



40
2 y
Universidad Nacional Autónoma de México

LA REVISTA NUEVO CINE

TESIS PROFESIONAL

Que para obtener el título de
LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA
COMUNICACION

P r e s e n t a:

Rosa Nidia Rivera Gómez

FALLA DE ORIGEN

Asesor: Profesor, Miguel Barboza P.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

INDICE

Introducción.....	1
CAPITULO I	
ALGUNOS PRECURSORES DE LA CRITICA DE CINE EN MEXICO.....	5
Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán.....	6
Jaime Torres Bodet.....	7
Carlos Noriega Hope.....	11
Luz Alba.....	11
Xavier Villaurrutia.....	14
CAPITULO II	
PANORAMA DE REVISTAS PUBLICADAS EN LA CIUDAD DE MEXICO	
HASTA 1960.....	16
Cinelandia.....	16
Cinema Reporter y El Cine Gráfico.....	22
México Cinema.....	24
Rumorcillos y Cine-Mex.....	25
Cine Universal, Cine Album y Cine Novelas.....	27
Cine, Romance y Novelas y Séptimo Arte.....	29
CAPITULO III	
EL ENTORNO DEL CUAL SURGE NUEVO CINE.....	31
Francisco Pina y Alvaro Custodio.....	34
Los Cahiers du Cinema y la Nouvelle Vague.....	39
El cine mundial.....	44
El cine en México.....	47

CAPITULO IV	
EL GRUPO NUEVO CINE.....	54
Nace el grupo.....	56
Las cabezas de NUEVO CINE.....	61
CAPITULO V	
LA REVISTA NUEVO CINE.....	66
Las líneas editoriales de la revista.....	68
La crítica cinematográfica en NUEVO CINE.....	71
NUEVO CINE y la teoría cinematográfica.....	76
La revaloración del cine norteamericano.....	80
Los directores de NUEVO CINE.....	83
Luis Buñuel.....	85
El cine mexicano y En el balcón vacío.....	87
Desintegración del grupo y desaparición de la revista.....	91
CONCLUSIONES.....	93
ENTREVISTAS	
José de la Colina.....	98
Tomás Pérez Turner.....	107
Emilio García Riera.....	115
CITAS.....	125
BIBLIOGRAFIA SOBRE CINE.....	126
BIBLIOGRAFIA GENERAL.....	127
HEMEROGRAFIA.....	128
ANEXO.....	130

INTRODUCCION

Este trabajo intenta rescatar el pequeño capítulo de nuestra historia cinematográfica referente al desarrollo de la revista NUEVO CINE a partir del supuesto de que ésta expresa las condiciones que originarían una nueva etapa en la historia de la cultura cinematográfica de México.

En 1961 surgió NUEVO CINE, primera revista especializada del país que enfocó a la cinematografía fundamentalmente como un fenómeno artístico y social, aunque sin ignorar su aspecto industrial. En esta revista se formularían importantes cuestionamientos al cine nacional y al mismo tiempo intentaría conformar un foro de expresión e intercambio de ideas cinematográficas entre el cada vez más numeroso y consistente grupo de cinéfilos que ya reclamaban una publicación de este tipo en México.

En ese momento en el país la clase media crecía al igual que sus exigencias culturales; en el cine mundial se daban importantes transformaciones tanto técnicas como teóricas; la juventud asumía cada vez un papel protagónico más importante en las transformaciones del mundo, etc.

Esta revista fue elaborada por un grupo de jóvenes intelectuales denominado igual que la publicación. Como medio de comunicación difundió las ideas y las aspiraciones de un sector ilustrado de la clase media que veía en el cine uno de los más importantes y trascendentes medios de expresión artística y social. Así mismo sostuvo una nueva apreciación crítica del cine.

A pesar de su breve existencia la publicación concretaría una serie de planteamientos inéditos en el ámbito cinematográfico - que pondrían en evidencia la necesidad de transformaciones radicales para el desarrollo del cine y su cultura.

Una de las aportaciones notables de este grupo a nuestra cultura cinematográfica fue el desarrollo de una nueva crítica de cine que incorporaba importantes aspectos sociológicos antes ignorados en el ámbito cinematográfico nacional.

Esta crítica -influída por el marxismo- partía de teorías como la de autor o la del materialismo histórico, lo cual también representó una innovación ya que hasta entonces, la crítica cinematográfica había sido fundamentalmente impresionista, individual, ajena a cualquier esquema lógico.

En este sentido el primer capítulo de este trabajo es un preámbulo que plantea una visión de críticos connotados que antecedieron a NUEVO CINE (Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán, Jaime Torres Bodet, Carlos Noriega Hope, Luz Alba y Xavier Villaurrutia) y de sus aportaciones. El criterio en la selección de estos únicamente obedece al hecho de que ya hubiese algún texto sobre su trabajo.

El segundo capítulo intenta ofrecer una revisión del carácter y contenido de revistas cinematográficas aparecidas en nuestra ciudad hasta 1961 -año del surgimiento de NUEVO CINE- considerando solamente las acquitiles en las Hemerotecas Nacional y de la Cinoteca Nacional (Cinelandia, Cinema Reporter, El Cinematográfico, México Cinema, Fimbrecillos, Cine-Mex, Cine Universal, Cine Album, Cine Novelas, Cine Romance y Novelas y Séptimo Arte).

Debido a que no es el propósito fundamental de este trabajo el estudio exhaustivo de todas las publicaciones cinematográficas, se excluyen las revistas de carácter gremial, pues la intención es perfilar el contenido dominante de las publicaciones a las que directamente tuvo acceso el público en general.

Esta investigación asume que como todo medio de comunicación la revista NUEVO CINE difundió la ideología de sus colaboradores. En ella sus jóvenes redactores -Jomi García Ascot, Gabriel Ramírez, Carlos Monsiváis, José de la Colina, Emilio García Riera, Salvador Elizondo- expresaron una visión anticonformista y rebelde.

De tal modo el tercero, cuarto y quinto capítulos examinan al grupo, a la revista y a sus aportaciones a la cultura del cine en México.

Este trabajo quisiera recrear un pequeño fragmento de nuestra historia cinematográfica pues para los cinéfilos es importante contar con una memoria que impulse el proyecto común de hacer crecer, madurar y perfeccionar al cine. Dentro de sus límites, este estudio desea contribuir a tal efecto y aportar información inédita que pueda ser útil a otros investigadores.

Para la realización de este trabajo se siguió una metodología inductiva que partió de lo general (contexto) a lo particular (revista) con el fin de explicar a la publicación como la respuesta a una serie de condiciones históricas, sociales y culturales.

Este estudio se realizó básicamente a partir de técnicas documentales: revisión de fuentes primarias (las que son producto directo de los protagonistas) como lo es la misma revista o algunos artículos periodísticos consultados; y de fuentes secunda-

rias, es decir, la revisión bibliográfica de textos dedicados al tema. Además se realizaron entrevistas con miembros de NUEVO CINE.

Con el fin de complementar este trabajo y dar más elementos para una mejor comprensión y claridad de los contenidos de NUEVO CINE se incluye el fragmento del ANALISIS DE PUBLICACIONES PERIODICAS SOBRE CINE de Samuel Larson Guerra referido a la revista en la parte final de esta investigación.

Tal vez el mérito de este trabajo consista en haber organizado un cúmulo de información que originalmente se hallaba dispersa. Ojalá este esfuerzo logre contribuir a un mejor conocimiento de la cultura cinematográfica mexicana de hoy.

R.N.R. Cd. de Mexico 1989.

CAPITULO I

ALGUNOS PRECURSORES DE LA CRITICA DE CINE EN MEXICO

CAPITULO I

ALGUNOS PRECURSORES DE LA CRITICA DE CINE EN MEXICO

Este capítulo examina el trabajo que en la construcción de una crítica cinematográfica hicieron Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán, Jaime Torres Bodet, Carlos Noriega Hope, Luz Alba y Xavier Villaurrutia.

En nuestro país, como en todo el mundo, hubo momentos en que el cine fue visto con condescendencia y aún con desprecio por los intelectuales. Sin embargo desde su llegada a México fueron los espíritus más lúcidos y vanguardistas quienes impulsaron el concepto del cine como fenómeno cultural.

La crítica cinematográfica mexicana se inició bajo los mejores auspicios. Durante su primera época distintos miembros de la "inteligencia" del más alto rango - básicamente escritores - se sintieron genuinamente conmovidos por el cine y dedicaron interesantes páginas a la actividad crítica.

Sin embargo, debido a la extracción no cinematográfica de estos críticos, el oficio fue ejercido de manera accesoria y esporádica.

De tal manera no hubo continuidad entre la obra de unos y otros, ni se establecieron corrientes o líneas críticas ni teorías cinematográficas que de manera articulada propiciaran el desarrollo de una cultura del cine.

Esta crítica se caracterizó por ser fundamentalmente impresionista, es decir, se ejercía exclusivamente a partir de las impresiones, de los gustos e ideas del crítico en cuestión.

Tal vez en función de esto podría decirse que no se daba una crítica propiamente dicha, pues ésta supone un cuerpo de teorías, hipótesis y dudas; un mundo de ideas en el que las obras cinemá-

lográficas pueden confrontarse y dialogar, cuestionarse y ponerse en comunicación.

Sin embargo estos críticos realizaron la importante labor de explicar el cine y establecerlo ante todo como una actividad artística. Ejercieron el oficio en función de los intereses del espectador y denunciaron la mediocridad y los obstáculos que impedían crecer al cine nacional.

Durante la primera etapa de la crítica mexicana, los críticos estudiados en este trabajo no fueron los únicos que se dedicaron a esta tarea. Hubo otros que también la realizaron con mayor o menor acierto. Entre ellos se encuentran los poetas Luis G. Urbina, José Juan Tablada y Amado Nervo quienes fueron los primeros en México en escribir sobre cine.

En los años 20 se distinguieron en este oficio Rafael Pérez Taylor de pseudónimo Hipólito Seijas y Francisco Zamora. Durante los 30 también se dedicaron con tino a la crítica de cine Juan M. Durán y Casahonda y Rubén Salazar Mallén.

En el siguiente decenio el poeta Eiraín Huerta se inició como crítico en el periódico ESTO. Se puede mencionar también a Arturo Feruco en la década de los 40 y a Juan Tomás en los 50 quien desarrolló su labor en los diarios ESTO y EL REDONDEL.

Hasta aquí, incluyendo a Francisco Pina y a Alvaro Custodio, ambos refugiados españoles que serían guías indiscutibles de una nueva generación de críticos - la de NUEVO CINE-

podría situarse una primera etapa de la crítica mexicana de cine, ya que esta crítica al bien, aportaba importantes elementos de análisis se hacía ajena a teorías o esquemas lógicos.

Con NUEVO CINE se inició el desarrollo de una crítica "objetiva" -es decir aquella que intenta trascender el empirismo, los meros subjetivos personales- recurriendo a teorías y procesos de análisis desarrollados históricamente.

Además en este momento se comenzó a considerarse la actividad crítica como algo que debe nutrirse de aportaciones de otros campos estéticos y del saber. El conocimiento sociológico y antropológico se hizo indispensable para quien deseara ejercer la crítica de cine.

Definir a la crítica sería empobrecer el concepto. Sin embargo se puede considerar al crítico como un conocedor, un cinéfilo que propone una visión de la obra cinematográfica a partir de un cuerpo teórico determinado.

El crítico intenta promover la comprensión y el goce del cine al mismo tiempo que spriticar innovaciones que trasciendan en una mejor apreciación de este fenómeno.

En este sentido se puede afirmar que su labor es contraria al dogmatismo.

La crítica cinematográfica expresa no solo la ideología del crítico, sino también una relación con el proceso vital de la sociedad de la que se desprende. (*) Así la crítica cumple una función política "por cuanto apoya o rechaza productos del aparato

(*) cfr. ADORNO Theodor, Critica cultural y sociedad, p. 210

ideológico del Estado.' (1) No es entonces una actividad aséptica o neutral.

Si bien la crítica que antecedió a NUEVO CINE careció de planteamientos que abarcaran la elaboración de conceptos que permitieran un análisis profundo del cine, la riqueza de sus contenidos constituye un capítulo aún no completamente explorado que espera una acuciosa investigación.

Tocó a los entonces jóvenes mexicanos Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán contribuir a la promoción y crítica incipiente en España del arte de este siglo: el cine.

En aquellos años, 1915-1918, ambos escritores quienes eventualmente adquirirían gran relevancia en el contexto de la literatura hispanoamericana— se encontraban en Madrid.

Enamorados de la belleza y de todo lo que expresara vitalidad —toros, ópera, pintura— empezaron a escribir sobre cine en un momento en el cual prácticamente a nadie le interesaba éste como —manifestación artística. Excepción hecha de Federico de Onís —quien fue realmente el iniciador del género en nuestro idioma— con cuatro artículos aparecidos en el semanario ESPAÑA que publicaba José Ortega y Gasset.

