda, Pablo, *Estravagario* (Buenos Aires: Editorial Losada, 1958)
- Novo, Salvador, *La vida en México en el periodo presidencial de Adolfo Ruiz Cortínez*, tomo II, Memorias mexicanas (México: CONACULTA, 1996)
- – *La vida en México en el periodo presidencial de Adolfo Ruiz Cortínez*, tomo III, Memorias mexicanas (México: CONACULTA, 1997)
- – *La vida en México en el periodo presidencial de Gustavo Díaz Ordaz* II (México: Conaculta, 1998)
- *La vida en México en el periodo presidencial de Luis Echeverría*, Memorias mexicanas (México: CONACULTA, 2000)
- *Nuevo Cine* edición facsimilar (México: UNAM, TVUNAM, AMACC, El Equilibrista, 2015)
- Ochoa, María Guadalupe (coord.), *La construcción de la memoria. Historias del documental mexicano* (México: CONACULTA, 2013)
- Olguín, David (coord.) *Un siglo de teatro en México* (México: Conaculta, FCE, 2011)
- Ovando Shelley, Claudia, “La artesanía en Artes de México”, *Revistas culturales latinoamericanas 1960-2008*, Lydia Elizalde (coord.) (México: Juan Pablos Editor, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2010)
- Pacheco, Pablo (coord.) *Bitácora de cine cubano Tomo I 1897-La República-1960* (España: AECID, Ediciones La Palma, Cinemateca de Cuba, Filmoteca Canaria, 2019)
- Paranaguá, Paulo Antonio (ed.) *Cine documental en América Latina* (Madrid: Cátedra, signo e imagen, 2003)
- Parkinson, David, *100 ideas que cambiaron el cine* (Barcelona: BLUME, 2012)

- Paz, María Antonia y Montero, Julio, *Creando la realidad, el cine informativo 1895-1945* (Barcelona: Ariel comunicación, 1999)
- Peniche, Elva y Rodríguez, Israel, (investigación y edición), *Antonio Reynoso Cinefotógrafo* (México: Secretaría de Cultura, 2018)
- Pelayo, Alejandro, *La generación de la crisis* (México: Conaculta, Imcine, 2012)
- Peguero, Raquel, *Humo en los ojos* (México: Conaculta, 2004)
- Peredo, Francisco, *Gregorio Walerstein y el cine. Historia de una pasión* (México: UNAM, 2015)
- Pérez Galdós, Benito, *Nazarín* ed. Juan Varias (España: Akal, 2001)
- Pérez Gómez, Ángel A. y Martínez Montalbán José L., *Cine español 1951/1978 Diccionario de directores* (Bilbao: La Editorial Vizcaína, 1979)
- Pérez Merinero, David y Carlos, *Cine y control* (Madrid: Castellote Editor, 1975)
- Pérez Turrent, Tomás, *Alfredo Ripstein productor* (México: Universidad de Guadalajara, Gobierno de Jalisco, 2003)
- Pina, Francisco, *Artículos y Ensayos*, Edición, estudio introductorio y notas de Manuel Aznar Soler (España: Instituto Alicantino de Cultura, Diputación de Alicante, 2015)
- Pineda Alcalá, Francisco, *La verídica historia del cine mexicano* (México: sin editorial, 1965)
- Poniatowska, Elena, *Todo México* tomo 1 (México: Diana, 1996)
- *Premio Ariel* (México: Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas A.C, Cineteca Nacional, IMCINE, 1994)
- *Premios Internacionales del cine mexicano 1938-2008* (México: Cineteca Nacional, 2009)
- Quezada, Mario A. (comp.) *Diccionario del cine mexicano 1970-2000* (México: UNAM, 2005)
- Ramírez, Gabriel, *Personajes de Yucatán, de la tierra salen voces que les hablan* (México: Gobierno del Estado de Yucatán, 2009)
- Raventos, Antonio T., *El cristianismo actual* (Barcelona: Bruguera, 1972)
- *Reseña de las Reseñas* (México: Cineteca Nacional, 1987) 36
- Riambau, Esteve, *Ricardo Muñoz Suay, Una vida en sombras* (España: Tusquets Ediciones, IVAC, 2007)
- Ríos Gascón, Iván, *El cine de Carlos Fuentes* (Penguin Random House, 2017)
- Rodríguez, Eugenio, *En el nombre de alguien* (La Habana: Ediciones Unión, 1996)
- Rodríguez Álvarez, Gabriel, *Cartas a México, correspondencia de Cesare Zavattini 1954-1988* (México: Filmoteca de la UNAM, 2007)
- Rojas, González Francisco, *El Diosero* (México: Fondo de Cultura Económica, 1980)
- Rojo, Vicente, *Diseño gráfico* (México: UNAM, Era, UDLA Puebla, 3a edición, 2007)
- Rovirosa, José, *Miradas a la realidad* (México: UNAM, CUEC, 1990)

- Rucar de Buñuel, Jeanne y Martín del Campo, Marisol, *Memorias de una mujer sin piano* (México: Alianza Editorial Mexicana, 1990)
- Ruiz Lugo, Marcela y Contreras, Ariel, *Glosario del arte teatral* (México: Trillas, 1983) 102
- Rulfo, Juan, *Pedro Páramo* (edición de José Carlos González Boixo) (España: Cátedra, 2017)
- – *El gallo de oro y otros relatos* (México: RM y Fundación Juan Rulfo, 2020)
- Russo, Eduardo A., *Diccionario de cine* (Argentina: Paidós, 2005)
- Russo, Vito, *The Celluloid Closet; homosexuality in the movies* (NY: Quality Paperback Book Club, 1987)
- Sadoul, Georges, *El cine de Dziga Vertov* (México: Cine Club Era, 1973)
- *Diccionario del cine * Cineastas* (España: Ediciones Istmo, 1977)
- *Rencontres I, Chroniques et entretiens* (France: Denöel, 1984)
- *Historia del cine desde los orígenes* (México: Siglo XXI, 1995)
- Saldaña, Magdalena, “Semblanza”, *Fernando Gamboa, 10 años de ausencia* (México: Fondo Cultural Carmen A.C., 2000)
- Sánchez, Francisco, *Crónica antiolemne del cine mexicano* (México: Universidad Veracruzana, 1989)
- *Siglo Buñuel* (México: Conaculta/ Cineteca Nacional, 2000)
- Sanderson, John D., *¿El cine de autor? Revisión del concepto de autoría cinematográfica* (España: Vicerrectorado de Extensión Universitaria, Universidad de Alicante, 2005)
- Saramago, José, *Poesía completa* (México: Alfaguara, 2005)
- Saavedra Luna, Isis, *Entre la ficción y la realidad, fin de la industria cinematográfica mexicana 1989-1994* (México: UAM-X, 2009)
- Schickel, Richard, *D.W. Griffith, an American Life* (New York: Limelight editions, 1996)
- Schuessler, Michael K. y Capistrán Miguel (coords.) *México se escribe con J; una historia de la cultura gay* (México: Penguin Random House Grupo editorial, 2022)
- Soler y Pérez Francisco, *Solerismos* (Guatemala: Ministerio de Educación Pública, 1951)
- Soní Soto, Araceli (coord.), *Diálogos interartísticos entre cine y literatura* (México: UAM-X, Editorial Terracota, 2022)
- Sotelo, Greco, *El oficio de las canchas (1950-1970)* (México: Clío, 1998)
- Sosa, Platas Gabriel, *Días de Radio, historias de la radio en México* (México: Secretaría de Cultura, Tintable, 2016)
- Spinazzola, Vittorio (ed.), *Film 1961* (Milano: Feltrinelli, 1961)
- Stam, Robert, *Teoría y práctica de la adaptación* (México: UNAM, 2009)
- Stoyanov-Bigor, Gueorgui, *Inventores de la estética fílmica soviética* (México: UNAM, 1977)
- Subouraud, Frédéric, *La adaptación, el cine necesita historias* (Barcelona: Paidós, Cahiers du Cinéma, 2010)

- Tello, Jaime, “Notas sobre la política económica del “nuevo cine mexicano”, *Hojas de cine*, testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano, Vol. II (México: SEP, UAM, Fundación Mexicana de Cineastas, 1988)
- Torres, Augusto M., *Cine español, años sesenta* (España: Anagrama, 1973)
- *Diccionario de directores de cine* (España: Ediciones del Prado, 1992)
- Torres Díaz, Francisco, *Crónica de un siglo de fotografía en España* (España: Kodak, 1999)
- Tranche, Rafael y Sánchez-Biosca, Vicente, *No-Do El tiempo y la memoria* (España: Cátedra-Filmoteca Española, 2006)
- Thomson David, *How to watch a movie* (USA: First Vintage Books, 2017)
- Valle Inclán, Ramón del, *Sonata de invierno, memorias del Marqués de Bradomín* (Barcelona: Biblioteca Valle-Inclán, 1990)
- – *Sonatas, Memorias del Marqués de Bradomín* (Barcelona: Desván de Hanta, 2014)
- Vega, Jesús, *Zavattini en La Habana* (Cuba: Ediciones UNIÓN, 1994)
- Vidal, Bonifaz Rosario, *Surgimiento de la industria cinematográfica y el papel del Estado en México (1895-1940)* (México: Porrúa, 2011)
- Villaseñor, Arturo, *Jaime Humberto Hermosillo en el país de las apariencias* (México: Conaculta, Cineteca Nacional, Océano, 2002)
- Villegas López, Manuel, *Grandes nombres del cine I* (Barcelona: Editorial Planeta, 1973)
- *Aquel llamado Nuevo cine español* (España: Ediciones JC, 1991)
- Viñas, Moisés, *Índice general del cine mexicano* (México: Conaculta-IMCINE, 2005)
- Viola, Paulino, *El cine militante en España durante el franquismo* (México: Filmoteca UNAM/ Textos breves 3, 1982)
- Vital, Alberto, *Juan Rulfo* (México: Conaculta, 1998)
- Wasson, Haidee, *Museum movies, the Museum of Modern Art and the Birth of Cinema* (USA: University of California Press, 2005)
- Weatherford, Douglas J. (edición e investigación) *Juan Rulfo en el cine: los guiones de Pedro Páramo y El gallo de oro*, (México: Editorial RM, Fundación Juan Rulfo, 2021)
- Xalabarder, Conrado, *Enciclopedia de los Oscar* (España: Ediciones B, 1996)
- Yanez Gómez, Gabriela, *Juan Rulfo y el cine* (México: Universidad de Guadalajara, IMCINE, Universidad de Colima, 1996)
- Zavattini, Cesare, *Diario de cine y de vida* (Valencia: Ediciones de la Filmoteca, Generalitat Valenciana, Festival de cine de Huesca, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 2002)
- *Io, un'autobiografia*; A cura di Paolo Nuzzi (Italia: Einaudi, 2002)
- Zayas de Marius, *Escritos sobre arte* (México: Ediciones MP, 2017)