Onís hubo de partir a la ciudad de Oviedo y la sección FRENTE A LA PANTALLA fue continuada por Reyes y Guzmán quienes indistintamente escribieron bajo el seudónimo de BOSFORD. Cuenta Alfonso Reyes:

Creo que nuestra pequeña sección cinematográfica inauguró la crítica del género en lengua española, y acaso fue uno de los primeros ensayos en el camino que hoy está abierto a todos, bien o aún cuando no sea, claro está, merced a nosotros; muchos pudieron haberlo descubierto por cuenta propia. (2)

En octubre de 1915 BOSFORD remarcaba la necesidad de una nueva literatura, una nueva crítica: la cinematográfica y escrita:

A reserva de llegar algún día a definir, frente este registro de la mímica, una estética de la civilización contemporánea, a ser

sursumus a seguir una a una, las novedades cinematográficas del día formulando de paso tal o cual principio cuando creamos haber lo descubierto.

Por otra parte, todo arte produce artículos de comercio y el que paga es el público. A los intereses de éste conviene que el nuevo arte cinematográfico esté vigilado de cerca por la crítica.

Hasta hoy, los comentarios periodísticos sobre cine se resuelven -con raras excepciones- en discursillos sentimentales, a que tanto se presta el drama cinematográfico.

Ensayemos una nueva interpretación del cine. Algunos pensarán que estamos perdiendo el tiempo en niñerías. Con el "espíritu de pesadez" no queremos trato. Día llegara en que se aprecie la seriedad de nuestro empeño. (3)

Por su parte, cuando Martín Luis Guzmán salió de Madrid en 1918 no volvió a ocuparse del cine. Sin embargo reunió sus notas sobre este al final de su libro A ORILLAS DEL HUDSON.

El cine, espero, ejercerá sobre el escritor una influencia evidente en su obra. En este sentido Héctor Perea destaca la estructura cinematográfica de muchas escenas de la Revolución Mexicana descritas en EL AGUILA Y LA SERPIENTE y en LA SOMBRA DEL CAUDILLO.

La gran sensibilidad de este escritor lo motivo a decir sobre Chaplin:

Chaplin no es ya un actor, sino un tipo, tipo fuerte y avasalla dor, ante el cual desaparecen todos los Max Linder de la tierra. Chaplin, personaje heroico -aristocrático, desinteresado, irónico-, ignorante de su ridiculéz y superior a ella, es el ejemplar acabado de las creaciones cinematográficas de Keystone. Existe, en el mundo cómico más moderno, con todo el rigor definitivo que tienen Arlequín y Pierrot en el reino de los mimos, pero con más rica vitalidad que estos y dentro de un marco humano más amplio y diverso. (4)

En México fueron publicados algunos artículos de FOSFORD en la revista ROJO y BUALDA.

Amor bien, aunque el mismo Alfonso Reyes declarara haber asumido -junto con su compañero- la crítica cinematográfica como algo divertido, esto no desmerece en nada sus contribuciones al género.

FOSFORD supo ver en el cine un arte de gran porvenir en el cual se expresarían todas las dimensiones de la sociedad. Entendió que este conlleva un proceso creador, tanto de parte del espectador como de quienes intervienen en la realización de las películas. Apuntó la estrechez de pensamiento de querer igualar el cine y el teatro y estableció que son cuestiones muy distintas. Velumbro incluso la necesidad e importancia de un cine infantil.

Cierto que al analizar una película la fragmentaba (fotografía, actores, literatura) ignorando así que el todo es más que la suma de las partes, pero supo comprender esencialmente las cualidades y características de ese arte nuevo que veía desarrollarse ante sí.

JAIMÉ TORRES BODET

Para el desarrollo de la crítica cinematográfica en México es importante la labor periodística que de 1925 a 1926 desempeñó Jaime Torres Bodet, quien en REVISTA DE REVISTAS tuvo a su cargo la columna LA CINTA DE PLATA donde bajo el pseudónimo de CELULOIDE analizó y reseñó muchas de las grandes películas de la época muda.

El joven poeta confirió a su crítica cinematográfica una visión cultural y calidad literaria de la cual carecían los cronistas de estrellas de entonces.

Por otra parte es el primero en proponer en 1926 la fundación de una filmoteca a la cual concebía como el museo de un arte vivo. Otra de sus aportaciones consiste en establecer la diferencia entre el cine como arte y el cine como espectáculo.

Además intentó caracterizar la cinematografía de los grandes países productores de cine y así mismo procuró un análisis de nuestro cine al cual le auguraba un buen porvenir.

Torres Bodet creía en un cine como arte cuyo contenido desafiara al espectador y enfatizaba la necesidad de rebasar los condicionamientos comerciales impuestos a la cinematografía.

Sobre el cine "fácil" apuntaba:

Todos los críticos de la pantalla -americanos, ingleses, alemanes- están de acuerdo en un punto: el cinematógrafo que ha alcanzado su más visible perfección técnica, no produce ya sino obras mediocres. En la explicación de este problema es donde principia la divergencia de criterios. El secreto del enigma debe estar en la misma perfección técnica, creyendo una facilidad demasiado abundante, ha hecho decrecer el interés artístico de las películas. El arte -dice Gide-, nace de la dificultad, vive en el esfuerzo, muere con la facilidad. Los argumentos de hoy en día se han ido

haciendo cada día más susceptibles de rápida clasificación. Na- casilleros en que vaciar corrientes de la imaginación: películas de ferrocarril... películas del mar... películas prohibicionis- tas... comedias por contusión, por inexpressión, por conformidad burguesa con las cosas de hoy.

Entre tantos sistemas que empiezan a ser costumbre y pronjer- sitos que acaban por ser manías, el cinematógrafo parece haber - olvidado que, como novela, es un arte de ambientes y tiene que - vivir no de sus argumentos, sino de su capacidad para proponer - existencias imaginarias.

Para conseguir este fin, el secreto no está en la buena o mal- la fotografía, sino en la dirección personalizada y en la inter- pretación. (5)

En Torres Bodet se puede observar la inconformidad del críti- co que cuestiona a la obra, tal vez influido o condicionado por su visión de literato, sin embargo propone ideas e interpretacio- nes propias que le dan gran valor a su labor crítica.

CARLOS NORIEGA HOPE

Otro espíritu impetuoso en el cual el cine encontró gran comprensión y apoyo durante la década de los 20' fue Silvestre Bonnard o Carlos Noriega Hope, su verdadero nombre.

Decidido entusiasta del cine, en diciembre de 1919 partió enviado por el periódico EL UNIVERSAL hacia la ciudad de Los Angeles, California, E.U., donde pasaría todo el invierno. Introducido en el ambiente de Hollywood en pleno auge del STAR SYSTEM - Noriega Hope visitó sus estudios, entrevistó a las estrellas y actores de la pantalla y escribió una serie de artículos que tituló LA CAPITAL DEL CINE. APUNTES DE UN REPORTER CURIGEO.

De regreso a México EL UNIVERSAL lo nombró director del semanario EL UNIVERSAL ILUSTRADO donde durante más de catorce años - continuó escribiendo sobre cine mundial y el entonces naciente - cine mexicano. Adelantándose a su época, la revista concedió gran relevancia a la cinematografía pues Carlos Noriega Hope supo vislumbrar para ésta importantes perspectivas.

Su interés por el cine no se limitó al periodismo, participó activamente en la realización de varias películas, entre ellas - la primera versión cinematográfica de la novela SALTA de Federico Gambo. En 1932 también colaboró como asustador en la versión sonora de la misma película.

Noriega Hope seleccionó algunos de sus escritos sobre cine y los reunió en el libro EL MUNDO DE LAS SOMBRAS, EL CINE POR FUERA Y POR DENTRO.

Siendo muy joven trabajó como ayudante técnico de antropología. lo cual lo puso en contacto con los indígenas de la zona de Teotihuacán. Probablemente este conocimiento influyó en sus concepciones sobre cine mexicano al que deseaba nacionalista, ante el desprecio con que algunos intelectuales veían lo mexicano. No riega Hope afirmaba:

Es posible que la única razón de este desprecio radique en nuestro exotismo, el cual nos obliga a considerar de un abominable mal gusto todo lo nuestro, desde un paisaje crepuscular de Xochimilco hasta un albur de revista vernácula. (6)

Aunque Noriega Hope no cuestionó ni fundamentó la naturaleza artística del cine, trató de entenderlo e impulsarlo.

Solo su muerte acaecida a la temprana edad de 38 años terminó con su apasionada labor a favor de la cinematografía.

LUZ ALBA

Luz Alba prosiguió la labor iniciada por Carlos Noriega Hode en EL UNIVERSAL ILUSTRADO donde incluso trabajaron simultáneamente, el primero como director de la revista y ella como crítica. Por la seriedad y calidad de su trabajo, Jorge Ayala Blanco la considera el primer antecedente sólido de la crítica de cine en nuestro país. (*)

Ya en la década de los 30, a diferencia del resto de sus colegas que se ocupaban del cine de una manera bastante superficial, Luz Alba destacaba el papel primordial del director considerando lo un autor y analizaba el contenido fílmico bajo criterios cinematográficos.

Así, siguiendo la trayectoria de uno de los directores mexicanos más importantes de todos los tiempos opinó sobre EL PRISIONERO 13:

Fernando de Fuentes no es ni la sombra del que dirigió EL ANONIMO. El carácter gritón, falso de aquel film, no tiene resonancia en este. Aquí hay tercera dimensión, o sea relieve. Por añadidura la emoción no se desborda sino hasta el final del drama, lo cual hace que la cinta deje una fuerte impresión.

Si después de EL PRISIONERO 13 se continúa ascendiendo, querrá decir que puede comenzarse a tocar en serio a la cinematografía nacional. (7)

Luz Alba consideraba al cine mexicano -al que veía más defectos que virtudes- un principiante al lado de las grandes potencias cinematográficas de entonces. Por lo tanto al calificar una película nacional, lo hacía desde el punto de vista de este cine

(*) cfr. AYALA B. Jorge La aventura del cine mexicano, p. 292

al cual exigía argumentos interesantes que atendieran no tanto a lo comercial como a lo artístico.

Fue de las primeras en denunciar la censura de las autoridades impuesta a la cinematografía, la cual atendía sobre todo a estrechos criterios políticos.

Luz Alba ha sido sin duda una de las voces críticas más lúcidas y originales de nuestro cine.

XAVIER VILLAURRUTIA

El poeta y dramaturgo Xavier Villaurrutia quien en 1931 tuvo la iniciativa de crear el primer cine club en México, ejerció la crítica cinematográfica durante cinco años en las revistas HOY - (1937-41) y ASI (1941-43).

Villaurrutia impuso a su actividad crítica -la cual partía del criterio de compartir su placer con el público, o en caso dado evitarle un disgusto- el sello de su individualidad dejando sentir las fuentes de su formación estética.

Gran conocedor de la historia del cine, contaba con una sólida formación cultural en la cual fundamentaba sus juicios. Sin embargo su extracción teatral le impidió realizar una crítica de cine atinada, pues sus análisis obedecían más a lo teatral que a lo cinematográfico.

En el ensayo TEATRO Y CINEMATOGRAFO. CONVERGENCIAS Y DIFERENCIAS escribió:

El cinematógrafo usa de los mismos medios de expresión que el teatro, solo que en forma diversa. Para distinguirse del teatro -forma definitivamente creada y cristalizada- que se desarrolla efectivamente, durante la representación, en un espacio y en un tiempo reales, tuvo que crear un espacio y un tiempo particulares suyos; en una palabra, cinematográficos. (8)

Aunque sus críticas no soportarian un análisis desde el punto de vista del cine, Villaurrutia tiene el mérito de haber señalado los vicios que desde siempre ha arrastrado la cinematografía de nuestro país: argumentos mediocres (a los que de hecho culpaba de la mala calidad de nuestro cine), descuido en la produc---

ción, pretensiones únicamente comerciales, etc., mérito que le valió en su tiempo el calificativo de "enemigo de la industria nacional" o el de "traidor a la patria".

Junto con Salvador Novo (quien en 1938 colaboraría en la revista CINE fundada por José Pagés Llergo) y Celestino Gorostiza trató de contribuir con mejores argumentos a la superación del cine. Con este último trabajó en la adaptación de una de las mejores películas del cine mexicano: VAMOS CON PANCHO VILLA dirigida en 1935 por Fernando de Fuentes.

A pesar de que Villaurrutia no alcanzó en la crítica de cine el mismo nivel que en el resto de su obra, fue siempre fiel a sus principios: curiosidad y crítica.

CAPITULO II

PANORAMA DE REVISTAS DE CINE PUBLICADAS EN LA
CD. DE MEXICO HASTA 1960

CAPITULO II

PANORAMA DE REVISTAS DE CINE PUBLICADAS EN LA CIUDAD DE MEXICO HASTA 1960

En México la prensa cinematográfica surgió para capitalizar la fascinación del público ante el fenómeno nuevo y desconocido del cine.

Desde un principio (el cine llegó a nuestro país antes de que transcurriese un año de su estreno en Francia) se estableció una relación entre cine y prensa. Aún antes de su arribo a México, las planas periodísticas comunicaron al futuro espectador la existencia de este nuevo invento que paulatinamente se consolidaría como industria y como el arte más joven.

Particularmente a partir de este siglo los medios de comunicación masiva han jugado un papel cada vez más importante en las condiciones de cambio del mundo en los planos político, social y cultural.

Los medios han acercado el pensamiento de los intelectuales y políticos a un mayor número de personas. De tal modo sus ideas han cobrado mayor significación pues ha crecido entonces su posibilidad de influir en el aparato político y cultural de la sociedad.

Por otro lado, sin embargo, los medios de comunicación cumplen la función de difundir y renovar las ideologías (*) dominantes, brindando información que no surge exclusivamente de los hechos, de la realidad, sino de las ideas de los comunicadores.

(*) El concepto ideología actualmente se encuentra en construcción. Sin embargo para los fines de este trabajo entenderemos -

Como práctica común, estos medios difunden los intereses de sus propietarios como si fueran los intereses generales de la sociedad.

Al amparo de la libertad de prensa, junto con ideas alternativas y emancipadoras, florecen también la mentira y la estupidez para legitimar un orden establecido.

Como medios de comunicación, las revistas, cualquiera que sea su contenido, no se sustraen a esta condición de aparatos ideológicos.

En México desde la aparición de la primera revista de cine predominó el enfoque de los industriales que de acuerdo con sus intereses difundieron la idea del cine como una forma de entretenimiento. La prensa especializada que acompañó el despegue del cine, veía en este una promesa comercial que podría desembocar en una industria firme y relevante a la cual había que apoyar.

La "época dorada" del cine nacional (1941-45) pareció darle la razón. Los éxitos obtenidos por el cine mexicano en foros internacionales legitimó la creencia popular - difundida por la prensa - de la buena calidad de la cinematografía nacional.

Sin embargo debido a la acción desenfrenada de los poderosos del cine, estos logros se fueron perdiendo en aras de un abaratamiento que finalmente se tradujo en el empobrecimiento de la calidad de esta cinematografía.

A pesar de esta situación la prensa continuó difundiendo la imagen de un cine mexicano pujante y vigoroso.

(*) por ideología - junto con Emilio de Ipola - las formas de existencia y de ejercicio de las luchas sociales en el dominio de los procesos sociales de producción, de significaciones.

En las publicaciones especializadas las películas comentadas sin excepción eran excelentes, especialmente las mexicanas.

Sin embargo a fines de los 50 comenzó a hacerse patente que el cine mexicano no era la realidad llena de promesas que la prensa había augurado una década atrás.

Esta cinematografía se había anquilosado en la repetición de esquemas rutinarios y mediocres. A causa de su mala calidad, el otrora prestigiado cine nacional comenzó a perder mercados internacionales y la buena fama ganada en su época de oro.

La prensa, empero, lejos de plantear esta situación al público y procurar un análisis para proponer alternativas, se dio a la tarea de ocultar e inhibir la crisis reforzando las alabanzas a esta industria.

Productores y exhibidores enfrentaron la problemática situación -que ellos mismos habían contribuido a crear- de la manera más burda, esto es, valiéndose de la prensa especializada que entonces se dedicó a fabricar "estrellas" (Viruta y Capulina, El Santo, etc.) y a "descubrir" talento donde no había más que improvisación y un desmedido comercialismo.

Los periodistas de la fuente no vacilaron en desarrollar su fraudulenta labor de propaganda bajo la apariencia de notas informativas o inclusive de pretendida crítica cinematográfica.

Sin embargo el contenido de sus columnas no trascendió la superficialidad y la cursilería. Los escándalos de la vida privada de actores y actrices, sus noviazgos y sus gustos llenaban las páginas de las revistas dedicadas al cine. Análisis serios al respecto del cine eran impensables en estas publicaciones. Por el

contrario, el contenido de estas revistas difundió entre sus con-
sumidores la visión falsa de un mundo individualista y un comple-
to conformismo hacia "el destino".

Por otra parte la gran mayoría de los columnistas cinematográ-
ficos ejercían el oficio sin una mínima cultura del cine y por -
tanto su falta de preparación los incapacitaba para ejercer una
verdadera acción crítica.

Dos buenos ejemplos de esta corrupción periodística son Car-
los Bravo y Fernández (Carl-Hillos) y Guillermo Vázquez Villalo-
bos.

Las incondicionales crónicas y "críticas" cinematográficas de
Carl-Hillos redituaron a este una prolífica "carrera" como extra
cinematográfico.

Por su parte Guillermo Vázquez Villalobos, quien se ha carac-
terizado a lo largo de su trayectoria por ser un columnista afi-
cionado a los rumores y a la frivolidad, estuvo al frente en for-
ma simultánea de tres publicaciones surgidas cuando la situación
del cine comenzaba a ser insostenible.

Pertrechada tras una supuesta actitud patriótica de respaldo
y defensa al cine nacional, la prensa especializada propagó una
imagen falsa de éste, la cual si bien logro convencer a muchos,
no lograría sostenerse indefinidamente.

Las siguientes páginas plantean una visión general sobre el -
contenido dominante en la prensa cinematográfica que antecedió -
a la aparición de la revista NUEVO CINE.

CINELANDIA

Al parecer fue en 1922 cuando surgió por primera vez una revista especializada en cine en nuestra ciudad. (*) CINELANDIA apareció siendo una traducción de dos publicaciones norteamericanas: FILM LAND y SCREEN STARS. Era una revista mensual referida en sus inicios al ambiente cinematográfico de Hollywood aunque progresivamente fue abarcando cuestiones relacionadas con el cine nacional.

CINELANDIA gozó de gran longevidad. En 1957 dirigida por Andrés Ortega y Aragón inició su segunda época abordando temas sobre cine internacional, cine mexicano, música y variedades.

El sustento de la revista era el "star system" y contenía abundante información sobre los astros del momento, en el caso mexicano esta por lo general era superficial y anecdótica.

Por el contrario, la información internacional era interesante pues reflejaba no solo la actividad de las "estrellas" sino la del ambiente cinematográfico en su totalidad, esto es, hablaba sobre los productores, sobre la formación profesional de los actores, etc.

(*) Reseñar la historia de las revistas de cine en México no es tarea fácil. Las dificultades empiezan cuando se intenta localizar los materiales deseados. Únicamente los acervos hemerográficos de la Cineteca Nacional y los de la Hemeroteca y Biblioteca Nacional poseen colecciones importantes, aunque incompletas y discontinuas sobre revistas especializadas en cinematografía. La discontinuidad de las colecciones plantea otro problema. -

Debido a su larga vida CINELANDIA atravesó por diferentes etapas, si bien su sustento se halló siempre en la difusión de - la grandes personalidades y mitos de la pantalla. Tomás Pérez Turrent, miembro de NUEVO CINE la recuerda de este modo:

...estaban en cambio otras revistas muy buenas como CINELANDIA que era una revista gringa traducida al español, hablaba sobre todo de las estrellas y yo la coleccionaba... (9)

Aunque en CINELANDIA prevaleció la idea del cine como entretenimiento, cumplió con la función de difundir las actividades desarrolladas en Hollywood, uno de los centros productores más importantes del mundo.

(*) Por ejemplo, en el caso de CINEMA REPORTER revista fundada en 1932 de acuerdo a deducciones hechas a partir de los ejemplares localizados, únicamente existen revistas a partir de 1938. En forma discontinua la colección de la Hemeroteca Nacional tiene - ejemplares hasta 1945 y en la Cinoteca únicamente hay tres revistas de 1959.

Debido a esta discontinuidad no es posible determinar exactamente el momento de aparición, desarrollo y desaparición de estas publicaciones.

Por otra parte me parece oportuno mencionar que en los catálogos de la Hemeroteca Nacional aparecen revistas que de hecho no existen en los acervos como es el caso de CINE, ROMANCE Y NOVELAS. Esta irregularidad se debe, de acuerdo a trabajadores de la institución, a que durante el cambio de domicilio en 1980 de la Hemeroteca del centro de la ciudad al Centro Cultural Universitario se extraviaron algunos títulos y otros no han sido reubicados en las nuevas instalaciones.

A pesar de los obstáculos encontrados a lo largo de la investigación, los materiales localizados permiten determinar la naturaleza de la prensa especializada en el momento de la aparición de NUEVO CINE.

CINEMA REPORTER Y EL CINE GRAFICO

En los años 30 destaca CINEMA REPORTER, revista fundada en 1932 por Roberto Cantú Robert. Esta publicación semanal mantuvo bien informado al público durante varias décadas sobre el ambiente cinematográfico nacional e internacional, si bien su labor se enfocó más a la información que al análisis como lo harían prácticamente todas las revistas que surgirían hasta 1960.

CINEMA REPORTER contaba con sección editorial y en ésta hacía hincapié en su interés fundamental que era el cine mexicano aunque contaba con corresponsales en Hollywood, Madrid, Londres y Nueva York.

Durante la llamada "época de oro" del cine nacional (1941-45) CINEMA REPORTER al igual que el resto de la prensa especializada se pondría al servicio de los productores enfocando desproporcionadamente a las "estrellas" y en general al cine mexicano, lo cual dificultó una visión justa de nuestro panorama cinematográfico.

También en 1932 apareció EL CINE GRAFICO dirigida por Antonio J. Olea. Esta publicación semanal más que una revista era un folleto propagandístico en apoyo al cine nacional pero sobre todo era un medio publicitario.

EL CINE GRAFICO circulaba gratuitamente en teatros y salas cinematográficas y en él se anunciaba todo lo relacionado con la infraestructura del espectáculo como butacas, cámaras, boletos,

además de trajes, zapatos o productos de belleza por ejemplo.

Sobra decir que desde luego no se enfocaba al cine desde una perspectiva seria. lo cual perduraría a través de sus. cuando --
menos dos décadas de existencia.

MEXICO CINEMA

Benjamín Ortega dirige MEXICO CINEMA, revista mensual surgida en 1942 durante la "época dorada" de nuestro cine.

MEXICO CINEMA ofrecía a sus lectores una nutrida información sobre el ambiente cinematográfico mexicano a la vez que interesantes y equilibrados puntos de vista.

La publicación que surge con la intención de contribuir al progreso de la industria cinematográfica nacional a la cual pronostica "perspectivas ilimitadas", sigue con mirada atenta el desarrollo de la misma asumiendo que el cine tiene además una función social y educativa por cumplir.

En MEXICO CINEMA se impulsa la idea de un cine mexicano con personalidad propia en el cual se plasmen ideas, costumbres, problemas y aspiraciones del pueblo y así mismo se sostiene la necesidad de legislar lo relativo a la industria cinematográfica en ese momento carente de leyes que regulen su desarrollo.

En 1944 la revista saba el progreso logrado por el cine nacional en los tres años anteriores pero advierte del peligro que supone para la industria el término de la II Guerra Mundial y exhorta a los productores mexicanos a producir películas de calidad capaces de competir con Hollywood que se perfilaba entonces como una amenaza ante la cual México podía perder sus mercados.

En efecto, el conflicto armado obligó a Estados Unidos a disminuir su producción cinematográfica y a restringir su tráfico

a temas de propaganda bélica, lo cual a la larga terminó por aburrir al espectador. La guerra también significó una falta de material virgen para la cinematografía argentina. Única competidora de México de habla hispana con la cual nuestro país se quedó prácticamente sin competencia.

Estos hechos favorecieron a nuestro cine pues la forzada ausencia relativa en el panorama cinematográfico de los Estados Unidos permitió al nuestro conquistar un vasto mercado en el sur de aquella nación y en otros países de Latinoamérica.

La mediocridad y el avorazamiento de los productores mexicanos que sería precisamente la causa del desplome de la industria cinematográfica- fue motivo de fuertes críticas en las páginas de MEXICO CINEMA.