- Zepeda Jorge, *La recepción inicial de Pedro Páramo* (México: Fundación Juan Rulfo, Editorial RM, 2005)

Hemerografía

- “4 Motion Pictures Chosen By NCOMP as Year's Best”, *The Catholic Commentator*, Volume 7, Number 12, 25 April 1969
- Abelleira Angélica, *La Jornada*, 30 de octubre de 1994, Cultura
- “A *Frida* la deben exhibir con todos los honores; a esos espectadores en contra del cine mexicano, ‘que se vayan y ...’”, *La Jornada*, 16 de noviembre de 1987
- “A la mitad del Foro”, *El Nacional*, 26 de mayo de 1985
- Albarrán, Jairo Calixto, “De Tequila es el mariachi...”, *Excelsior*, 14 de junio de 1992, El Búho
- Álvarez, Guillermina, “Querida *Frida*, te abraza Paul”, *La Jornada*, 20 de marzo de 1986, Espectáculos
- A Staff Reporter, “Vulgar viewing”, Press Cuttings Bureau, New Delhi, 21 January 1989
- (AFP), “Calificó Jaime Humberto Hermosillo a su cinta *La tarea prohibida* como la obra de su vida”, *Excelsior*, domingo 20 de septiembre de 1992
- Aguilar Galván, Carlos, “¡Qué te cuento!”, *Esto*, 9 de septiembre de 1992, Espectáculos, 10
- “Ahora con ‘El Gallo de oro’ vuelve el gran cine mexicano”, *Excelsior*, 17 de diciembre de 1964, Segunda
- Amado, Ana María, “La maga María no pudo ser feliz e indocumentada”, *Unomásuno*, lunes 24 de noviembre de 1980
- “Amores, intrigas y dramas del cine latinoamericano; un festival en Washington del 17 al 24 de octubre”, *El Universal*, 7 de septiembre de 1987
- “Ante el Tratado de Comercio debemos defender nuestras raíces: Barbachano”, *Cine Mundial*, 4 de enero de 1994, Espectáculos
- “Anunció Manuel Barbachano Ponce que en 1987 realizará dos filmes”, *El Nacional*, 13 de diciembre de 1986, Espectáculos
- AP, “La película mexicana ‘Doña Herlinda y su hijo’, se proyectará en el Museo de Arte Moderno de NY”, *Excelsior*, Sábado 15 de marzo de 1986
- Arias-Avaca, Carlos y fotos Renato Ibarra, “El cine es un trabajo colectivo: Manuel Barbachano Ponce”, *Revista Macrópolis* Núm. 43, 31 de diciembre de 1992
- Arredondo, Arturo, “El cine: Doña Herlinda y su hijo”, *La Jornada*, 27 de junio 1987, Cultural
- Arredondo, Arturo, “XX Muestra de cine, Clandestino destino”, *La Jornada*, 7 de diciembre de 1987
- *Artes de México* 119 año XV (México, 1969)
- “Asistirá a doce muestras internacionales la cinta ‘La tarea prohibida’; estelariza María Rojo”, *Excelsior*, 2 de octubre de 1992, Espectáculos
- Avellar, Juan Carlos (trad. Nelson Carro), “Fingimientos”, *Dicine* N° 50, 5 de abril de 1993
- Avilés Fabila, René, “Entre la literatura y el cine”, *Excelsior*, 14 de febrero de 2016, Expresiones
- Aviña, Rafael, “La tarea prohibida, de Jaime Humberto Hermosillo”, *Unomásuno*, 23 de diciembre de 1992, Butaca
- “La vida es un largo río tranquilo y Tequila; XII Foro de la Cineteca”, *Unomásuno*, 7 de junio de 1992, Cultural
- Ayala Blanco, Jorge, “Gámez y la nobleza de la fotogenia exánime”, *El Financiero*, 17 de junio de 1992, Cultura
- “Ayer vio venecia el film ‘Sonatas’”, *Cine Mundial*, domingo 30 de agosto de 1959
- “Barbachano parte al homenaje emeritense, luego va a Venecia”, *Cine Mundial*, viernes 14 de agosto de 1959

- “Barbachano rechazó festivales de Sudáfrica; no aceptó invitaciones para el filme de Jaime Humberto Hermosillo, México no tiene relaciones con aquel país; Herlinda y su hijo”, *Ovaciones*, 11 de agosto de 1987, Espectáculos
- “Barbachano se marchó raudo y veloz a Cuba”, *Cine Mundial*, lunes 31 de agosto de 1959
- “Barbachano: Júpiter filmico está dispuesto a enviar a muchos al infierno”, *Cine Mundial*, sábado 1º de agosto de 1959
- Barbachano Ponce Miguel, “Frida en los espejos”, *Excélsior*, 26 de febrero de 1986, Espectáculos
- “Filme espejo: ‘Deveras me atrapaste’”, *Excélsior*, 17 de julio de 1985, Cultura
- “Notas sobre un productor independiente”, *Excélsior*, 31 de enero de 1986, Cultural
- “Close-Up, Carta a mi hermano”, *La Jornada*, 27 de junio de 1993
- “... Y un solo amor verdadero”, *Excélsior*, 14 de febrero de 1986
- Barberena Blásquez, Elsa, *Índice de la revista “Artes de México” 1ª época, número 1-60, 1953-1965* (México: UNAM, IIE, Cuadernos de historia del arte 22, 1982)
- Barbosa, Claudia Reyna, “Una institución del cine mexicano: Don Manuel Barbachano”, *Revista Despegue* Núm. 24, 7 de enero de 1992
- Bartra, Armando, “Un grito pegado en la pared”, *Luna Córnea* 24 (México: Centro de la Imagen, 2002)
- Barrera, Gilberto, “Con películas como “La tarea” puede salvarse el cine nacional; Pablo Barbachano”, *Ovaciones*, 5 de diciembre de 1992, Espectáculos
- Barriga Chávez, Ezequiel, “Desde la Butaca: María de mi corazón”, *Excélsior*, 24 de junio de 1985
- “Quinto Foro Internacional de la Cineteca: Doña Herlinda y su hijo”, *Excélsior*, 12 de mayo de 1985
- “Desde la butaca: Doña Herlinda y su Hijo”, *Excélsior*, 20 de junio de 1987, Espectáculos
- “Clandestino destino, XX Muestra”, *Excélsior*, 8 de diciembre de 1987
- “Frida; desde la butaca”, *El Nacional*, 15 de marzo de 1986, Espectáculos
- “Desde la Butaca: De veras me atrapaste”, *Excélsior*, 25 de julio de 1985, Espectáculos
- “Tequila, desde la butaca”, *Excélsior*, 27 de agosto de 1992, Espectáculos, 3
- Ciclo: Manuel Barbachano Ponce, *Excélsior*, 5 de febrero de 1986, Espectáculo
- Belmont, Fernando, “Deveras me atrapaste no pretende analizar el rock en México, sino atraer a los jóvenes: Gerardo Pardo”, *Unomásuno*, 16 de julio de 1985
- Bobadilla González, Leticia, “El cine de la Revolución cubana: una polémica en torno a los primeros proyectos del ICAIC, 1959-1964”, *Revista Brasileira do Caribe*, São Luís - MA, Brasil, v. 17, n. 32, jan./jun. 2016
- Bommer, Lawrence, “Dona Herlinda and Her Son”, *Windy City Times*, Volumen 1, Number 6, november 7, 1985
- Bonfil, Carlos, “La tarea prohibida”, *La Jornada*, 13 de diciembre de 1992, Cultura
- “Buena acogida al filme de Leduc; en Montevideo”, *La Jornada*, 2 de abril de 1986, Cultural
- Buil José, “¿Podría quitar sus dientes de mi cuello?”, *Revista de la Universidad de México*, noviembre de 1979
- Buñuel Luis, “El cine, instrumento de poesía”, *Universidad de México* (México: UNAM, volumen XIII, núm. 4, diciembre 1958)
- Cabrera Infante Guillermo, “La Cara y el ojo de la cara”, *Carteles* 21 de diciembre de 1959
- – “Buñuel, la caridad y el Cristo que ríe”, *Carteles* 17 de julio de 1960
- Camacho Suárez, Eduardo, “Canasta cultural”, *Excélsior*, 1º de septiembre de 1992, Cultura, 1
- Camargo, Ricardo, “La tarea prohibida al V Concurso de cine”, *El Nacional*, 9 de octubre de 1992
- Camargo Breña, Angelina, “Taquillero filme dirigido a la juventud; pocos recursos, mucho entusiasmo”, *Excélsior*, 29 de julio de 1985, Cultura
- Cano Monroy, Raúl, “Primera época de la revista Artes de México (1953-1981)”, <https://www.sinembargo.mx/23-06-2019/3600484>