Con gran equanimidad la publicación afirma en 1944 que a pesar de los éxitos obtenidos por el cine nacional este no se halla consolidado ni cuenta con bases firmes y asegura:

La industria cinematográfica mexicana no es fuerte aunque ocupe un tercer o cuarto lugar en el desarrollo industrial del país, - a pesar de las cuatro o cinco compañías poderosas. Y es que al cine nuestro le falta algo esencial para ser una construcción firme y estable: la base, los cimientos. El cine mexicano es un palacio de mármol, con una que otra vil columna intercalada, cimentado en movediza arena que producirá el derrumbe, cuando la construcción vaya siendo más pesada, más fuerte en apariencia... su aparente vigor es la gordura maligna de un cuerpo enfermo, la gordura que puede matarlo. (10)

Por lo tanto la publicación aconseja que se ponga más atención a la calidad que a la cantidad. Desgraciadamente los cuestionamientos de la revista fueron ignorados y eventualmente el cine nacional se sumergiría en una difícil situación.

RUMORCILLOS Y CINE-MEX

RUMORCILLOS apareció en 1957 dirigida por Carlos Bravo y Fernández (alias Carl-Hillos) y de ahí el nombre de la revista. Bravo y Fernández comenzó a escribir sobre cine desde 1934 bajo una total subordinación a la industria.

Carl-Hillos fue la encarnación del cronista de estrellas que combatió la revista NUEVO CINE; aquel que se permitía emitir juicios y opiniones apoyado exclusivamente en su relación con el productor de la película en cuestión.

A pesar de su larga permanencia en el medio, la cual le daría supuestamente un vasto conocimiento del ambiente cinematográfico y sus problemas, su revista no tenía nada en particular, salvo, si así se puede considerar, que pretendía ser graciosa.

Semanalmente RUMORCILLOS comentaba las frivolidades de los ambientes cinematográfico, teatral, radiofónico y televisivo.

Por otra parte, dirigida por el poeta Esteban Huerta apareció en 1959 la publicación mensual, CINE-MEX. El objetivo de esta revista patrocinada por la agencia ARS-UNA PUBLICISTAS era promocionar al cine nacional y se distribuía gratuitamente.

Esta revista enfocaba al cine sobre todo como fenómeno industrial y daba noticia de las producciones nacionales bajo un enfoque excesivamente optimista planteando a nuestro cine como una industria pujante en pleno desarrollo.

Si bien no era el fundamento de la revista de modo tangencial aceptaba el contenido artístico del cine, aunque ni ésta ni la revista anterior aportaron algo significativo a esta actividad.

CINE UNIVERSAL, CINE ALBUM Y CINE NOVELAS

En 1956 y 1959 aparecieron CINE UNIVERSAL, CINE ALBUM Y CINE NOVELAS respectivamente. Las tres publicaciones, quincenal la primera, mensuales las dos restantes fueron dirigidas por Guillermo Vázquez Villalobos.

También CINE UNIVERSAL, contenía como las publicaciones antes mencionadas, básicamente información sobre el ambiente "artístico" nacional y de Hollywood. Tenía secciones tan intrascendentes como CINE PASATIEMPO (crucigramas, chistes, etc.) y en cambio carecía de página editorial.

Particularmente estas revistas ejemplifican la tendencia de esta prensa de sublimar lo banal y transformar los asuntos serios en algo superficial o frívolo.

Aunque CINE UNIVERSAL contó con una sección llamada NUESTRA CRÍTICA, esta columna no rebasó la adjetivación ni el impresionismo. Aquí la crítica no presentaba ningún análisis ni sustento teórico. Únicamente surgía de una visión muy reducida y hasta reaccionaria. La "crítica" a continuación apareció en CINE UNIVERSAL #108 (1961) a propósito de la película mexicana LA HERMANA BLANCA de Tito Davison y es representativa de lo que entonces hacía la prensa cinematográfica:

"La Hermana Blanca" como su título lo enuncia, es una película sana, moral, sentimental, muy del gusto del sector del público adicto a este género de films. Cabe observar también que pese a la blancura del tema ya que este ha sido expuesto en pantalla en repetidas ocasiones, mantiene el interés del espectador. Ello es resultado lógico de la buena factura del film en general y en particular de la labor esmerada del director y de los intérpretes. (11)

Por su parte CINE ALBUM era una publicación cuyo principal atractivo residía en su abundante material gráfico. Debía su nombre a que a través de fotografías, a manera de álbum, reseñaba la vida

de alguna "estrella".

Algunas de sus secciones eran CINE DIVERSIONES y EN FORMA CON FIDENCIAL y carecía de editorial.

Finalmente CINE NOVELAS contenía en forma de fotonovela los argumentos "más notables de las películas del mundo". CONSULTORIO GRAFOLOGICO y ENCUENTRE 10 ERRORES eran dos de sus secciones fijas. Tampoco contaba con voz editorial.

Estas publicaciones -instrumentos indirectos de propaganda de productores y exhibidores- se legitimaban planteados como su objetivo :

Hablar de aquellos seres que por excesivamente luminosos son llamados astros y estrellas...nuestra misión es una: atraerlos a las zonas visibles,acercarlos para que la gente los vea y los goce(*)

Además de ocultar la verdadera situación de nuestra cinematografía y difundir la idea del cine como entretenimiento,estas revistas insensibilizaron a su público sobre la importante labor del director en la factura de las películas,pues como ya se observó este tipo de publicaciones se sustentaron en el sistema de estrellas que privilegió la presencia de actrices y actores en la pantalla.

Mientras estas ideas prevalecieron la cultura del cine se estancó. Sin embargo México se modernizaba y desarrollaba en todos los ámbitos incluyendo el cultural y gradualmente también la cinematografía sería abordada desde esta perspectiva.

(*) cfr. VAZQUEZ Villalobos Guillermo. CINE NOVELAS #25 Editorial.

CINE ROMANCE Y NOVELAS Y SEPTIMO ARTE

CINE ROMANCE Y NOVELAS fue fundada en 1957. Su director era Manuel Suárez Valles y aparecía quincenalmente. Dado su título es muy posible que siguiera la tónica de las publicaciones ya mencionadas. No fue posible consultarla aunque se encuentra en el catálogo de la Hemeroteca Nacional, porque no existe ningún ejemplar de la revista.

En el mismo año sin embargo, apareció SEPTIMO ARTE, revista realmente especializada con un contenido serio.

Esta publicación mensual, patrocinada por la Universidad Iberoamericana, fue dirigida por Francisco M. Zerón. Desde sus objetivos -la formación cinematográfica del lector para que éste exigiera mejores películas, enfocar los problemas del cine desligados del ángulo publicitario- SEPTIMO ARTE se distinguía del resto de las publicaciones cinematográficas.

Esta revista partía de una visión católica dado el carácter de la Universidad que la animaba y buscaba los valores estéticos y morales del cine.

El número uno de la revista se refiere al Instituto de Cultura Cinematográfica dependiente de la institución educativa mencionada en estos términos:

El móvil de la creación de este Instituto fue la necesidad de valorar el cine como materia por la importancia e influencia que tiene dentro de la sociología contemporánea, importancia que se funda en que constituye parte fundamental de la cultura actual - en el poderoso influjo que ejerce sobre la formación mental, moral y social de la juventud, y en que exige una actitud crítica

inteligente para su debida valoración moral y estética. (12)

Probablemente por su limitada y restringida circulación en el ámbito de la Universidad Iberoamericana, SEPTIMO ARTE no tuvo gran resonancia. Sin embargo constituye una muestra de que el cine ameritaba ya un tratamiento distinto en nuestro país. Esta revista sería un anticipo de lo que sería cuatro años más tarde NUEVO CINE.

EL ENTORNO EN EL CUAL SURGE NUEVO CINE

Este capítulo plantea las situaciones e influencias que condicionaron el carácter de NUEVO CINE: Francisco Fina y Álvaro Custodio, los Cahiers du Cinema y la Nouvelle Vague, el estado del cine mundial y del cine en nuestro país.

El grupo NUEVO CINE surge en medio de una serie de situaciones diversas y hasta contradictorias que lo van a influir y a motivar.

El grupo se integra a comienzos de los 60, década que significó en todo el mundo una transformación del papel que la juventud había desempeñado hasta entonces.

Antes de los 60, la juventud fue considerada únicamente un tránsito a la edad adulta o como una "enfermedad que se cura con el tiempo".

Sin embargo las condiciones sociales, económicas y políticas del mundo cambiaban. La juventud hubo de asumir entonces un papel transformador y una responsabilidad política que la colocó en un lugar preponderante como elemento del cambio social.

El pensamiento de la juventud en los 60 señalaba que eran los jóvenes los indicados para llevar adelante la "revolución" que había de ser socioeconómica, pero también política y cultural.

En México la juventud universitaria crecía tanto como la Universidad Nacional que del centro de la ciudad se había mudado en 1954 a la Ciudad Universitaria al sur de la capital.

Nuevas capas sociales ingresaban a carreras universitarias: los de comerciantes, artesanos u obreros. En consecuencia las agencias de educación y cultura aumentaban.

CAPITULO III

EL ENTORNO DEL CUAL SURGE NUEVO CIHL

En aquel momento el país atraviesa el sexenio de Adolfo López Mateos (1958-1964). Durante este periodo se intensifica la penetración del capital extranjero y la protección a la iniciativa privada. La deuda externa crece y se extiende la corrupción a toda la administración pública.

En este sexenio se usan todos los medios para nulificar la lucha de los trabajadores -muy activa entonces- con métodos que van del soborno y el halago a la cárcel o la muerte.

El gobierno no tolera la disidencia y reprime a los comunistas del país.

En estas condiciones son los jóvenes quienes todavía tienen la posibilidad de disentir. Las universidades y los centros de educación superior se convierten entonces en los recintos donde aún se puede pensar, discutir y analizar los problemas nacionales.

Es en este contexto que comenzaron a funcionar a principios de los 60 los cine clubes en el área universitaria. En la UNAM se hallaban en el centro de este movimiento los cine clubes de Filosofía y Letras, el Cine Estudio de Arquitectura -el cual sentó el precedente en D.U. de un cine club con presentaciones, conferencias y discusiones que conformó un público constante y el Cine Debate Popular que funcionaba los domingos y que contaba en términos cuantitativos con el público más importante.

El movimiento cineclubístico fue importante pues gracias a él comenzó a formarse un reducido público cinéfilo que podía entender al cine en términos culturales. Este movimiento que se

inició en el primer lustro de los 50 anhelaba la existencia de un archivo filmico. Sin embargo este deseo se cristalizaría hasta 1960 cuando se inauguró la Filmoteca de la UNAM.

Por otra parte el Cine Club de México del IFAL desarrolló una labor definitiva en el desarrollo de nuestra cultura cinematográfica. Armando Bartra y Paul Leduc, miembros de NUEVO CINE, opinaron en la revista número 6 que sin él no hubiera sido posible el fortalecimiento de un movimiento de cine clubes en México.

Así mismo la *Reseña de Festivales Cinematográficos* -que inició sus actividades en 1958- contribuyó, con todas sus limitaciones, a nutrir la incipiente cultura cinematográfica de los jóvenes de clase media quienes se jactaban de no ver cine mexicano, el cual era consumido únicamente por el público más desprotegido cultural y educativamente.

Por otra parte a nivel mundial en el cine se operaban transformaciones definitivas mientras hacia el interior el nuestro permanecía estático y ajeno a esta evolución.

Todas estas condiciones influyeron para que un grupo de personalidades originales amantes del cine se organizaran y pusieran en tela de juicio la desgastada cinematografía nacional.

FRANCISCO PINA Y ALVARO CUSTODIO

En una dirección completamente opuesta a la seguida por la mayoría de la "prensa especializada" se dirigieron Francisco Pina y Alvaro Custodio, dos exiliados españoles que a fines de los 40, desde las páginas de NOVEDADES y EXCELSIOR respectivamente - realizaron una crítica cinematográfica que se alejaba de la nota intrascendente, partiendo del análisis del cine como objeto - producto cultural. Esta labor iniciaría la dignificación de la crítica cinematográfica en México. Sobre ellos Jorge Ayala Alfaro ha escrito:

Más que especialistas son hombres de buen gusto que desean ponerse a la altura de las circunstancias. Por primera vez los nombres de Charles Chaplin, Orson Welles, René Clair, Serguei Eisenstein y Emilio Fernández son escritos por personas que responden a la admiración con conocimiento e ideas propias. (1)

Francisco Pina Brotons nació el 15 de octubre de 1900 en Orihuela, Alicante, España. Entre 1920 y 1930 colaboró con diferentes periódicos y publicó algunos libros. En 1937 durante la Guerra Civil Española, trabajó en la Comisión de Trabajo Social asociado al 50. regimiento para cuyo periódico escribió como SARGENTO PINA.

En 1940 emigró a México, después de pasar por el campo de concentración de Saint-Cymerien, dedicándose a escribir sobre política y literatura. Escribió para la NOVELA SEMANAL CINEMATOGRAFICA

y posteriormente pasó al suplemento cultural del periódico NOVEDADES, MEXICO EN LA CULTURA así como en las revistas SIEMPRE, - UNIVERSIDAD DE MEXICO y LAS ESPAÑAS.