- “Primera época de la revista *Artes de México*”, 2a parte, 30/06/2019 <https://www.sinembargo.mx/30-06-2019/3604990>
- Cardona Peña, Alfredo, “Una versión de Frida”, *Excélsior*, 22 de marzo de 1986, Cultural
- Caro Baroja, Pío, “Un mago del cine. Necrológica en memoria de Benito Alazraki” *El País* 8 de agosto 2007 (https://elpais.com/diario/2007/08/08/agenda/1186524001_850215.html)
- – “El documentalismo social mejicano”, *Objetivo 9*, sept-oct 1955
- Carrasco, Jorge, “Vayamos a ver *Frida*”, *Punto*, 24 de marzo de 1986
- Carro, Nelson, “La tarea prohibida”, *Tiempo Libre*, del 10 al 16 de diciembre de 1992
- – “Entrevista con Jaime Humberto Hermosillo” 2a parte, *Dicine* Núm. 43, enero 1992
- – “Frida, naturaleza viva”, *Tiempo Libre*, s/f marzo 1986
- – “Tequila”, *Revista Tiempo Libre* Núm.633, 25 de junio de 1992
- – “Homenaje a Barbachano Ponce; para festejar el primer año del Foro del Cine Joven”, *Unomásuno*, 10 de agosto de 1984
- Cartelera cinematográfica, *Excélsior*, 24 de enero de 1965, Primera
- Casillas Cortés, Ysmael, “Doña Herlinda y su hijo cuestiona una Realidad del ser humano, señala Arturo Meza”, *El Heraldo*, 29 de junio de 1987, Espectáculos
- Castañeda, Arturo, “Frida, naturaleza viva”, *El Universal*, 16 de julio de 1986, Espectáculos, 4
- Castañedo, Patricia, “Leduc miente; Frida Kahlo siempre fue optimista”, *Excélsior*, 20 de febrero de 1986, Cultural
- Castillo Frausto, “Salir en hombros... sin torear”, *El Día*, 13 de julio de 1965
- – “Si es difícil, mejor”, *El Día*, 14 de julio de 1995
- – “Si, pero...¿con quiénes?...”, *El Día*, 20 de julio de 1965
- Cato, Susana, “Salud”, *Proceso* Núm. 815, 15 de junio de 1992
- Celín, Fernando. “Pues sí, un Gran final; XX Muestra Internacional de Cine / IV y última parte”, *El Semanario cultural, Novedades*, México DF, 13 de diciembre de 1987
- – El Cine, *Novedades*, 21 de julio de 1985, Cultura
- – “Un productor atípico”, *Novedades*, El Semanario, 13 de noviembre de 1994
- Cervantes Enrique, “Paca [sic] Esperanza de que Nazarín Atrape Oscar”, *Cine Mundial*, 8 de marzo 1960
- Chavarría Decanini, Urania, “Las lecturas y deslecturas de *Tequila*”, *El Sol de México*, 27 de septiembre de 1992, La Cultura
- Chimely Eduardo, “Un verdadero productor de cine es el jefe del equipo quien primero escoge la historia: Manuel Barbachano”, *Excélsior*, 18 de marzo de 1993
- Cine, *El Nacional*, 9 de septiembre de 1992, Cultura
- *CINE CLUB* N° 3 (México, junio 1955)
- *CINE CLUB* N° 4-5, México, jul-ago 1955
- Cine Club INBA, “Cinco estrenos de cine mexicano independiente”, 1987
- *Cine-Mundial*, marzo de 1943, vol. XXVIII Núm. 5
- *Cine Mundial*, 2 de septiembre de 1965, Cartelera cinematográfica, 10
- “Clandestine Destiny”, Press Cuttings Bureau, New Delhi, 29 January 1989
- “Clero desaprueba la premiación de la cinta *La tarea prohibida*; por ‘repulsiva’”, *El Nacional*, La Habana, 15 de enero de 1993
- Conde, Eduardo, “Cinéfilos esperan los estrenos de ‘Frida’ y ‘Los motivos de Luz’”, *El Nacional*, 6 de octubre de 1985
- Confidencial, *Ovaciones*, 4 de septiembre de 1992, Espectáculos
- Coria, José Felipe, “El gallo de oro”, *Uno más Uno*, 18 de enero de 1986, Cultural
- Cortés, Reséndiz Roberto, “María Rojo, tras el Doctorado al concluir otra ‘Tarea’”, *La Afición*, 3 de julio de 1992, Espectáculos
- – “Tienen productores nueva opción para comercializar sus películas”, *La Prensa*, 28 de diciembre de 1993, Cartelera
- Cosford, Bill, ‘Dona’ a fun ‘Mommie Dearest’, *The Miami Herald*, Thursday, February 13, 1986

- Cruz-Mendoza, Erick Daniel, “Apuntes sobre el origen y la actualidad de las agencias de noticias”, *Perspectivas* Revista de Ciencias Sociales ISSN 2525-1112 | Año 4 No. 8 Julio-Diciembre 2019
- Cruz Vázquez, Eduardo, “Una de Tequila, tiranos y quebrantos”, *El Universal*, 3 de septiembre de 1992, Cultura
- “Cuatro Films Mexicanos Exhibirán en Venecia”, *Cine Mundial*, viernes 28 de agosto de 1959
- “Cuatro piñatas cada día...”, *El Universal*, 18 de diciembre de 1964, Tercera, 21-C
- Dávalos, Patricia E., “‘Tequila’ , de Rubén Gámez, sufrirá cortes necesarios”, *El Sol*, 9 de abril de 1992
- Debroise, Olivier, “Frida, la película, *La Jornada*, 26 de noviembre de 1984
- D’Harnoncourt, René, “The Fiesta as a Work of Art”, in Hubert Herring and Herbert Weinstock (eds.), *Renascent Mexico* (New York: 1935)
- De la Colina, José, “Barbachano: el productor imposible”, *Revista Época*, 7 de noviembre de 1994
- De la Vega, Alfaro Eduardo, “Fichero de cineastas nacionales: Benito Alazraki”, *Dicine* Núm. 37, noviembre de 1990
- – “María de mi corazón, II Foro Internacional”, *Unomásuno*, 10 de mayo de 1981
- – “María de mi corazón, II Foro Internacional”, *Unomásuno*, 10 de mayo de 1981
- “El fantasma rockero”, *La Jornada*, 18 de julio de 1985, Espectáculos
- De Luna, Andrés, *Uno más uno*, Clandestino destino, la Muestra hoy, 8 de diciembre de 1987
- Del Castillo, M., “Deslucida entrega de premios, fin al Concurso Experimental”, *Excélsior*, Domingo 11 de julio de 1965
- ‘Deveras me atrapaste’, la frescura del cine mexicano; filme musical, *El Sol de México*, 15 de julio de 1985
- Díaz Rodríguez, Oscar, “Con ‘Tequila’, Rubén Gámez, su director, guionista y camarógrafo, pretenderá conquistar más cinéfilos mexicanos”, *El Heraldo de México*, 20 de agosto de 1992, Espectáculos
- DPA, “Filme de Jaime Humberto Hermosillo en un ciclo de directores en NY”, *El Nacional*, 5 de abril de 1986, Espectáculos
- “Despierta interés *María de mi corazón* en San Sebastián”, *Unomásuno*, 19 de septiembre de 1981, Espectáculos
- “Dos films de Barbachano verán en Venecia”, *Cine Mundial*, domingo 23 de agosto de 1959
- “El cine taurino: una danza trágica: Manuel Barbachano Ponce, productor de ‘Torero’”, *Esto*, 21 de abril de 1993
- “‘El Gallo de Oro’ a San Sebastián”, *Excélsior*, 21 de mayo 1965
- “El encanto de una perversa fantasía beatífica, ‘Doña Herlinda y su hijo’”, *Miami Herald*, February 12, 1986
- “El filme ‘Frida’, ovacionado en el festival de Biarritz; representó a México y fue calificado como ‘fuera de serie’”, *El Nacional*, 5 de octubre de 1985
- *El Sol de mediodía*, 12 de septiembre de 1992, 4
- *El Universal*, 21 de agosto de 1992, Cultura
- “Empezó fuerte la Semana Experimental; el cine-adicto ha respondido con entusiasmo al nuevo cine; las películas se exhibirán normalmente después”, *Esto*, 4 de septiembre de 1965
- “En el Festival de San Sebastián participarán numerosas cintas iberoamericanas; entre ellas ‘María de mi corazón’, de México”, *El Heraldo de México*, 1º de septiembre de 1981, Espectáculos
- “En México ‘La tarea prohibida’ no será censurada: Barbachano; el productor de la cinta, convencido de que en nuestro país existe amplia apertura fílmica; no es continuación ni segunda parte de ‘La tarea’: sí repite María Rojo”, *Novedades*, 11 de septiembre de 1992, Espectáculos
- Espinasa, José María, “Del videoclip al largometraje”, *La Jornada*, 5 de julio de 1992, Semanal
- Espinosa, Lourdes , “La película de Hermosillo es muy pobre: Jorge López Páez”, *El Día*, 3 de marzo de 1999

- Espinosa, Jorge Luis, “Unión de países latinoamericanos para realizar coproducciones cinematográficas; propone Barbachano Ponce, a quien hoy rinden homenaje”, *Unomásuno*, 3 de noviembre de 1987, Cultural
- “Estoy seguro de que “Frida” tendrá gran aceptación entre el público mexicano: Barbachano Ponce; participará en cuatro festivales más”, *El Heraldo*, 30 de diciembre de 1985, Espectáculos
- *Esto*, 18 de junio de 1987, Cartelera
- *Esto*, 10 de julio de 1985, Cartelera
- “Evidencia al Fondo de Calidad el filme “La tarea prohibida”; en su forma de producción”, 2a de *Ovaciones*, 7 de enero de 1993
- *Excélsior*, 8 de enero de 1992, Espectáculos, “Participará la cinta mexicana “Tequila”, en la sección Foro del Festival de Berlín”
- “Éxito económico de las películas experimentales”, *El Nacional*, 15 de septiembre de 1965
- “Exitoso estreno de la película ‘María de mi corazón’, de Jaime Humberto Hermosillo, en Colombia”, *El Heraldo*, 5 de junio de 1985
- “Exhibirán en la Unión Soviética la película mexicana ‘Frida’”, *El Nacional*, 14 de diciembre de 1989, Espectáculo
- “Exhibirán en el Festival de Berlín la cinta Tequila”, *Excélsior*, 13 de diciembre de 1991, Espectáculos
- “Exhibieron en los Estudios Churubusco en función privada el filme “Tequila”; dirige Rubén Gámez”, *Excélsior*, 21 de mayo de 1992, Espectáculos
- “Exhibirán en forma especial la película Tequila”, *Excélsior*, 27 de mayo de 1992, Espectáculos
- Fadanelli, Guillermo J., “Tequila, de Rubén Gámez”, *Unomásuno*, 28 de agosto de 1992, Cultura
- “Festival de Venecia”, *Cine Mundial*, martes 4 de agosto de 1959, 13
- Fernández V., Patricia, “Doña Herlinda y su hijo... ganadores”, *El Día*, 28 de junio de 1987, Espectáculos
- –“Clandestino destino (XX Muestra Internacional de Cine, México)”, *El Día*, 7 de diciembre de 1987
- –“Frida”, *El Día*, 22 de marzo de 1986, Cultural
- “Filme mexicano en Barcelona”, *El Universal*, 17 de octubre de 1981, Espectáculos
- Flores Cortés, Pilar, “María Rojo terminó su excitante “Tarea prohibida”; ¡Tienes diez!, le dijo el maestro Barbachano”, *Cine Mundial*, 11 de septiembre de 1992
- ““Frida” irá a la ‘Mostra’ y el Festival de San Sebastián, *El Sol de México*, Espectáculos, 9 de agosto de 1985
- ““Frida”, grito agónico del cine mexicano: Ofelia Medina, *El Nacional*, 4 de septiembre de 1985
- ““Frida” ha roto el récord mundial de asistencia a festivales: Barbachano Ponce: Ha participado en cinco y asistirá a siete más”, *El Heraldo*, 17 de octubre de 1985, Espectáculos
- “Frida lleva al cine mexicano a primer plano internacional”, *Unomásuno*, 8 de enero de 1986, Cultura, 27
- “Frida, primer premio en festival parisino”, *La Jornada*, 12 de julio de 1986, espectáculos
- “Frida ha mostrado que el buen cine se abre paso; Clasa Films distribuirá cine de calidad; el colmo, que el poco dinero que el gobierno puede destinar al cine, lo eche en un túnel: Barbachano Ponce”, *La Jornada*, 22 de marzo de 1986, Cultura
- ““Frida” sigue llevando el buen nombre de México por el mundo, dice su productor; en junio participará en el festival de Argelia”, *El Heraldo*, 20 de febrero de 1987, Espectáculos
- “Frida, an interview with Paul Leduc by Dennis West”, *Cineaste* Vol XVI, N° 4, 1988, 55
- “Frida ha mostrado que el buen cine se abre paso; Clasa Films distribuirá cine de calidad; el colmo, que el poco dinero que el gobierno puede destinar al cine, lo eche en un túnel: Barbachano Ponce”, *La Jornada*, 22 de marzo de 1986, Cultura
- Galarza Gerardo, “Caro Quintero: 1985, el año en que el narco se desató el narco”, *Excélsior*, 15 de julio de 2022

- Galeana, Edgar, “Cinco festivales más para el reciente filme de Hermosillo”, *Ovaciones*, 2 de noviembre de 1992, Espectáculos
- – “‘Frida’, al festival de Argelia y Perú; invitada también al Festival Latino en Chicago, Ofelia Medina y Paul Leduc irán a Argelia”, *Ovaciones*, 21 de julio de 1987, espectáculos
- Gallardo, Verónica, “‘De Veras me atrapaste’ o el rock pierde a Aída...; exhibición privada; ¿Música, droga y sexo igual a ... drama?”, *El Universal*, 2 de julio de 1984, Espectáculo
- Gallardo F., Esther, “Filmarán películas infantiles, Manuel Barbachano, el productor”, *Esto*, 23 de enero de 1994, Espectáculos
- Gallegos, José Luis, “María Rojo y Esteban Soberanis [sic] estelarizarán la película erótica ‘La tarea prohibida’”, *Excélsior*, 28 de mayo de 1992, Espectáculos
- – “Comienza hoy, el rodaje de la película *La tarea prohibida* con María Rojo”, *Últimas Noticias*, 1º de junio de 1992
- – “Proyectarán ‘La tarea prohibida’, en festivales internacionales de cine”, *Excélsior*, 17 de agosto de 1992, Espectáculos
- – “Invitada a festivales internacionales la película de Jaime Humberto Hermosillo ‘La Tarea prohibida’; informó Francisco Barbachano”, *Excélsior*, 9 de agosto de 1992, Espectáculos
- – “Yira Aparicio interpreta a la Malinche en el filme Tequila”, *Últimas Noticias*, 13 de septiembre de 1991
- – “María Rojo, Yirah Aparicio y Hugo Stiglitz actúan en la cinta Tequila”, *Últimas Noticias*, 27 de marzo de 1992
- – “Rubén Gámez sorprende con su nuevo filme Tequila; construido a base de imágenes sin diálogos”, *Excélsior*, 27 de marzo de 1992, Espectáculos
- – “Exhibieron en el Museo de Antropología la producción filmica titulada ‘Tequila’”, *Excélsior*, 30 de mayo de 1992, Espectáculos
- – “Manuel Barbachano Ponce muy satisfecho por los premios que ha obtenido el filme *La Tarea*”, *Excélsior*, 31 de julio de 1991, Espectáculos
- – “Reconocimiento en Universidades de Phoenix y Tucson, al productor Manuel Barbachano Ponce”, *Excélsior*, 10 de octubre de 1992, Espectáculos
- – “El cine mexicano será el predilecto del público hispano, dice Manuel Barbachano Ponce”, *Excélsior*, 2 de julio de 1993, Espectáculos
- – “Rendirá el Festival de Huelva un Homenaje a Manuel Barbachano Ponce”, *Excélsior*, 23 de noviembre de 1992, Espectáculos
- Garay, Adriana, “Muere Manuel Barbachano Ponce”, *Reforma*, 30 de octubre de 1994, Gente
- García, Rubén y Lazcano, Hugo, “Subsiste el cine independiente gracias al apoyo oficial; opina el productor Manuel Barbachano Ponce, afirma que debe haber continuidad en el trabajo del IMCINE”, *Reforma*, 18 de diciembre de 1993, Gente
- García, Guadalupe, “El cine, aquí: Tequila”, *El Sol de México*, 28 de agosto de 1992, Espectáculos
- García, Gustavo, “De las conquistas estéticas del cine mexicano”, *Artes de México* “Revisión del cine mexicano” (invierno 1994)
- – “Deveras la regaste; el aplatane de ayer es el reventón de hoy”, *Unomásuno*, 28 de julio de 1984
- – “El último magnate”, *Unomásuno*, 16 de febrero de 1986, Cultural
- García Márquez, Gabriel, “María de mi corazón”, *El País*, 5 de mayo de 1981
- García Riera, Emilio, “Medio siglo de cine mexicano” *Artes de México* 31 (1960)
- – “Cuando Barbachano hace cosas...”, *El Nacional*, 31 de octubre de 1994, Espectáculos
- García Tsao, Leonardo, “Edipo en la azotea”, *El Nacional*, noviembre 1992
- “La fórmula de Gámez”, *El Nacional*, 27 de agosto de 1992, Cultura
- Gastélum, Luis, “La represión a los *rockers*, tema de la película *Deveras me atrapaste*, de Gerardo Pardo, Neria”, *Unomásuno*, 4 de julio de 1984
- “Gastronomía mexicana en un museo y en el cine”, *El Día*, 21 de agosto de 1992, Metrópoli
- Gil Encabo, Fermín, “Lectura de ‘Las dos Elenas’, de Carlos Fuentes”, *Cuadernos de Investigación Filológica* N° 2, 1, (España: 1976)
- Gilabert, Lupe, “Lamenta María Rojo que tengan enlatada ‘María de mi corazón’”, *El Nacional*, 11 de febrero de 1984

- Gilba, “Las “Tareas” de Hermosillo Joyas del cine mexicano”, *2a de Ovaciones*, 28 de diciembre de 1992
- Gola, Patricia, “Walter Reuter” (México: Centro de la Imagen, 2002)
- Gómez, Francisco Vicente, “El concepto de “Dialoguismo” en Bajtin: la otra forma del diálogo renacentista”, *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* Vol. V (Año 1983-84)
- Gómez Martínez Verónica, “30 años de Artes de México”, <https://artedemexico.com/30-anos-de-artes-de-mexico/>
- Gómez Oliver, Carlos, “Tequila”, *El Economista*, 31 de agosto de 1991, La Plaza
- González Porcel, Lautaro, TV y Radio, *Últimas Noticias*, 30 de junio de 1955
- “Gran Triunfo de Barbachano en Cannes, Ayer”, *Excelsior*, 12 de mayo de 1959
- Gubern, Román, “Entrevista con Carlos Velo”, *Secuencias* 4 (Madrid: 1996)
- “Hacer cine de calidad en México no es sueño quijotesco: Barbachano Ponce; ‘sí hay público para esas cintas’”, *El Herald*, 7 de diciembre 1983, Espectáculos
- Hermida, Alejandro, “Deveras me atrapaste”, *La Jornada*, 4 de septiembre de 1985
- Hernández, Ricardo, “Homenaje Internacional a Manuel Barbachano Ponce; exhibirán sus filmes en diversas partes del orbe, “La tarea prohibida” nos representará en 8 festivales”, *El Sol*, 11 de septiembre de 1992
- Hernández López, Rubén, “De veras me ataraste”[sic], *Novedades*, 1º de junio de 1984, 3
- Herrera Cruz, Ignacio, “La Medina encarna a Frida como homenaje”, *La Jornada*, 20 de febrero de 1986, Cultural
- “Homenaje a Manuel Barbachano. Tercia de Ases. Fiesta del Noticiero`Cuestión de minutos”, *Cine Mundial*, jueves 6 de agosto de 1959
- “Homenaje en La Habana al cineasta mexicano Manuel Barbachano Ponce: ciclo de sus cintas”, *Excelsior*, 13 de diciembre de 1986, Espectáculos
- “Homenaje a Barbachano en España”, *Cine Mundial*, 12 de junio de 1993, Espectáculos
- “Homenaje en España a Manuel Barbachano”, *Excelsior*, 14 de junio de 1993, Espectáculos
- “Homenaje de la FilMOTECA Española a Manuel Barbachano; será en reconocimiento a su labor en pro del enriquecimiento del séptimo arte”, *Novedades*, 13 de junio de 1993, Espectáculos
- “Hoy se proyecta ‘María de mi corazón’, de México, en el Festival de San Sebastián”, *El Herald de México*, 18 de septiembre de 1981, Espectáculos
- “Hugo Stiglitz y Yirah Aparicio en el Film ‘Tequila’”, *Cine Mundial*, 23 de septiembre de 1991
- Idalia, María, “Para obtener trigo que se enviará a Mali, África, el CSGEM proyectará la película “Frida”, el miércoles”, *Excelsior*, Sociales, 12 de agosto de 1985
- “If Bunuel is Anti-Church, Then Who Needs Friends?”, *The Catholic Commentator*, October 11, 1968
- “Inició Rubén Gámez la filmación de la cinta Tequila”, *Excelsior*, 23 de agosto de 1991, Espectáculos
- “Jaime Humberto Hermosillo: en el cine, el momento de verdadera creación es el del rodaje, pero hay que llegar preparado”, *Unomásuno*
- “Jaime Humberto espera no censuren ‘Tarea prohibida’; aclara: no es segunda parte”, *Ovaciones*, 3 de julio de 1992, Espectáculos
- Jullier, Laurent, “Théories du cinéma et sens commun: la question mimétique”, *Cinemas* vol.17, Canadá 2007
- Kollman H.W., “Perfecta armonía entre Leduc y Ofelia Medina en “Frida”; opinan en Berlín”, *El Nacional*, 8 de junio de 1986
- ““La Fórmula Secreta’ se quedó sin ir a Cannes; no la consideran largometraje, y Barbachano no aceptó unirla a ‘La Sunamita’”, *Esto*, 10 de mayo de 1966
- “Las buenas películas no reclaman un formato grande: ‘María de mi corazón’”, *El Sol de México*, miércoles 3 de diciembre de 1980
- “Las cintas ‘María de mi corazón’ y ‘El beso de la mujer araña’ se exhibirán en la Feria del Libro Latinoamericano”, *El Herald*, 10 de octubre de 1987