Por otra parte escribió varios libros sobre asuntos cinematográficos dedicados uno a la biografía de Chaplin y otro a los "hombres y cosas del cine" titulado PRAXINOSCOPIO.

Estos hombres influían en las concepciones cinematográficas de los jóvenes de NUEVO CINE y así lo reconocen en su revista:

Fina ya escribía en serio sobre cine en una época en que nosotros, adolescentes aun, tratábamos pensosamente de formarnos una cultura cinematográfica en un país donde no hay cinematecas ni archivos filmográficos. Y por mucho que yo discrepe de algunas de las ideas que rigen la labor crítica de Fina, siempre le he reconocido esa heroicidad, que significaba, hace diez años, ocuparse de un arte mirado con desprecio o burla por los "cultos". Ahora bien, sí, según yo, la crítica de cine peca a veces de contentuista (*) y reconozco que eso era necesario frente a la tradicional frivolidad e irresponsabilidad - he encontrado siempre - en ella una honradez, una nobleza y una consecuencia ideológica, un amor al cine, en fin, muy raras en nuestro medio.

Conocí a Fina allí por 1950 a raíz de una conferencia suya sobre Chaplin, y desde entonces he gozado siempre de su amistad, de su comprensión y de su apoyo. Conozco pocas personas tan rectas, tan limpias, tan generosas. Quisiera comunicar al lector la sensación bienhechora, la impresión de suavidad, bonhomía y luminosidad que me ha dejado Fina en su trato. Su devoción a Chaplin - es, me parece, un signo claro de como este fino espíritu se manifiesta. Hay en el libro de Fina sobre Chaplin un capítulo dedicado a Monsieur Verdoux donde el autor ha expresado en un bello estilo que recuerda a la vez el de Baroja y el de Miró, su bella filosofía de la vida. Yo remito a esas páginas a quienes quisieran conocer un valor humano, una equilibrada, serena manera de la pasión.

JOSE DE LA COLINA

(*) NUEVO CINE empleaba la palabra CONTENUTISTA, inentada por ellos, para referirse a la crítica dirigida esencialmente al contenido moral o político de las películas.

Durante muchos años y en medio de la incompetencia y la irresponsabilidad crítica que se ha ido acumulando en revistas y periódicos, ha habido en México, un hombre inteligente, un hombre sensible, un hombre lúcido que ha sido el único en mantener en alto la plena dignidad de su función crítica y analizadora. Este hombre ha sido Francisco Fina.

Hay allá de la concordancia de opiniones (y mi amistad con él se inició con una violenta polémica) quiero rendirle aquí el homenaje que merece como infatigable y claro orientador de una opinión que, en la formación misma de una generación nueva, no lo tuvo en México más que a él por guía. Creo firmemente que sin la obra y la permanencia de Francisco Fina a lo largo de tantas semanas, tantos meses, tantos años va, cualquier esfuerzo serio de renovación de la crítica mexicana hubiera sufrido un importante retraso, y en lo personal quiero darle las gracias por una ardua, discretísima y enorgullecadora amistad.

JOMI GARCIA ASCOT

Domingo a domingo durante varios años la crítica de cine en MÉXICO EN LA CULTURA me sirvió de orientación y guía. Hoy tengo la seguridad de que este hombre, cuyo mayor defecto es la modestia, comprende muy bien que las diferencias actuales de criterio que puedan existir entre nosotros, son el resultado lógico de una identificación de principio en el amor al cine y a la verdad.

A Fina lo estimo enormemente, y me enorgullezco de su amistad porque en lo personal Fina responde perfectamente a la imagen que de él me había creado cuando no lo conocía más que a través de sus escritos: la de un hombre íntegro y honrado que fue capaz durante mucho tiempo, de mantenerse como único crítico serio responsable al margen de los "cronistas de las estrellas" y demás gentuza. (14)

EMILIO GARCÍA FIERA

Alvaro Custodio nació en Ecija, Sevilla, España el 13 de diciembre de 1912. Estudió en la Universidad de Madrid y se licenció en Derecho. Fue miembro del Estado Mayor de la aviación republicana durante la Guerra Civil Española. Desterrado en Francia colaboró en LA LUMIERE de París y LA WALLONIE de Bruselas. -

Rélgica. En 1940 se trasladó a Santo Domingo donde fue redactor jefe de la revista literaria OZAMA fundada por refugiados españoles. Partió rumbo a Cuba en 1941 donde durante tres años ejerció la crítica de cine y teatro en el diario HOY. En aquella época publica la farsa LA BORRACHEPA NACIONAL y estrena la comedia LLAMEMOSLE X.

En 1944 se instaló definitivamente en la Ciudad de México y al año siguiente inició su labor como crítico cinematográfico de EXCELSIOR.

Custodio concibió y adaptó algunos argumentos para el cine mexicano, los más importantes al lado del director Alberto Gout: AVENTURERA, SENSUALIDAD y NO NIEGO MI PASADO, películas protagonizadas por Ninón Sevilla.

En su libro NOTAS SOBRE CINE reunió algunos de sus artículos. Sus severas críticas a la industria cinematográfica nacional le ocasionaron graves problemas. Varios de sus "colegas" llegaron a considerar sus opiniones como insultos al país. Desalentado prefirió abandonar la crítica de cine y dedicarse a la formación de una compañía de teatro que le dió una fase menos controvertida.

NUEVO CINE reconoce también la importante labor desempeñada por Alvaro Custodio:

NUEVO CINE al decir de muchos, hizo bien en rendir justicia a Francisco Pina. Sin embargo, justo es también aclarar que, hecho bastante difícil, otro voz honrado y autorizado se alzó en favor del buen cine: Alvaro Custodio. Este hombre, al frente del cine-club del IFAU, hizo una labor muy estimable, y las críticas

que escribió para Excelsior fueron un modelo de independencia y sinceridad. Por ello, mucha gente se sintió molesta y, particularmente los exhibidores, que obligaron a EXCELSIOR a prescindir de los servicios de Custodio para sustituirlo por los de Rafael Solana, y después por los de Francisco Zarate y Vicente Leñero. Tanto Solana como sus sucesores, han demostrado su incompetencia cinematográfica, su espíritu de sumisión y su definitivo conformismo. En fin: las "virtudes" tradicionales que Custodio, en honor a la verdad, nunca tuvo. (2)

Documentándose sobre la marcha y fundamentando sus juicios en libros y revistas extranjeras Francisco Fine continuó, al retirarse Alvaro Custodio, ejerciendo la crítica de cine semana tras semana en el suplemento MEXICO EN LA CULTURA y posteriormente en SIEMPRE!

La influencia cultural de estos republicanos españoles sería definitiva y daría un sello distintivo a la crítica cinematográfica de NUEVO CINE.

LOS CAHIERS DU CINEMA Y LA NOUVELLE VAGUE

NUEVO CINE le debe mucho a los CAHIERS DU CINEMA, entre otras cosas la revaloración del cine norteamericano y la noción del cineasta como autor.

La influente revista francesa CAHIERS DU CINEMA fue el centro gestante de la NOUVELLE VAGUE (NUEVA OLA), denominación aplicada a la generación de críticos y posteriormente cineastas que surgieron hacia fines de los 50, más precisamente hacia 1959.

André Bazin, considerado por muchos como el mejor crítico cinematográfico de la post-guerra fue el teórico que dió aliento a la NOUVELLE VAGUE, movimiento cuyos antecedentes se encuentran no solo en el primer neorealismo italiano, sino también en los trabajos de los cineastas Jean Pierre Melville y Alexandre Astruc.

A través de los CAHIERS, fundados en 1951 por Bazin, la NUEVA OLA propuso la revolución del cine, rebelándose contra los cánones establecidos tanto en lo económico como en lo ideológico. La NOUVELLE VAGUE proponía una nueva solución estética, económica del cine francés.

Melville afirmaba que la NUEVA OLA antes de ser un estilo o una moral era un sistema de producción artesano, en decorados naturales, sin "vedettes", con equipo mínimo, con película ultrarápida, sin anticipo de distribución, sin autorización oficial, sin obligaciones ni servidumbre alguna.

La propuesta fundamental de la NOUVELLE VAGUE adoptada en ser

guida por NUEVO CINE fue la del cine de autor.

Esto significaba asemejar el cine -donde hasta el momento había reinado el "star system" (que ocultaba el trabajo creador - del director) y la noción de equipo- al de las artes como la literatura, la pintura o la música. Es decir, proponía a partir de las ideas de Astruc formuladas en 1948, utilizar la cámara en la forma en que el escritor utiliza la pluma, creando así una obra personal.

Esta idea central -la noción del cineasta como autor- desestimaba el origen del guión y la participación del equipo técnico - en la producción de las cintas. Para la NOUVELLE VAGUE lo fundamental es el director-autor pues es quien impone su sello personal a la obra en general.

El director debe elegir a sus colaboradores, escoger las locaciones y a los actores, seleccionar la música y escribir el guión o escoger a quien lo escribe respondiendo mejor a sus inquietudes particulares.

Por consiguiente la temática de la NUEVA OLA gira alrededor de las preocupaciones íntimas del director-autor: de sus obsesiones, sus gustos, sus angustias, sus miedos, etc. El director es su obra.

Jean-Luc Godard, uno de los directores más innovadores de este grupo, estableció un cine de ruptura al destruir la sintaxis cinematográfica tradicional.

Godard parte no solo del cine, sino también de otros medios de comunicación como los cómics y el teatro para reelaborar un

lenguaje nuevo.

Este cineasta irrumpió en el campo del largometraje con SIN ALIENTO (A bout de souffle) filmado en 1959 que se convirtió en el manifiesto en imágenes del nuevo cine francés.

En el primer periodo de su obra Godard introdujo una verdadera revolución de la expresión cinematográfica debido al uso de una cámara muy móvil, encuadres anticonvencionales, violentas elipsis narrativas y frecuente vulneración en el encuadre de dos planos consecutivos.

Por otro lado Francois Truffaut es desde sus primeras producciones la encarnación del nuevo romanticismo. En 1959 realizó LOS CUATROCIENTOS GOLPES (Les quatre cents coups) filme que dedicó a la memoria de André Bazin, entonces recientemente fallecido.

En sus películas, Truffaut expresaba una gran sinceridad y ternura hacia sus personajes, en los que es posible percibir elementos o preocupaciones autobiográficas.

Por su parte Alain Resnais hizo también en 1959 HIROSHIMA NO AMOR (Hiroshima mon amour) un filme basado en la novela vanguardista de Marguerite Duras que fue apasionadamente admirado y discutido en todas partes. En él operó una verdadera reconstrucción del tiempo y del espacio.

Como Godard, Resnais también replantó los principios de la semántica y la sintaxis cinematográficas. A esta actividad contribuyeron sus experiencias culturales autodidactas que van de -

la lectura de comics al descubrimiento de Proust quien estimuló su interés hacia la memoria, considerada el eje de articulación de sus obras en las cuales el hombre es mostrado siempre como producto de su pasado. Particularmente este aspecto será retomado por NUEVO CINE en la película EN EL BALCON VACIO.

Estos tres directores, considerados fundadores y abanderados de la NOUVELLE VAGUE al lado de Chebrol, Rohmer y Rivette, son solo algunos de un numeroso grupo de juvenescineastas que no siempre llegaban a los 30 años, cuyo lema podria ser la famosa frase de Godard "Un travelling es una cuestión moral, no cordial". Para ellos cada movimiento de la cámara, cada detalle de la puesta en escena, no solo tiene una clara función dramática, sino también un fuerte matiz ético.

El grupo NUEVO CINE recibió una fuerte influencia de la NOUVELLE VAGUE a través de la lectura de los CAHIERS. Cuenta José de la Colina, importante miembro del grupo:

André Bazin había empezado a replantear algunas cosas acerca de lo que era el arte nuevo del cine, con respecto al cine clásico desarrollado por los rusos. Por otra parte, revaloraban el cine norteamericano. Esto fue, junto con la noción de autor que empezaron a defender los CAHIERS DU CINEMA una de las cosas importantes. Ellos iniciaron la revaloración del cine norteamericano generalmente despreciado por los intelectuales y críticos de cine por considerársele cine comercial. Se empieza a revalorar las películas del cine negro, el western, las películas de Howard Hawks, las películas que antes no se tomaban en cuenta. Estas dos cosas, la noción del cine de autor y la revaloración del cine norteamericano fueron retomadas por nosotros. (16)

A propósito de esto Emilio García Fierro, también miembro de -

NUEVO CINE dijo:

En aquellos tiempos lo europeo era nuestra preocupación. Nosotros sentíamos que el cine europeo era lo más culto, lo más elegante, lo que nos ponía en contacto con las ideas más modernas, más avanzadas y todo eso. Lo más chistoso del caso es que a través de la crítica de cine europea, de los famosos CAHIERS DU CINEMA de los que saldría la NUEVA OLA, revalorizamos nuestro viejo amor por el cine norteamericano que antes veíamos como una cosa vulgar; algo de lo que nos avergonzábamos si en algún momento nos gustaba una película de caballitos, los westerns, las comedias musicales... y llegan estos franceses que nosotros veíamos con devoción y nos dicen "No, si el verdadero cine es el norteamericano!".