- “La película mexicana “Frida” fue premiada en un festival de Turquía”, *El Heraldo*, 19 de abril de 1987, Espectáculos
- ““La tarea prohibida”, embajadora cinematográfica de México en el mundo”, *Ovaciones*, 11 de septiembre de 1992, Espectáculos
- Lara, Gabriela, “En la mira: Tequila”, *El Sol de México*, 6 de septiembre de 1992, En la cultura
- Lazcano, Hugo, “Deja Barbachano ‘pendiente’ un museo”, *Reforma*, 30 de octubre de 1994, Gente
- Lazo, Francisco, “Se entregaron ayer los premios”, *Esto*, julio de 1965
- Leal, Alejandro, “Videocrítica, *Clandestino destino*; dentro de la visión regeneradora de la industria cinematográfica”, *El Universal*, 23 de agosto ca. 1990
- Ledo Andión, Margarita, “Ante la aparición de ‘Tierra de Chicle’ Carlos Velo, 1952”, *Trípodos*, Núm. 20 (Barcelona, 2007)
- Lombardo Toledano Vicente, “La crisis del cine mexicano” *Revista Siempre!*, Núm.60, agosto 18 de 1954.
- López Chavira, Antonio, “Cinemanía: Doña Herlinda y su hijo”, *El Heraldo*, 26 de junio de 1987, Espectáculos
- López Belman Alfredo, “Cine–Culturalissimo”, *El Heraldo de México*, 21 de agosto de 1992, Sociales
- *Luna Córnea* Núm. 22 “México Cinema”: https://issuu.com/c_imagen/docs/lunacornea_24/78
- *Luna Córnea* Núm. 26 Héctor García: https://issuu.com/c_imagen/docs/lunacornea_26
- *Luna Córnea* Núm 31. “Nacho López”: https://issuu.com/c_imagen/docs/lunacornea_31
- Maillé, Emilio, ““Frida’ la naturaleza viva de Paul Leduc”, *Ovaciones*, 1º de diciembre de 1985, Suplemento
- Maldonado, Verónica, “Tequila”, *Dicine* Núm. 48, 26 de noviembre de 1992,
- “Manchuria Rock, Deveras me atrapaste film”, *Novedades*, 21 de julio de 1985, Cultura,
- “Manuel Barbachano Ponce será distinguido por su labor en beneficio del cine; la UNAM le entregará una medalla de plata, de películas procesadas”, *El Heraldo*, 31 de octubre de 1987, Espectáculos
- “Manuel Barbachano Ponce espera autorización para filmar ‘Acoso’”, *El Nacional*, 23 de marzo de 1989
- “María Félix ya está en Venecia”, *Cine Mundial*, viernes 28 de agosto de 1959, 13
- ““María de mi corazón”, de Humberto Hermosillo, es favorita para la premiación en el Festival de Biarritz; logró tanto éxito que se volvió a proyectar”, *El Heraldo de México*, 27 de septiembre de 1981, Espectáculos
- “María de mi corazón, el idilio entre un prófugo y una ‘maga’”, *Ovaciones*, 14 de junio de 1985
- Marín Chiquit, Nora, Ciclo-homenaje a Manuel Barbachano Ponce en la Cineteca Nacional; exhibirán desde “Raíces” hasta “La tarea prohibida”, su última producción”, *El Heraldo de México*, 8 de diciembre de 1994
- Marín Conde, Eduardo, “Revisando la cartelera: María de mi corazón”, *El Nacional*, 8 de junio de 1985
- – “La distribución oficial estimula a la película ‘Confidencias’”, *El Nacional*, 18 de abril de 1984, 2a sección
- – “Revisando la Cartelera (V Foro Internacional de Cine) ‘Doña Herlinda y su hijo’”, *El Nacional*, 14 de mayo de 1985
- – “Clandestino destino; la película de hoy en la Muestra”, *El Nacional*, 7 de diciembre de 1987
- ““Frida’, de Paul Leduc, la mejor producción del año”, *El Nacional*, 16 de diciembre de 1985, quinta
- *El Nacional*, 18 de mayo de 1984
- “Revisando la cartelera: ‘De Veras me atrapaste’” *El Nacional*, 13 de julio de 1985
- ““Tequila’, una cinta con gran imaginación”, *Esto*, 28 de marzo de 1992, Espectáculos, 12

- “La distribución oficial estimula a la película ‘Confidencias’”, *El Nacional*, 18 de abril de 1984
- Martínez Rentería, Carlos, “Hermosillo perturba pero no desnuda; habla el productor Manuel Barbachano, *La tarea prohibida*”, *El Universal*, 11 de septiembre de 1992, Cultura, 1
- “Manuel Barbachano: Vamos hacia una nueva época dorada del cine”, *2a de Ovaciones*, 2 de agosto de 1993
- Mc Kinty, Mark, “El tratamiento del torero como ‘Celebrity’ en la prensa norteamericana y anglosajona”, *Revista de Estudios Taurinos* 41 (Sevilla, 2017)
- Melche, Julia Elena, “Tequila; Foro de la Cineteca”, *La Jornada*, 9 de junio de 1992, Cultura
- Meléndez Crespo, Ana, “Tequila, amargo trago para la burguesía”, *Revista Jueves de Excelsior* Núm. 3648, 19 de junio de 1992
- Méndez, Lucía y Silva, Marco A. , “La *Frida* de Paul Leduc, según Gurrola; imagen, un poco de palabras y el miedo a ese México maravilloso”, *Unomásuno*, 9 de marzo de 1986, Espectáculos
- Méndez Aquino, Alejandro, “Esteban Soberanes, revelación de ‘La tarea prohibida’”, *Ovaciones*, 15 de septiembre de 1992, Espectáculos
- Mendoza, María Luisa, “Ecos del concurso cinematográfico; mesa cuadrada en Chapultepec”, *El Día*, 13 de julio de 1965
- Mendoza, Eduardo, “Dos retratos de familia”, *El Nacional*, 12 de julio de 1987, Espectáculos
- “Acercamiento a Frida”, *El Nacional*, 2 de junio de 1985
- “Atrapados por el rock”, *El Nacional*, 29 de julio de 1985, Espectáculos, Mercado Guerrero Roberto, “Deveras me atrapaste, un producto para alucinar y manipular al chavo-banda”, *Unomásuno*, 20 de agosto de 1985
- Michel, Manuel, “Emilio García Riera, Medio siglo de cine mexicano, Artes de México”, *Universidad de México*, octubre de 1960
- Miquel, Ángel, “Documentales mexicanos de patrocinio gubernamental (1916-1919)”, *Vivografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*. Año 5, n. 5, Diciembre de 2019
- Mojarro, Tomás, “Para leer entre líneas...”, *Unomásuno*, jueves 4 de diciembre de 1980
- Moheno, Gustavo, “La película de anoche: La tarea prohibida”, *El Sol*, 21 de noviembre de 1992
- “‘Tequila’ el excepcional ojo de Rubén Gámez”, *El Sol de México*, 10 de junio de 1992, Espectáculos
- Monsiváis Carlos, “El peñón de las ánimas: a 35 años de un feliz aniversario”, *Siempre*, núm 655, 12 de enero de 1966
- Montes de Oca Heredia, Raúl, “Filmocrítica: Tequila; cinta explosiva e irreverente”, *Novedades*, 31 de agosto de 1992, Espectáculos
- Morales Ortiz, Fernando, “Pleito por la propiedad de ‘Frida’; carta elocuente del director de esta película independiente”, *Esto*, 23 de marzo de 1984
- Moscarella, Ángela, “Doña Herlinda y su hijo; reseña”, *Novedades*, 3 de noviembre de 1989
- Moya, Rodrigo, “De cuando mi cámara se cruzó con la del gran Gabriel Figueroa”, *Luna Córnea* 32, México 2008
- *Móvil pasional*, Mauricio Wallerstein, México-Venezuela-Cuba, 1992
- Muñoz de León, Alfredo, “Manuel Barbachano, un rata”, *Novedades*, 31 de enero de 1987, Espectáculos
- Murrieta, Rosario, “Jaime Humberto Hermosillo terminó su ‘Tarea prohibida’; inscribirá la secuela de ‘La tarea’ en el concurso de cine del STPC; María Rojo la protagoniza”, *Novedades*, 26 de junio de 1992, Espectáculos
- – “Que en febrero sale al aire el canal de Tv del cine mexicano”; su concesionario Manuel Barbachano Ponce cuenta con mil películas para cubrir 10 años de programación; lanzó ya su señal de prueba”, *Novedades*, 13 de enero de 1993, Espectáculos, 1
- – “Rodaje de una cinta y grabación de una serie televisiva, proyecto prioritario de Clasa Films para el próximo año; ambos están basados en cuento de Hans Christian Andersen, la serie para Tv Azteca”, *Novedades*, 27 de diciembre de 1993, Espectáculos

- – “Amenazada la identidad cultural de nuestro país ante TLC, advierte Barbachano Ponce; no dejemos que el cine norteamericano nos colonice, dice el cineproductor”, *Novedades*, 30 de diciembre de 1993, Espectáculos
- “Nazarín es un film cristiano, dice Jean Rocherau, en París”, *Excélsior*, 14 de mayo de 1959, “No aceptaron ‘El Gallo de oro’ en España; la cinta iba a competir en San Sebastián”, *Excélsior*, 5 de junio de 1965, Segunda
- “No encuentran al actor que haga ‘Pedro Páramo’”, *El Nacional*, 8 de diciembre de 1965, Primera
- Notimex, “Pablo Barbachano exhorta a sus colegas cineastas a “no convertir la libertad en libertinaje”; pero comenta que es el momento de hacer cine erótico”, *El Heraldo de México*, 9 de agosto de 1992, Espectáculos
- “No encuentran al actor que haga ‘Pedro Páramo’”, *El Nacional*, 8 de diciembre de 1965, Primera
- *Novedades*, 22 de agosto de 1992, Espectáculos
- Notimex, “Insiste Manuel Barbachano Ponce: debemos defender nuestras raíces; y el cine juego también un papel muy importante en ese terreno”, *Novedades*, 2 de enero de 1994, Espectáculos
- “Nuevo canal de TV por cable para cine mexicano; se exhibirá el acervo de Manuel Barbachano”, *El Nacional*, 23 de octubre de 1992, Espectáculos,
- “Obligado, defender el tiempo de pantalla para nuestro cine ante el TLC: M. Barbachano Ponce; sugiere el establecimiento de cuotas de exhibición”, *El Heraldo de México*, 2 de enero de 1994, Espectáculos,
- “Ocho Arieles para *Frida*, de Paul Leduc”, *La Jornada*, 12 de noviembre de 1985
- Ochoa Sandy, Gerardo, “Ante el TLC: México desprotege su cine y arriesga su identidad, señalan especialistas mexicanos y norteamericanos”, *Revista Proceso* Núm. 896, 3 de enero de 1994
- “Ofelia Medina asegura que no se dio apoyo a “Frida” para competir por el Oscar; le faltó imaginación a Pel-Mex y Azteca Films”, *El Heraldo*, 25 de marzo de 1986, Espectáculos
- Ontiveros, Jorge, “Sólo María Rojo está segura para ‘Tarea Prohibida’; Manuel Barbachano; planea iniciar el rodaje a fines de junio, con dirección de Jaime Humberto Hermosillo”, *Ovaciones*, 23 de mayo de 1992, Espectáculos 1
- Ontiveros A. Jorge, “Polémica por el premio adjudicado a esta cinta; Barbachano va a la difusión de *Tequila*, acuerdo para su presentación internacional”, *2a de Ovaciones*, 3 de diciembre de 1991
- Ortega Mendoza, Jesús, “Tequila”, *El Universal*, 22 de agosto de 1992, Universo Joven, 3
- “Otra película mexicana para ganar festivales: ‘La tarea prohibida’”, *Diario de México*, 11 de septiembre de 1992, Espectáculos
- Ovando Shelley, Claudia, “La artesanía en Artes de México”, *Revistas culturales latinoamericanas 1960-2008*, Lydia Elizalde (coord.) (México: Juan Pablos Editor, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2010)
- Our film Critic, “Officials, policemen fight to see soft-porn at IFFI”, *Press Cuttings Bureau*, New Delhi, 22 January 1989
- Pacheco, Arturo, “Filme de Jaime Humberto Hermosillo, invitado al Festival de Amiens”, *El Nacional*, 2 de mayo de 1987, Espectáculos
- – “Pablo Barbachano debutó como Productor ejecutivo de cine”, *El Nacional*, 20 de junio de 1987, Espectáculos
- – “Que Gabriel Retes trabaja con no sindicalizados en sus filmes”, *El Nacional*, 17 de agosto de 1987
- – “María Rojo actúa en “La tarea prohibida”, cinta de Hermosillo con fotografía de Alex Phillips; de mediocridades y pequeños intereses (los Arieles) ni hablar”, *El Heraldo*, 6 de junio de 1992, Espectáculos,
- – “‘Frida’ implanta récord mundial de asistencia en festivales filmicos; ha sido exhibida en seis eventos y participará en siete países más”, *El Nacional*, 17 de octubre de 1985, 2ª
- – “La cinta ‘De veras me atrapaste’ marca una nueva corriente musical en la década”, *El Nacional*, 11 de julio de 1985

- Paz, Octavio, “El cine filosófico de Buñuel”, Corriente alterna, *Revista de la Universidad de México* (febrero 1966)
- Paz Rebollo, María Antonia y Cabeza San Deogracias José, “La realidad que vieron los españoles. El cine de No-ficción durante la República (1931-36)”, *HISPANIA Revista Española de Historia*, 2010, vol. LXX núm 236, septiembre-diciembre
- Peguero, Raquel, “Tequila inaugura hoy la VII Muestra de Cine Mexicano”, *La Jornada*, 26 de marzo de 1992, Cultura
- – “¿Juzgar yo?, eso depende del público: Manuel Barbachano”, *La Jornada*, 12 de agosto de 1992, Cultura
- – “Murió Manuel Barbachano, uno de los fundadores del cine independiente”, *La Jornada*, 30 de octubre de 1994, cartelera
- Perales, Conchita, “Entrevista con Rubén Gámez”, *Nitrato de plata* N° 11, 15 de septiembre de 1992
- Pérez, Luis Fernando, “Tequila”, *Ovaciones*, 2º edición, 24 de agosto de 1992
- Pérez Rivera Francisco, “‘Doña Herlinda y su hijo’ ante expertos del Museo; 17 películas en gran muestra”, *El Universal*, 15 marzo de 1986
- – “Triunfo de Jaime Humberto Hermosillo y doña Herlinda”, *El Universal*, 6 de abril de 1986, Espectáculos
- Pérez Turrent, Tomás, “María de mi corazón”, Cartelera dominical, *El Universal*, 9 de junio de 1985
- – “María de mi corazón; Jaime Humberto Hermosillo en una variante estilo Hitchcock”, *El Universal*, 18 de febrero de 1988
- – “El Festival de Cine de Cartagena: *El Universal*, 29 de junio de 1985, 1
- – “Cartelera dominical ‘Doña Herlinda y su hijo’, película interesante...”, *El Universal*, 21 de julio de 1985, Espectáculos
- – “Doña Herlinda y su hijo; es la audaz película de Jaime Humberto Hermosillo”, *El Universal*, 22 de julio de 1985, Espectáculos
- – “Frida ¿Paul Leduc cineasta maldito?”, *El Universal*, 25 de marzo de 1986, Espectáculos
- – “Frida, es Frida-placer y Frida-dolor”, *El Universal*, 26 de marzo de 1986, Espectáculos
- – “De veras me atrapaste, un filme hecho por jóvenes y para jóvenes...”, *El Universal*, 12 de julio de 1984, Espectáculos, 1
- – “Los que llegan”, *Dicine* 8, octubre 1984, 9
- – “De veras me atrapaste, Aída se enamora de un fantasma rockero...” *El Universal*, 13 de julio de 1984, Espectáculos, 1
- – “Rubén Gámez, literatura, publicidad y cine”, Revista *Siempre*, Núm. 2015, 30 de enero de 1992, 16
- Piemonte, Naoia, “Frida asistirá a los festivales de Tokio, San Francisco y Berlín: Manuel Barbachano; en salas mexicanas, a partir del 6 de marzo” II, *Unomásuno*, 20 de febrero de 1986, Cultura, 28
- Pina, Francisco, “El triunfo de Nazarín en Cannes”, *Boletín de Información de la Unión de Intelectuales Españoles de México*, México, 10 (julio-octubre de 1959) pp. 24-26
- – “El triunfo de Buñuel es el triunfo de México”, México en la cultura, suplemento dominical del *Novedades*, 532 (24 de mayo de 1959) p. 9
- “Pleno apoyo a la posición del gobierno” *El Nacional*, 19 de julio de 1964, 1
- “Premiarán a Manuel Barbachano Ponce por su labor en pro del cine nacional; la ceremonia se realizará en el Centro Cultural Universitario”, *El Nacional*, 2 de noviembre de 1987, Espectáculos
- Ramos Navas, Saúl, “Homenaje de la Cineteca a Manuel Barbachano Ponce; en reconocimiento a su carrera dedica un ciclo que incluye 17 películas”, *El Universal*, 8 de diciembre de 1994, 20
- Salado, María Auxilio, “Filme etílico”, Revista *Tiempo* Núm. 2617, 26 de junio de 1992, 50
- Salazar Hernández, Alejandro, “México, a los festivales de Huelva, Londres y Moscú; Tequila, una de las películas que nos representarán”, *El Nacional*, 1º de julio de 1992, Espectáculos, 5

- “Por la importante proyección que ha tenido hacia el extranjero; representa a México en la mayoría de los festivales internacionales”, *El Herald*, 15 de enero de 1986, espectáculos, 1,3
- “Preestreno en Cuba de una película mexicana ‘María de mi corazón’”, *El Nacional*, 4 de septiembre de 1989, 2a
- “Proyectaron en el Festival de San Francisco la película mexicana ‘María de mi corazón’”, *Excelsior*, 16 de junio de 1985, Espectáculos, 7-F
- “Proyectan filmar *La tarea prohibida*; Jaime Humberto Hermosillo la dirigirá”, *El Nacional*, 2 de junio de 1992, Cartelera
- Pye, Michael, “Mexican Manners”, *London Daily News*, 11 June 1987
- Quemain, Miguel Ángel, “*De veras me atrapaste* no intenta regañar ni darle consejos a nadie; muestra la realidad: Gerardo Pardo”, *Unomásuno*, sin fecha
- Quintana, Alma, “Frida necesita promoción; el cine mexicano está muerto;... ¡y sepultado!”, *El Universal*, 25 de julio de 1986, Espectáculos
- “Manuel Barbachano Ponce ¡”rata”! ¿No entrega cuentas de “Frida”!; terrible denuncia de Ofelia Medina en la Filmoteca de la UNAM...”, *El Universal*, 30 de enero de 1987, Espectáculos
- Quirarte, Xavier, “Un canto a la vida”, *El Día*, 11 de noviembre de 1985, Suplemento
- Quiroz, Macarena, “‘Doña Herlinda y su Hijo’ es una muestra de que en México no sólo se hace cine de charros; dice Manuel Barbachano Ponce; participará en festivales de Francia y Tokio”, *El Herald*, 30 de abril de 1987
- “Gustará en el extranjero la película mexicana Tequila, dice Yirah Aparicio”, *Últimas Noticias*, 24 de junio de 1992
- “La crisis del cine mexicano es de calidad, no de cantidad, comenta Manuel Barbachano; nuestras películas deben hacerse en español”, *El Herald*, 3 de diciembre de 1987, Espectáculos
- “Homenajes a Manuel Barbachano Ponce en EU, España y América Latina”, *Excelsior*, 6 de octubre de 1992, Espectáculos
- “Producirá Manuel Barbachano la película ‘Almendrita’”, *Excelsior*, 31 de diciembre de 1993, Espectáculos
- Ramírez, Patricia F., “María de mi corazón: estreno relevante”, *El Día*, 8 de junio de 1985
- – “Quinto foro Internacional de la Cineteca: Doña Herlinda y su hijo”, *El Día*, 11 de mayo de 1985, Espectáculos
- – “Y se estrena la de las bardas”, *El Día*, 13 de julio de 1985
- “Recomendaciones”, *La Jornada*, 13 de abril de 1990
- “Respeto al tiempo de pantalla del cine mexicano; pide Manuel Barbachano”, *El Nacional*, 4 de enero de 1994, Espectáculos
- Reyna Barbosa, Claudia, “‘La tarea prohibida’ de Hermosillo, un filme diferente”, *Revista Despegue* Núm. 33, 9 de noviembre de 1992
- “Rinden homenaje en Cuba a Manuel Barbachano Ponce; Festival de Nuevo Cine de AL en La Habana”, *La Jornada*, 5 de diciembre de 1986, Cultural
- Ríos Gascón, Iván, “Rubén Gámez y el lirismo que se volvió danzón”, *Excelsior*, 21 de junio de 1992, El Búho,
- Rivera, Héctor, “Barbachano Ponce: Las puertas de Clase abiertas para los nuevos directores”, *Proceso*, Cultura, (ca.1984)
- – “‘Frida’, lo mejor en Brasil”, *Proceso*, 2 de diciembre de 1985
- – “El concurso de cine experimental”, *Proceso*, núm. 498, México, abril de 1986
- – “Barbachano Ponce dice que no es a él a quien Procuna debe reclamar: ‘Yo le pagué incluso más que a Pedro Infante’”, *Revista Proceso* Núm. 820, 20 de julio de 1992
- – “Luis Procuna y sus abogados relatan la aprehensión de Manuel Barbachano Ponce, y cómo desapareció de los separos sin dejar huella”, *Revista Proceso*, Núm. 913, 2 de mayo de 1994
- Rodríguez Álvarez, Gabriel, “Acapulco mon amour”, *Luna Córnea* 26 (México: Centro de la Imagen, 2003)
- Rodríguez Fierro, Graciela, “Invitada a ocho festivales la última cinta de Hermosillo; se suspendió la proyección del filme y sólo hubo una plática: *La tarea prohibida*”, *El Universal Gráfico*, 10 de septiembre de 1992