Entonces fue una vuelta a nuestros viejos amores cinematográficos pero ya con un sedimento cultural, con una base, mejor dicho con una justificación cultural que nos habían dado los propios franceses a los que habíamos acudido en busca de la cultura europea. (17)

EL CINE MUNDIAL

NUEVO CINE surge en un momento de búsqueda artística y de grandes innovaciones en la cinematografía mundial. Nuevas técnicas (cinerama, cine en relieve, cinemascope, circorama), nuevas ideas, nuevas concepciones (nouvelle vague, free cinema, direct cinema, cinema novo) transformaban al cine dándole dimensiones no exploradas hasta entonces.

La NUEVA OLA demostró que el cine es una vocación más que un oficio, que las reglas de la planificación, propias del cine clásico ya no servían -su atractivo era precisamente romperlas- que podían hacerse películas con poco dinero (como ya lo había enunciado el NEORREALISMO), con actores no profesionales y que las mejores escuelas de cine eran las filmotecas, donde se aprendían los modos narrativos y las técnicas utilizadas por grandes directores del cine norteamericano como Elia Kazan u Orson Welles.

En Inglaterra desde 1950 el FREE CINEMA había hecho su presentación oficial en la Cinemateca Inglesa. Los directores del FREE renovaron la escuela documentalista de John Grierson criticando sus métodos (atención al encuadre, edición, fotografía) y produciendo en forma independiente cortometrajes referidos a la vida popular de los ingleses en oposición al sistema de los grandes documentales.

Eventualmente estos cineastas realizaban filmes realistas sobre importantes temas sociales que contrastaron con la característica idiosincrasia fílmica de los ingleses.

Por otro lado el DIRECT CINEMA surge en Estados Unidos alrededor de 1960 con el afán de captar objetivamente la realidad de este país, por medio de cámaras manuales y rechazando los rígidos sistemas de Hollywood: guiones inamovibles, estrellas cinematográficas impuestas, métodos de producción inflexibles, etc. Los directores de este movimiento se adscribirían a las ideas del NEW AMERICAN CINEMA propuestas por Jonas Meles director de la revista FILM CULTURE y hermano del cineasta Adolphe Meles quien por cierto escribiera en 1962 una carta de felicitación a la revista NUEVO CINE.

En Brasil hacia 1957 también se gestaba un movimiento innovador: el CINEA NOVO inspirado en la crítica social y la denuncia. Este cine consideraba a la cinematografía un arma para combatir la injusticia social y liberar al pueblo de la opresión ejercida por las clases dominantes.

En suma puede asegurarse que NUEVO CINE surgió en un ambiente de gran creatividad y ebullición de nuevas propuestas que a nivel mundial se hacían a la cinematografía.

Desgraciadamente no siempre este cine llegaba a México. Sin embargo NUEVO CINE se mantenía al día a través de la lectura de publicaciones extranjeras y así su revista número 5 caracteriza a 1961 como un año triste en el panorama cinematográfico y enumera una larga lista de películas indispensables para el cine

filos que hasta el momento no se habían visto en nuestro país debido al limitado criterio de quienes manejaban comercialmente al cine.

Entre estas películas estaban EL GRITO (1957) de Antonioni, EL SEPTIMO SELLO (1956) de Bergman, EL DIARIO DE UN CURA DE ALDEA (1951) de Bresson, UN REY EN NUEVA YORK (1957) de Chaplin, MADRE JUANA DE LOS ANGELES (1960) de Kawalerowicz y DESAYUNO SOBRE LA HIERBA (1959) de Renoir por ejemplo.

EL CINE EN MEXICO

Mientras el cine mundial se transformaba en todos los ámbitos el nuestro permanecía ajeno a todas estas innovaciones y por el contrario se persistía en hacer cine con los mismos procedimientos de 10 o 20 años atrás.

A fines de los 50 la decadencia de la cinematografía mexicana se hizo crítica. La industria carecía de un rumbo definido, su supervivencia provenía más de situaciones extracinematográficas; afán de lucro de los industriales del cine, competencia a la televisión, utilización del color en las películas, desnudos femeninos (imitados por Ana Luisa Peluffo en 1955) etc. que de un interés genuino por el cine.

La corrupción, la rutina, la mezquindad, la falta de criterio, creatividad y talento dominaban el panorama cinematográfico nacional.

Ajeno a lo que ocurría en otros países el cine mexicano se aferró a los supuestos valores artísticos que en su época dorada lo prestigiaron en diversos foros internacionales. Persistió en los mismos géneros o imitó los que en Hollywood habían dado buen resultado; produjo películas carentes de contenido (cintas de enmascarados y quinceañeras) y en fin, persistió en la utilización de convenciones gastadas que se expresaban a través de un lenguaje caduco.

El "star-system" que supuestamente era el sustento de este cine, no dió sin embargo origen a la carrera de ningún actor o -

actriz capaz de ser considerado realmente como estrella cinematográfica. (Pensemos en el Santo como uno de los máximos exponentes de entonces).

En 1957 la muerte accidental de Pedro Infante -la estrella más popular del cine nacional- contribuyó, junto con otras situaciones, a desmejorar nuestro paisaje cinematográfico.

Ese mismo año dejaron de funcionar los Estudios Tepeyac y en 1958 los Azteca, quedando únicamente para la producción regular (la realizada por trabajadores de STPC, Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica) los Churubusco que en 1959 serían adquiridos por el Estado y los San Angel Inn.

Por otra parte la revolución cubana de 1958 significó la pérdida para la industria fílmica nacional de uno de sus mercados más importantes. A este desplome siguieron el de los mercados chileno, venezolano y argentino debido a la sobre factura y contenido del cine mexicano.

La crisis alcanzó su punto más grave en el periodo 1958-1960 últimos años en los que la producción de películas se acercó a la cifra promedio de 100. En 1961 la producción regular descendió drásticamente: de 87 películas filmadas en 1960 a 47 en 1961 (*), cifra que desde 1942 no había sido tan corta. Este elocuente dato expresa cuantitativamente las dimensiones de la crisis que entonces aquejaba al cine nacional.

En el terreno de la producción, la corrupción era su rasgo ca

(*) cfr. GARCIA Riera Emilio HISTORIA DEL CINE MEXICANO, p.247

racterístico. Por una parte ésta se hallaba concentrada en pocas manos y los productores se negaban a enfrentar los exagerados costos de producción que ellos mismos habían establecido a través de la falsificación de presupuestos presentados para el financiamiento de sus películas al Banco Cinematográfico.

Como práctica común los productores presentaban un abultado presupuesto de un millón de pesos al Banco, argumentando contar con la quinta parte de esa cantidad. Sin embargo en contubernio con las "estrellas" y trabajadores que aceptaban cobrar menos de lo estipulado en sus contratos, realizaban sus películas con el 80% del presupuesto presentado al Banco Cinematográfico al cual únicamente se le pagaba del 12 al 15% de las ganancias del productor sobre la exhibición de la cinta. (*)

Como el productor ya había ganado al defraudar al Banco no se interesaba por lo recaudado en taquilla y en caso de obtener buenas ganancias estas no eran reinvertidas en el cine, si no en la compra de bienes raíces u otras actividades financieras y especulativas. El cine era tomado como un medio y no como un fin.

Estos productores se preocuparon no solo de corromper a trabajadores y actores sino también -como ya se mencionó- a la prensa especializada que se dio a la tarea de engañar al público creando la ilusión de una floreciente industria filmica

Sin embargo hacia 1961 la crisis se hizo inculcable. Como explicación los productores atribuyeron la caída de la indus-

(*) cfr. De la Colina José citado por Emilio García Riera en HISTORIA DOCUMENTAL DEL CINE MEXICANO, tomo VIII, pág. 13.

tria no a la pésima calidad de sus películas, sino a razones económicas arguyendo la imposibilidad de realizar un mejor cine a partir de financiamientos limitados.

Desplazado por un cine de mejor calidad, el nuestro dejó de ser atractivo a los mercados de Latinoamérica y de Estados Unidos. En consecuencia los distribuidores mexicanos encontraron más lucrativo distribuir en sus circuitos de exhibición internacionales, películas de otras nacionalidades, españolas por ejemplo.

Esto produjo un enlatamiento de gran número de películas mexicanas y en consecuencia una drástica disminución de trabajo para los empleados cinematográficos que empezaron a invadir otras áreas como la televisión o la radio.

El caso de la distribuidora PELICULAS NACIONALES puede ser ilustrativo pues entre 1960 y 1961 sus pérdidas aumentaron en más de 300%.

Cuando los problemas del cine nacional hicieron crisis, el Estado tomó a su cargo la parte más importante de la exhibición cinematográfica al comprar en 1960 dos grandes cadenas del monopolio de William Jenkins: las salas de la Cadena de Oro y de Operadora de Teatros.

De este modo el Estado tomó bajo su control los rengiones de financiamiento, distribución y exhibición cinematográfica lo cual sin embargo no implicó ninguna transformación en los aspectos económicos, técnicos o estéticos del cine nacional.

Como ya se observó, la mala calidad de nuestro cine significó

que gran número de películas permanecieran enlatadas pues a nadie le interesaba adquirirlas.

Ante esto creció la desocupación para los trabajadores cinematográficos. Para protegerlos sus sindicatos el STPC y el STIC (Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica) implementaron bajo una fática totalmente equivocada una política de puertas cerradas a nuevos artistas, técnicos y manuales. Esto terminó con la renovación de talento tan importante para una actividad creativa como lo debe ser el cine.

El STPC y el STIC se arrogaron el derecho de ser los únicos que filmarían las películas por venir asegurando así su trabajo y sus privilegios.

En contraste con esta situación el advenimiento de la NUEVA OLA, en un momento en el cual también el cine francés se encontraba en crisis, significó el debut entre 1959 y 1961 de más de cien directores jóvenes y la reducción en los costos de producción cinematográfica hasta en un 60%.

La política superficial de los sindicatos cinematográficos mexicanos en cambio, no pasaba de ser un paliativo que no iba a las raíces del problema pues lo que entonces necesitaba el cine nacional era transformar toda su estructura.

En junio de 1961 José de la Colina escribía en la revista POLITICA:

Para asegurarse el reparto de las películas por filar, el sindicato de directores se convierte en un organismo cerrado que de hecho impide el ejercicio de la creación cinematográfica a quie-

nes estan fuera de sus filas. Y los contratos logrados por los técnicos y trabajadores estipulan la no exhibición de películas realizadas por gentes fuera de estos sindicatos. Ambas actitudes niegan el libre juego de la creación cinematográfica, y por ello el cine se estanca.

...Los miembros de NUEVO CINE hemos pugnado siempre porque estas situaciones se discutan y diluciden. Pero a esta pugna se ha con trapuesto la de quienes prefirieron mantener y halagar a ese gigante con pies de barro que de pronto reveló ser el cine nacional. A un deseo de ver claro, de construir un cine mejor, los periodistas y supuestos críticos de cine enfrentaron la ignorancia la despreocupación, el engaño, la mala fe y el ataque sucio.

...Los de NUEVO CINE pensamos que sería muy útil un congreso de productores, artistas y trabajadores del cine donde tuvieran voz los grupos de críticos, investigadores y nuevos cineastas. Un congreso al que acudieran no solo a cambiar ideas, sino también a tomar decisiones. (18)

Por otra parte la Dirección de Cinematografía impedía al público mediante la censura, el acceso a cintas consideradas inadecuadas. Por ejemplo LA SOMBRA DEL CAUDILLO de Julio Bracho fue prohibida bajo el argumento de que esta película desprestigiaba a México.

Durante la gestión de Jorge Ferretis al frente de la mencionada Dirección (período que correspondió con la existencia de la revista NUEVO CINE) fueron prohibidas o boicoteadas películas como ROCCO Y SUS HERMANDOS (Rocco e i suoi fratelli) de Visconti, LA DULCE VIDA (La dolce vita) de Fellini, EL BRAZO FUERTE de Korporaal, SIN ALIENTO (A bout de souffle) de Godard en donde por cierto se le cortó la escena en que Belmondo se baja de un taxi y le sube la falda a una muchacha.