- Rodríguez, Miguel Ángel, “‘Deveras me atrapaste’ Excelente cine mexicano...¡hay que exhibirlo, señores!”, *El Sol de México*, 1º de julio de 1984, Espectáculos
- Rojas, Tamayo, Yudith y Arévalo Salazar, Adrián Ludet, “Nuestro Tiempo, su sociedad y la revista como producto cultural en los años 50 de la república burguesa cubana”, *páginas / año* 13 – n° 31 Enero - Abril / ISSN 1851-992 X/ 2021
- Romero Flor, “*Frida*, un fresco vivo de México; el gigante barbudo mexicano”, *El Nacional*, 1º de septiembre de 1985, Suplemento
- Ruiz Ojeda, Tania Celina, “La DAPP y el cine como uno de los constructores de la nación”, Coloquio Universitario de Análisis Cinematográfico, septiembre 2012
- Salgado, Ofelia, “El cine no es para lucrar, advierte Barbachano Ponce; ‘es un medio de expresión, antes que nada’, la UNAM le rinde homenaje a don Manuel”, *El Sol de México*, 5 de noviembre de 1987, Espectáculos
- Salvador, Eduardo, “En el Festival de Cartagena se asombraron con el film: ‘Deveras me atrapaste’: Gerardo Pardo; hoy estrena su película la Cineteca Nacional, *El Herald*”, 1º de julio de 1984, Espectáculos
- –“Barbachano Ponce asegura que México está al borde de otra época dorada fílmica; será homenajeado en el Festival de Tabasco”, *El Herald*, 18 de septiembre de 1986, Espectáculos
- –“Los productores tenemos que hacer al cine nuestro mejor embajador: Manuel Barbachano; ‘En México sí es negocio producir películas’”, *El Herald*, 17 de noviembre de 1986, Espectáculos
- –“Manuel Barbachano Ponce planea producir un proyecto fílmico de Silvia Pinal”, *El Herald*, 11 de diciembre de 1986, Espectáculos
- Sánchez, Francisco, “El churro como curiosidad de cineteca”, *Esto*, 18 de febrero 1976, sección B
- “Se inició el Festival de Biarritz; México concursa con ‘María de mi corazón’”, *El Herald de México*, 23 de septiembre de 1981, Espectáculos
- Semo, Alejandro, “Excelsa cinematografía: Frida Kahlo”, *Excelsior*, 19 de marzo de 1986, Cultura
- Setos, Andrew G., “The Fox Movietone News Preservation Project: An introduction”, *SMPTE Journal*, September 1996
- “¿Sonatas competirá por España?”, *Cine Mundial*, lunes 3 de agosto de 1959
- Springer, José Manuel, “El decir cinematográfico de Vicente Rojo”, *DICINE* 37, Noviembre 1990,
- Struck, Malco, “Tequila”, *El Nacional*, 7 de junio de 1992, Espectáculos
- Sturdy, Jack, “Being Dona Herlinda’s son”, *The Weekly News*, 19 february 1986
- Taibo, Paco Ignacio, “Tequila; esquina bajan en Guadalajara”, *El Universal*, 28 de marzo de 1992, Cultura
- “Tequila (México, 1991) 12º Foro Internacional de la Cineteca”, *Últimas Noticias*, 12 de junio de 1992
- “Tequila y no mediocres cubas”, *Revista Mira* núm. 133, 14 de septiembre de 1992
- Thomas, Kevin, *Los Angeles Times*, Thursday, August 12, 1986
- Tibol, Raquel, “De los muros a las pantallas Fernando Gamboa frente al cine”, México en la cultura, *Novedades*, 26 de junio de 1955)
- “Tienen aceptación en México las películas de calidad; tal opinión es del productor y distribuidor de filmes, Pablo Barbachano Ponce; ‘el público se cansa de ver porquerías’”, *Excelsior*, 16 de febrero de 1990
- Torres, Rubén, “‘María de mi corazón’ es fuerte candidata a recibir el Ariel de los Académicos del cine”, sin identificar, Miércoles 28 de julio de 1982
- “Triunfó ‘Frida’ en el Festival de Río”, *El Nacional*, 30 de noviembre de 1988, 2ª
- Torres, Salvador, “Con *Tequila*, el cine mexicano camina, después de 10 años de hacer pura porquería: Barbachano”, *Unomásuno*, 26 de marzo de 1992, Cultura
- Trujillo, J.H., “‘Los bienamados’ logra gran golpe de taquilla”, *Cine Mundial*, 4 de septiembre de 1965
- “Urge una alianza para fortalecer al cine latinoamericano”, *Novedades*, 5 de noviembre de 1987, Espectáculos

- Urrutia, Elena (María Elena Lazo de Mendizabal), “*De pétalos perennes a Confidencias*”, *Unomásuno* sin fecha
- Valdés Medellín, Gonzalo, “Mamá nos guarda los novios”, *El Nacional*, 30 de agosto de 1987, Espectáculos
- Valencia, Sofía L., “Un tema escabroso: Incesto, en la cinta que provocará polémica; la mejor de mis películas, dice Hermosillo; sin María Rojo no se hubiera podido hacer”, *El Diario de México*, 12 de noviembre de 1992, Espectáculos
- Vázquez Villalobos, “Qué, Quién, Cómo, Dónde”, *El Heraldo*, 17 de julio de 1986, Espectáculos, A
- Velasco, Xavier, “El sagrado corazón de Hermosillo”, *La Onda*, 17 de mayo de 1981
- Vega, Patricia, “Después de 7 años de concluida, hoy se estrena *María de mi corazón*; en varios cines de COTSA”, *La Jornada*, 6 de junio de 1985
- – “*Frida*, la preferida de Latinoamérica”, *La Jornada*, 27 de diciembre de 1985, Cultural
- “15 millones de pesos ha recaudado *Frida*, de Leduc”, *La Jornada*, 20 de marzo de 1986, Espectáculos
- – “*Deveras me atrapaste* está dirigido a los jóvenes clasemedieros”, *La Jornada*, 12 de julio de 1985
- “Manuel Barbachano Ponce, homenajeado en la UNAM; 40 años de incidencia positiva en el cine”, *La Jornada*, 5 de noviembre de 1987, Cultural
- Velázquez Yebra, Patricia, “Rubén Gámez rompe el silencio cinematográfico”, *El Universal*, 28 de marzo de 1992, Cultura
- “Venecia verá Sonatas el 29”, *Cine Mundial*, jueves 27 de agosto de 1959
- Vértiz De La Fuente, Columba, “La cinta que López Portillo prohibió”, *Proceso*, domingo, 31 de marzo de 2019
- Vidal Bonifaz, Francisco, “Recordar es vivir: monopolios de la televisión mexicana en los años 70” [en línea]. En: La Rueda de la Fortuna. 18 de junio de 2013. Bitácora ruedadelafortuna.wordpress.com
- Villarelo C. Leopoldo, “Doña Herlinda y Familia”, *El Nacional*, 12 de julio de 1987, Espectáculos
- Viñas, Moisés, “Confidencias”, *Unomásuno*, 6 de noviembre de 1982
- – “Clandestino destino”, *El Universal*, 9 de diciembre de 1987
- – “La tarea prohibida”; era necesaria una cinta así en el panorama del melodrama mexicano”, *El Universal*, 21 de mayo de 1993, Espectáculos
- – “El festival rescata valores y prestigio; primer balance positivo. Porque lo que cuenta aquí es cada película...”, *El Universal*, 30 de marzo de 1992, Espectáculos
- – “Rubén Gámez estrena su segundo filme en 25 años”, *El Universal*, 28 de marzo de 1992, Espectáculos
- – “‘Tequila’; segundo largometraje de Rubén Gámez ¡En 25 años!”, *El Universal*, 4 de septiembre de 1992, Espectáculos
- – “Muere una gloria del cine, Manuel Barbachano Ponce”, *Cine Mundial*, 30 de octubre de 1994, Espectáculos
- Warren, Steve, “No More Gay Films? San Francisco Festival Promotes Optimism”, *The Weekly News*, July 23, 1986
- Weatherford, Douglas J., “Gabriel Figueroa y Juan Rulfo”, *Luna Córnea* 32 Gabriel Figueroa (México: Centro de la imagen, 2007)
- Yehya, Naief, “Tequila”, *Unomásuno*, 1º de agosto de 1992, Suplemento cultural, 13
- “Yirah Aparicio reanuda su actividad filmica con la película Tequila”, *Últimas Noticias*, 27 de agosto de 1991
- “Yira Aparicio filmará con el actor Hugo Stiglitz la cinta ‘Tequila’”, *Excelsior*, 9 de septiembre de 1991
- Zapata, Luis, *De pétalos perennes* (México: Editorial, Katún, 1981)

Catálogos

- <https://cataloghi.comune.re.it/Cataloghi/Zetesis.ASP?WCI=Generic&WCE=MENU&WCU=cat.htm/>
- Manuel Barbachano Ponce <http://worldcat.org/identities/lccn-nr95045751/> (consultada 6.09.20)
- Catálogo FICUNAM 2014, (México: UNAM 2014)
- Catálogo Zafra Cine Difusión (México: 1986)
- *Fernando Gamboa, a sus 50 años como Museógrafo y Difusor de la Cultura*, Exposición colectiva de artistas mexicanos, Galería Metropolitana, (México: UAM, Secretaría General de Desarrollo Social, 1985)
- *Los Mayas The Manuel Barbachano Ponce Mayan Art Collection* (Canada: Rothmans of Pall Mall Canada Limited, ca. 1978-1980)

Tesis, videos y CD Rom

- Chárraga, Tarcisio y Vera, Elvia, *Cesare Zavattini en México (Un documento para la historia del cine nacional)* (tesis de licenciatura, UNAM-ENEP Acatlán, 1985)
- Escoto Morales, Daniel Humberto, *Vade ultra! intelligentsia y pop de mediados de los sesenta en la Ciudad de México a través de tres películas experimentales* (tesis de Doctorado en Comunicación, Universidad Iberoamericana, México, 2018)
- Galicia Torres, Guadalupe, *La revista Artes de México Nueva Época (1988-2000) su historia y balance historiográfico* (Tesis, FES-Acatlán, UNAM, 2015)
- Negrete Claudia, *Historias narradas con luz, tres décadas de labor cinematográfica de Alex Phillips 1921-1949* (México: Tesis Posgrado FFyL, UNAM, 2009)
- Pérez Rodríguez, Gustavo, *Ensayo de un crimen Luis Buñuel-Rodolfo Usigli, entre la afinidad y la diferencia* (México: FFyL UNAM, Tesis de maestría en Historia del arte, 2008)
- Ruiz Ojeda, Tania Celina, *El Departamento Autónoma de Prensa y Publicidad; construyendo la nación a través del cine documental en México 1937-1939* (tesis de doctorado, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México, 2012)
- https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL0010028033/9/zavattini-nel-suo-studio-e-casa.html?indexPhoto=0&startPage=20&jsonVal=%7B%22jsonVal%22%3A%7B%22query%22%3A%5B%22*%3A*%22%5D%2C%22fieldDate%22%3A%22dataNormal%22%2C%22_perPage%22%3A20%2C%22persone%22%3A%5B%22%5C%22Zavattini%2C+Cesare%5C%22%22%5D%7D%7D
- Cien años de cine mexicano 1896-1996 (México: Instituto Mexicano de Cinematografía, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996) CD ROM
- Rodríguez Álvarez, Carlos Gabriel, *Cesare Zavattini y Fernando Gamboa: cine y cultura en México* (México: tesis de maestría, FFyL, UNAM 2020): <http://132.248.9.195/ptd2020/marzo/0801263/Index.html>

Series de televisión

- *Los que hicieron nuestro cine*, Alejandro Pelayo (México: UTEC, 1983-1985)
- *Memoria del cine mexicano* 28, Manuel Barbachano Ponce (IMCINE, 1993)

Entrevistas

- Entrevista a Manuel Barbachano (1924-1994) por Alfonso Morales (México: Filmoteca de la UNAM 2002)
- Entrevista a Manuel Barbachano Ponce, Estudios Churubusco, México D.F 19 de marzo 1984, en Tarcisio Chárraga Vera y Elvia Vera Soriano (1985)

Sitios en Internet

- <https://www.amacc.org.mx/>
- <https://archive.org/>
- <http://www.correcamara.com.mx/inicio/index.php>
- <https://www.researchgate.net/>
- <https://www.academia.edu/>
- <https://www.imdb.com/>
- <https://sinafo.inah.gob.mx/>
- <https://memoricamexico.gob.mx/>
- <https://www.filmoteca.unam.mx/>
- <https://slideplayer.es/slide/15741298/>
- ICAA/ MFAH International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston: <https://icaa.mfah.org/s/es/page/home>
- Trailer *Le salaire du peur/ El salario del miedo*, <https://www.youtube.com/watch?v=ArwhGYrOWXA> Consultado el 17 de mayo de 2021
- <https://promotorafernandogamboa.org/timeline.html#1954>
- <https://portales.sre.gob.mx/acervo/fondo-ahd>
- <https://acervoeduc.filmoteca.unam.mx/>

Noticieros en línea

● Austria Film Museum, Wien	● Welt im Film
● Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes	● La Settimana Incom
● Filmoteca Española	● The March of Time
● Instituto Luce	● Noticiario ICAIC

Imágenes de la Colección Fotográfica e Iconográfica de la Filmoteca de la UNAM

Fig. 1. Still heraldo <i>Torero</i> , 1956 Inventario 3004-1-1	61
Fig. 2. Still rodaje <i>Raíces</i> , 1953 Inventario 1696-21-3	78
Fig. 3. Cartel <i>Raíces</i> , 1953	79
Fig. 4. Still heraldo <i>Nazarín</i> , 1959 Inventario 1402-1-1.....	97
Fig. 5. Still rodaje <i>Nazarín</i> , 1958 Inventario 1402-33-4.....	103
Fig. 6. Still heraldo <i>Sonatas</i> , 1959 Inventario 2723-1-1	111
Fig. 7. Fotomontaje <i>Cuba baila</i> , 1961 Inventario M.2232-1-1	127
Fig. 8. Manuel Barbachano Ponce Inventario PER/117-2-1	133
Fig. 9. Catálogo <i>Los Mayas The Manuel Barbachano Mayan Art Collection</i> , 1972 *	148
Fig. 10. Still rodaje <i>Los Bienamados</i> , 1964 Inventario 227-46-5	153
Fig. 11. Still heraldo <i>El gallo de oro</i> , 1964 Inventario 847-1-1	161
Fig. 12. Still rodaje de <i>Pedro Páramo</i> , 1966 Inventario 1562-51-6	170
Fig. 13. Still heraldo <i>María de mi corazón</i> , 1979 Inventario 2521-14-2	180
Fig. 14. Still heraldo <i>Doña Herlinda y su hijo</i> , 1985 Inventario 2395-9-1	193
Fig. 15. Still heraldo <i>Clandestino destino</i> , 1987 Inventario 4274-1-1	197
Fig. 16. Still heraldo <i>La tarea prohibida</i> , 1992 Inventario 3934-1-1	200
Fig. 17. Still heraldo <i>Frida, naturaleza viva</i> , 1984 Inventario 2429-4-1	209
Fig. 18. Cartel <i>Deveras me atrapaste</i> , 1985	223
Fig. 19. Cartel <i>Tequila</i> , 1991 Inventario IDC- 578	232

* Colección personal

Agradecimientos

Adriana Fresquet, Agustín Martínez Monterrubio, Alejandro Álvarez Béjar, Alejandro Pelayo Rangel, Alejandro Ledesma Muñoz, Alexandra Schneider, Alexis Bag, Alfonso Morales, Ana Álvarez Velasco, Ana Nahmad, Ángel Martínez, Ángel Miquel, Antonia Rojas, Antônio Claudino de Jesús, Argel Gómez, Arturo Paredes, Arturo Zavattini, Aurelio de los Reyes, Benita Benitez, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Canal 14, Carlos Rodríguez Ajenjo (†), Carlos Rodríguez Loría, Carmen Álvarez Béjar (†), Carolina Elias, Cecilia Loría Saviñón (†), Cecilia Márquez, Cecilia Rodríguez Loría, Cineclub Bravo, Cineteca Nacional, Claudia Loredó, CONACYT Becas Nacionales, Cristian Calónico, Dafne Diana Cruz Porchini, Daniel Escoto, David Wood, Diego Alquicira, Éldes Pérez, Elisa Badillo, Emilio Casas, Erik Velásquez, Estela Acosta, FCPyS-UNAM, FFyL-UNAM, Familia Álvarez Béjar, Familia Rodríguez Ajenjo, Federación Internacional de Cine Clubes (FICC), Felipe Macedo, Filmoteca de la UNAM, Francisco Gama, Gabriel Figueroa (†), Gabriela Sotelo, Genoveva Castro, Germán Chacón Orozco, Gonzalo Zepeda, Grissell Samperio, Guadalupe Ferrer, Héctor Ferrer, Humberto Pineda, Ignacio López Tarso (†), IIMAS-UNAM, Inti Muñoz Santini, Imme Klages, International Conference *Rethinking Film and Cinema History through Global and Digital Approaches (early 20th century-1970s)*, International Workshop "Mapping German Film Exile", Internet Archive, Isis Saavedra Luna, Israel Rodríguez, Iván Trujillo, Javier Ramírez, Jesús Rodríguez Loría, Jesús Vázquez Contreras, João Paulo Macedo, Johannes Gutenberg-University Mainz, Jole Lamberti, Jorge Sánchez, José Rodríguez *Rolo*, José Juan Mendoza, José Rogelio Álvarez (†), José Román Álvarez (†), Juan Monroy Bedolla, Juan Solís Ortega, Juan Carlos Rulfo, Julián Garritz, Julio Lamaña, Juri Pittaluga, Laura Godoy, Laura González, Laura Imperiale, Laura Pareyón, Laura Marina Reboloso, Leonardo Soqui, Lucía Gajá Ferrer ♡, Magrit Gajá Millán, Marcela Aguilar, Manuel Barbachano Ponce (†), María Concepción Obregón Rodríguez, María Emilia Caballero, Mariana Serrano López, Marina Stavenhagen, Mario Rodríguez, Mario Tovar, Mágara Millán, Martha Báez, Martha Saslavsky, Maru Tamés (†), Mauricio Rodríguez Álvarez, Mercedes Álvarez Béjar (†), Miguel Barbachano Ponce (†), Nelson Carro, Nemo Nemito, Nil Bellver Gajá, Orlando Jiménez Ruiz, Pablo Barbachano Herrero, PAEP UNAM, Paola Bribiesca Hernández, Patricia Gamboa, Paul Leduc (†), Paula López Caballero, Pío Caro Baroja (†), Posgrado Historia del Arte UNAM, Prashant Emani, Promotora Cultural Fernando Gamboa A.C., Radio UNAM, Red de Cineclubes del IEMS, Ricardo Alvarado, Rolando Díaz, Román Álvarez Béjar, Roxana Suaste, Sandra Ortega Tamés, Servando Gajá, Silvestre Zepeda Ferrer, Tatiana Falcón Álvarez, Teodora Chávez, UNAM, Valentina Leduc Navarro, Víctor Monterrubio Velsco, Virginia García Cruz y Yolanda Santamaría.