La Dirección de Cinematografía encargada de censurar al cine nacional que se exhibe en el país o se exporta, se erigió como la conciencia moral y cinematográfica de los mexicanos.

Junto a la censura, el favoritismo del gobierno al otorgar créditos y distribuir películas agravó la difícil situación de nuestro cine.

En el número 7 de la revista NUEVO CINE Salvador Elizondo llegó a las siguientes conclusiones en un artículo titulado EL CINE Y LA CRISIS:

1) Los productores que siempre esgrimieron con orgullo el argumento de que en México se hacía cine corriente porque este cine era el "gran negocio", han fracasado como comerciantes. Este cine, además de las manipulaciones de capital de las distribuidoras, los ha llevado a la bancarrota.

2) La política sindical de "puertas cerradas" ha coadyuvado a esa bancarrota estereotipando la pésima calidad del cine nacional que los productores alentaron durante muchos años en aras del "gran negocio".

3) La censura ha tomado creciente poder en México durante los últimos años. Sus efectos nefastos se ven en el cine con mayor claridad que en cualquiera de las demás artes. El gobierno trata de implementar esa censura mediante poderes económicos, de distribución y exhibición.

4) La emergencia de una tercera fuerza en la unificación de los exhibidores independientes tenderá a crear un nuevo estado de equilibrio y sana competencia si se les considera para todos los efectos en plan de igualdad.

5) En última instancia, lo único censurable de un Estado es la censura. (19)

CAPITULO IV

EL GRUPO NUEVO CINE

CAPITULO V

EL GRUPO NUEVO CINE

Este capítulo expone de que modo se integró el grupo de cine-filos de NUEVO CINE.

NUEVO CINE forma parte de una generación de niños sin televisión. Niños que crecieron con el cine y que encuentran más interesante e interesante la pantalla cinematográfica a la vida cotidiana.

Son enamorados del cine al que llevan como un vicio secreto. Aman apasionadamente todo lo cinematográfico: desde los CAHIERS DU CINEMA hasta Marilyn Monroe o Gary Cooper.

Pertenecen a una generación cinematográfica que tiene en el cine una de sus raíces y experiencias más hondas y significativas.

Son jóvenes ilustrados de clase media que intentan comprender al cine en todas sus dimensiones -sobre todo como medio de expresión y objeto artístico- aunque para esto deban enfrentar toda una serie de obstáculos: ausencia de una crítica cinematográfica adulta, falta de cinotecas y de instituciones o universidades dedicadas al estudio del cine, pocos cine clubes, inexistencia de archivos o bibliotecas con contenidos cinematográficos, con-tados libros de cine escritos en español, etc.

Para entender al cine deben saltar desde su formación literaria o autodidacta lo cual los impulsa a leer las revistas extranjeras sobre cine que circulan en México: CAHIERS DU CINEMA, POSITIF, CINEMA, FILM CULTURE, SIGHT AND SOUND, FILMS AND FILMING - aunque sobre todo retomarán, como ya se mencionó, los contenidos de los CAHIERS.

Además son asistentes adictos a las salas cinematográficas y a los pocos cine clubes que entonces funcionaban en la ciudad.

Todo esto unido a su formación universitaria y a su anticonformismo les dará un vasto conocimiento cinematográfico que los llevará a importantes cuestionamientos y finalmente a organizarse para proponer alternativas al agonizante cine nacional.

NACE EL GRUPO

La cinefilia de estos jóvenes -José de la Colina, Jomi García Ascot, Emilio García Riera, Salvador Elizondo, José Luis González de León-los reuniría en el CINE CLUB DE MEXICO del IFAL (Instituto Francés de América Latina) donde asitían a ver cine y a discutirlo.

El CINE CLUB DE MEXICO jugó un papel definitivo como elemento aglutinador de sus intereses cinematográficos y fue dirigido sucesivamente por Alvaro Custodio, Jomi García Ascot y José Luis González de León.

Fue en estas circunstancias donde surgió la idea de organizar un grupo que se opusiera a la pobre situación cinematográfica nacional.

Otro grupo se uniría al original, el de los dirigentes de cine clubes de la UNAM, quienes sobre todo se reunían en la Facultad de Filosofía y trabajaban en torno a la organización cultural CESAR VALLEJO. Los muchachos de Filosofía coincidían en una ideología política de izquierda y se sentían muy identificados con la revolución cubana. Entre ellos estaban Paul Leduc, Armando Bartra y Tomás Pérez Turrent. Este último cuenta como sucedió su integración al grupo:

Yo estudiaba francés en el IFAL y yo los veía, eran algo así - como los que sabían mucho, los intocables... Por medio de Paul Leduc se hizo nuestra integración al grupo... como manejábamos el cine club, ellos empezaron a ir al cine club universitario porque además hubo un momento en que tuvimos la suerte de pasar una serie de películas inéditas... En el auditorio Justo Sierra se estrenó VIRIDIANA lo cual causó un escándalo... En medio de escán-

dalos terribles llegamos a pasar peliculas inéditas. entonces eso nos puso en contacto... (20)

Organizándose el grupo deseaba consolidar un espacio intelectual donde hubiera lugar para las ideas, el diálogo y la creación cinematográficas.

El grupo NUEVO CINE prácticamente nació en 1961 a raíz de unas reuniones a las que en principio asistió mucha gente, entre ella varios artistas e intelectuales destacados.

Al parecer el grupo iba a ser muy numeroso. A las primeras juntas asistieron Luis Buñuel, Luis Aldonza, Manuel Barbachano, Fonce, José Luis Cuevas y Carlos Fuentes entre otros.

Sin embargo para evitar suspicacias Luis Buñuel salió de NUEVO CINE pues su presencia en este podría propiciar que el grupo se le considerara patrocinado por el cineasta. El mismo Buñuel estuvo de acuerdo en que no era conveniente que se aceptara en el grupo ni a directores ni a productores para evitar presiones o compromiso alguno. Por esta razón tampoco se permitió la permanencia de Manuel Barbachano, productor de cine, quien molesto dejó el grupo provocando con su actitud la salida de Manuel Michel y Salomón Laiter.

Carlos Fuentes, quien entonces escribía sobre cine bajo el seudónimo de FOSFORO II en la REVISTA DE LA UNIVERSIDAD, dejó el grupo porque a pesar de ser un gran cinéfilo, sus intereses estaban fundamentalmente en la literatura. Aunque José Luis Cuevas estaba muy cerca del grupo debió dejarlo pues su vocación pictórica lo llevaba hacia otro terreno.

Emilio García Riera escribió recordando aquel momento:

El grupo quedó reducido a Jomi García Asot, José Luis González de León, Salvador Elizondo, José de la Colina, Gabriel Ramírez, Luis Vicens, Rafael Corkidi y yo como cabezas más visibles. Carlos Monsiváis (más inexistente entonces que nunca), Eduardo Lizalde, Ludwik Margules, Nancy Cárdenas y Manuel Casanova participaron un poco fantasmagóricamente (por diversos motivos) en nuestras actividades. Otros (Paul Leduc, José María Sbert, Arnaldo Bartra, Juan Manuel Torres, Leopoldo Chagoya, Sergio Martínez Cano, Fernando Macotela, Tomás Pérez Turrent y, al final, Jorge Ayala Blanco) formaron nuestra nueva generación. O sea, el NUEVO CINE. Algunos nombres se me escapan, son las de extraños personajes que iban a varias reuniones, no entendían nada y desaparecían. (21)

Las primeras reuniones de NUEVO CINE eran un tanto "snobs" y caóticas. Los integrantes del grupo detestaron siempre cualquier tipo de organización, o jerarquías y de este modo nunca tuvieron ni director, ni secretario, ni nada por el estilo.

Desenos de hacer algo por renovar al cine nacional decidieron editar una revista que llevaría el mismo nombre del grupo. Una publicación era el medio más accesible para expresarse y oponerse sistemáticamente a lo establecido. Hicieron de la revista su último bastión y en ella concentraron su verdadera actividad.

NUEVO CINE salió a la luz en abril de 1961. En el primer número el grupo plantea sus objetivos en el siguiente manifiesto:

Al constituir el grupo NUEVO CINE, los firmantes: cineastas, aspirantes a cineastas, críticos y responsables de Cine Clubes, de clararnos que nuestros objetivos son los siguientes:

1. La superación del deprimido estado del cine mexicano. Para ello, juzgamos que deberán abrirse las puertas para una nueva promoción de cineastas cada día más necesaria. Consideramos que nada justifica las trabas que se oponen a quienes (directores, argumentistas, fotógrafos, etc.) pueden demostrar su capacidad para hacer en México un nuevo cine que, indudablemente, será muy superior al que hoy se realiza. Todo plan de renovación del cine

nacional que no tenga en cuenta tal problemas esta, necesariamente, destinado al fracaso.

2. Afirmar que el cineasta creador tiene tanto derecho como el literato, el pintor o el músico a expresarse con libertad. No lucharemos porque se realice un tipo determinado de cine, sino para que en el cine se produzca el libre juego de la creación, con la diversidad de posiciones estéticas, morales y políticas que ello implica. Por lo tanto nos opondremos a toda censura que pretenda coartar la libertad de expresión del cine.

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

4. El desarrollo en México de la cultura cinematográfica a través de los siguientes renglones:

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

b) Para que se dé apoyo y estimule al movimiento de cine clubes, tanto en el Distrito Federal como en la provincia.

c) Por la formación de una cinemateca que cuente con los recursos necesarios y que esté a cargo de personas solventes y responsables.

d) Por la existencia de publicaciones especializadas que orienten al público, estudiando a fondo los problemas del cine. En el cumplimiento de tal fin, los firmantes se proponen publicar en breve la revista mensual NUEVO CINE.

e) Por el estudio y la investigación de todos los aspectos del cine mexicano.

f) Porque se dé apoyo a los grupos de cine experimental.

5. La superación de la torpeza que rige el criterio selectivo de los exhibidores de películas extranjeras en México, que nos han impedido conocer muchas obras capitales de realizadores como Chaplin, Dreyer, Ingmar Bergman, Antonioni, Mizoguchi, etc., obras que incluso, han dejado grandes beneficios a sus exhibidores al ser explotadas en otros países.

6. La defensa de la reseña de Festivales por todo lo que favorece al contacto, a través de los films y de las personalidades - con lo mejor de la cinematografía, y el ataque a los defectos - que han impedido a las reseñas celebradas cumplir cabalmente su cometido.

Tales objetivos se complementan y condicionan unos a otros. Para su logro, el grupo NUEVO CINE espera contar con el apoyo del público cinematográfico consciente, de la masa cada vez mayor de espectadores que ve en el cine no solo un medio de entretenimiento, sino uno de los más formidables medios de expresión de nuestro siglo.

México, enero 1961.

El grupo NUEVO CINE: José de la Colina, Rafael Cortidi, Salvador Elizondo, J.M. García Ascot, Emilio García Riera, J.L. González de León, Heriberto Lafranchi, Carlos Monsiváis, Julio Pliego, Gabriel Ramírez, José Ma. Sbert, Luis Vicens.

Además de los firmantes, formaron parte del grupo en forma eventual o permanente, o estuvieron cerca de él: Vicente Rojo, Paul Leduc, Manuel Michel, Armando Bartra, Eduardo Lizalde, Manuel González Casanova, Tomás Fernández Torrent, Nancy Cárdenas, José Baez Esponda, Leopoldo Chagoya, Fernando Macotela, Sergio Martínez Cano, Juan Manuel Torres, Jorge Ibarquienzoista, Jorge Ayala Blanco, Ismael García Liaca y Salomón Leizer.

LAS CAREZAS DE NUEVO CINE

A lo largo de los siete números de NUEVO CINE se mantuvo estable lo que se podría considerar el consejo de redacción aunque como ya se mencionó en el grupo no había jerarquías ni funciones establecidas. Este estuvo integrado por José de la Colina, Salvador Elizondo, Jami García Ascot, Emilio García Riera, Carlos Montiváis y Gabriel Ramírez.

En la edición del número doble (4-5) dedicado a Buñuel no aparece el crédito de José de la Colina en su lugar habitual porque eran muy ansiosos y en cierta ocasión debido a una discusión que surgió de fondo José de la Colina decidió dejar el grupo. García Riera recuerda:

El grupo era homogéneo y rebelde, pero al mismo tiempo muy amigable. A veces no había forma de entendernos. A Colina, uno de nuestros "volúmenes de oro", se le resquebrajó un día las cosas y nos saltó encima a los demás con un raco eriteto. Salí del grupo, pero NUEVO CINE sin él no era NUEVO CINE y su regreso no se hizo esperar. (22)

NUEVO CINE estuvo integrado por gente excepcionalmente original y creativa. Antes de conformarse como grupo sus integrantes habían tenido ya experiencias periodísticas y profesionales relacionadas con el cine.

José de la Colina, autodidacta y militante de izquierda que se inició como cuentista, hacía crítica de cine desde 1951 y daba clases en el IPAL. Nacido en Santander, España en 1904 de la Colina llegó a México con sus padres exiliados.

Salvador Elizondo nació en la ciudad de México en 1932. Aquí realizó sus estudios básicos y los superiores en Ottawa, Canadá;

Perugia, Italia; París, Francia; Cambridge, Inglaterra y en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

A principios de los 60 impartía clases de teoría del cine en el IFAL y era corresponsal en México de la revista inglesa FILMS AND FILMING. También colaboró en la publicación francesa POSSIBLE. Aunque sobre todo Elizondo es escritor, su pasión por el cine lo llevaría a filmar en 1965 el corto APOCALIPSIS 900.

José Miguel García Ascot nació en Túnez en 1927. Parte de su infancia transcurrió en Portugal, Francia, Bélgica y Marruecos. A México llegó procedente de España en 1939. Estudió en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y realizó la tesis BAUDELAIRE, POETA EXISTENCIAL. Fue animador de la revista PRESENCIA que agrupó a una generación de jóvenes españoles trasterrados a México.

Ante del cine dirigió durante varios años el Cine Club de México del IFAL. hizo crítica cinematográfica en varias revistas culturales y se formó como cineasta al lado del productor Manuel Barbachano Fonce. Trabajó en la empresa TELEPRODUCCIONES filmando notas culturales y colaboró en las películas RAICES, TORERO y NAZARIN.

Cuando la revolución cubana emprende una gran labor reconstructiva, Jomi García Ascot parte a la isla para filmar dos cortos -UN DIA DE TRABAJO y LOS NOVIOS- que formarán parte de la película HISTORIAS DE LA REVOLUCION.

Posteriormente, dentro de las inquietudes de NUEVO CINE realiza en 1962 EN EL BALCON VACIO, la película del exilio español.

Emilio García Riera nació en España en 1931 y llegó a México en 1944. Fue militante comunista y su desmedida cinefilia lo llevó a escribir sobre cine con una actitud muy crítica en el suplemento MEXICO EN LA CULTURA del diario NOVEDADES invitado por Vicente Rojo.

Aunque inició estudios sobre economía su pasión se centraba en el cine y por éste decidió abandonar la carrera. En el tiempo de formación de NUEVO CINE colaboraba en la REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MEXICO haciendo crítica de cine y para 1961 ya había escrito el mejor y más serio estudio de entonces sobre cine mexicano-MEDIO SIGLO DE CINE EN MEXICO-publicado en la revista ARTES DE MEXICO número 31.

Carlos Monsiváis nació en 1938 en nuestra capital. Hizo estudios en las Facultades de Economía y de Filosofía y Letras de la UNAM. Monsiváis se puso en contacto con el grupo durante una mesa redonda sobre cine en la Universidad. García Riera presidía el debate y cuenta:

...de pronto de una vocecilla muy tímida empezamos a oír las barbaridades tremendas, muy inteligentes y muy bien dichas (de Carlos Monsiváis)... Todos nos quedamos con la sensación de que allí había surgido un verdadero talento de la crítica. (23)

Finalmente entre los redactores "oficiales" estaba Gabriel Ramírez Aznar quien nació en Yucatán. En aquel tiempo trabajaba en la compañía automotriz Ford pero en NUEVO CINE pudo expresar sus dotes como crítico y conocedor cinematográfico, que era lo que -

verdaderamente le apasionaba.

Otro miembro fundamental de NUEVO CINE fue Luis Vicens. Era el administrador de la revista y se encargaba de llevar la contabilidad, vigilar su distribución, promover y cuidar las suscripciones, enviarla a todo el mundo, mantener la correspondencia, etc. Gracias a él pudieron llevarse a cabo estas tareas para las cuales eran totalmente incompetentes los demás miembros del grupo.

Luis Vicens, que en el momento de la formación de NUEVO CINE tendría cerca de 60 años, fue presentado al grupo por Gabriel García Márquez y Alvaro Mutis quienes lo conocieron durante su residencia en Colombia donde, como en su natal Cataluña había fundado sendos cine clubes.

Cuando joven participó como extra en la cinta clásica NAPOLEÓN (1925-26) de Abel Gance y más tarde en la película EN ESTE MUNDO NO HAY LADRONES que dirigió Alberto Isaac basado en un cuento de García Márquez y que obtuvo el segundo lugar en el I CONCURSO DE CINE EXPERIMENTAL.

Nadie como él fue más leal a la publicación. Mucho tiempo después de la desaparición de NUEVO CINE Luis Vicens seguía distribuyendo los ejemplares de la revista.

Aunque muchas veces discrepó con los redactores de NUEVO CINE nunca escribió una línea para la revista pues no se sentía competente como crítico.

Precisamente fue en los despachos de Luis Vicens, primero en el ubicado en las calles de Dinamarca y Chapultepec, luego en el

de Puebla e Insurgentes donde se reunía el grupo a trabajar y discutir. Posteriormente la reunión culminaba en algún café de la entonces incipiente zona rosa.

CAPITULO V

LA REVISTA NUEVO CINE

CAPITULO V

LA REVISTA "NUEVO CINE"

Este capítulo está dedicado al examen de la publicación a partir del análisis de su línea editorial, la crítica de cine que se ejerció en ella, la teoría cinematográfica y los directores que intentó impulsar la revista y los enfoques novedosos que desarrolló en torno al cine mexicano y a la valoración del western y la comedia musical norteamericana. Así mismo repasa las condiciones que ocasionarían la desaparición de la revista.

La revista NUEVO CINE marca un hito en la historia no solo de las revistas especializadas, sino en la cultura cinematográfica mexicana.

Fue la mejor que hasta entonces se había publicado en más de un sentido. Tanto por su contenido como por su forma estableció un "antes y después" de NUEVO CINE.

En ella se concentró la actividad transformadora del grupo y fue el medio a través del cual se manifestó el espíritu y las distintas inquietudes de los integrantes de NUEVO CINE.

La sistematización no fue precisamente el rasgo distintivo de la publicación. Al interior del grupo se manifestaban distintos intereses y opiniones que en ocasiones confundieron a su público.

Sin embargo el criterio de la revista fue el de que cada lector era quien finalmente habría de tomar una decisión y una posición respecto al cine y al contenido de la publicación. "No existe un criterio absoluto sobre lo que es el buen cine", dirían.

Espero, sobre todas sus diferencias (los gustos de Elizondo no eran absolutamente los de García Riera por ejemplo) prevaleció un amor incondicional al cine gracias al cual se logró sentar un

na plataforma, una base firme donde podría crecer y desarrollarse la cultura cinematográfica de México.

La revista difundió el pensamiento cinematográfico de entonces posibilitando así el cuestionamiento riguroso del cine y el acercamiento a las distintas e inagotables dimensiones del arte cinematográfico.

En ese sentido fue de las primeras en apuntar que el cine es en sí mismo una cultura y que en México estaban ya dadas las condiciones para darle ese tratamiento, mismo que los cinéfilos nacionales esperaban.

LA LINEA EDITORIAL DE LA REVISTA

En su primer número NUEVO CINE establece claramente en el manifiesto mencionado cuales serán sus principios, políticas y líneas directrices.

El grupo plantea como su meta principal "la superación del deprimente estado del cine mexicano" y otros cinco objetivos básicos interrelacionados y complementarios: defender el cine de autor, promover la producción y exhibición de cine independiente, desarrollar la cultura cinematográfica de México, superar al criterio de los exhibidores de películas extranjeras en nuestro país y defender la Reseña de Festivales Cinematográficos.

A partir de estas bases y de un claro compromiso con la inteligencia, la honestidad y el sentido común NUEVO CINE busca respeto para el cine a través de una labor periodística de altura profesional. Combate el status quo, los prejuicios y la superficialidad enfocando al fenómeno cinematográfico desde una perspectiva renovadora analizando al cine desde posiciones sociológicas, psicológicas y estéticas.

En sus páginas la revista impulsa al cine de autor y reivindica al western y a la comedia musical considerados entonces géneros menores del cine. Trata de profundizar en el análisis y conocimiento del cine mexicano, revalorar las grandes obras del cine antiguo, combatir a los falsos críticos y valores del cine y fundamentar el quehacer cinematográfico.

Más que un medio informativo NUEVO CINE se concibe como un fo

no donde los amantes y conocedores pudiesen expresar sus opiniones. Defienden la idea de que no existe un criterio definitivo - sobre lo que es el buen cine ni que las buenas intenciones basten para hacer películas de calidad. Es decir exigen talento y creatividad.

A través de sus editoriales la revista expresa su posición y puntos de vista sobre las cuestiones trascendentes para la cinematografía de aquel tiempo.

NUEVO CINE censura las trabas sindicales que frenaban el desarrollo del cine al impedir la participación de cineastas técnicos y artistas en la producción cinematográfica y como alternativa - apoya la idea de realizar un congreso donde intervinieran todos los interesados en la industria: productores, actores, críticos, trabajadores, investigadores, etc. con el fin de reordenar la estructura de la cinematografía.

A lo largo de su trabajo la revista se pronunció permanentemente por el reconocimiento respetuoso para el cine como fenómeno cultural y actividad artística de primer orden, pues todavía al inicio de los 60 persistían residuos de la actitud condescendiente que algunos intelectuales tenían hacia el cine.

NUEVO CINE se opuso a la idea de la cinematografía como "hermana menor" de las demás artes o como simple fenómeno interesante desde el punto de vista económico o sociológico.

De este modo saludó la fundación del Museo de Arte Contemporáneo de México como un adelanto importante para la cultura mexicana, pues a diferencia de otras instituciones oficiales, este museo reconocía el lugar de primera línea del cine en la producción artística de este siglo.

Para NUEVO CINE gracias al arte el hombre descubre lo maravilloso de sí mismo. La revista concibe al verdadero arte como aquello que produce inquietud e inconformidad en el hombre respecto al mundo y lo hace pensar, sentir y dudar.

De ahí que el cine valioso para NUEVO CINE es el que considera al hombre como un ser libre, dueño de su conciencia y capaz de darle un sentido a la vida.

Como actividad artística el cine debe partir de una total libertad creadora. Esta idea fue básica y central para la revista, por ello se opuso terminantemente a la censura y a las estrategias sindicales que entorpecían el desarrollo de esta forma de expresión.

LA CRITICA CINEMATOGRAFICA DE NUEVO CINE

En el camino de superación del cine mexicano, NUEVO CINE combatió el empirismo, la ignorancia y la veleidad de los "periodistas cinematográficos" que entonces monopolizaban los espacios sobre cine en los periódicos importantes y en las revistas especializadas.

De hecho NUEVO CINE es la contrapartida al ensayo escrito en que se habían convertido las revistas de cine al pretender mostrar la verdadera situación de la industria y la esencia cultural del cine.

Las críticas de NUEVO CINE a la cinematografía nacional rápidamente generaron un enfrentamiento con el resto de la prensa especializada, la cual vino del "extranjero" su máximo justificador.

El que NUEVO CINE estuviese tutelado -si bien solo espiritualmente- por embaixados españoles y que en el mismo grupo hubiese hijos de refugiados, dió a sus detractores un buen pretexto para atacarlos y calificarlos de "tratadores de la Nueva Olla", "pena-ros gratuitos del cine mexicano", "extranjeros indeseables", "alegres comadres", "pedantes", entre otros calificativos.

Al quedar en evidencia, aquella prensa reaccionó tratando de ridiculizar a NUEVO CINE ironizando sobre su "erudición y sapiencia" llegando incluso a hacer uso de la difamación y la mentira.

Sin embargo a través de su sección CRITICA DE LA CRITICA CR:

TICA el grupo estableció perfectamente el desconocimiento y la falta de profesionalismo de aquellos cronistas de estrellas. En la revista número dos aparece lo siguiente:

Ligeros errores

En CINE MUNDIAL diario dirigido al cine, se atribuye EL BELLO ANTONIO de Bolognini, a Michelangelo Antonioni....En la sección de cine de TIEMPO se dice que SANTIAGO el bodrio de Tony Richardson, es de un tal Richard Zanuck...Y FAMILIA en CLARIDADES dedica una larga nota a meterse con Huston, encabezándola así: JOHN HOUSTON (sic) NO DEBIO HACER "EL ALAMO"! Tan convencido estaría Huston de que no debía filmar esa película que, en efecto, nunca la filmó. El director de EL ALAMO es...John Wayne. Seguramente estos ilustres "colegas" incurren voluntariamente en tales ligeros errores para que no los llamen pedantes, como a los críticos de NUEVO CINE... (24)

Por oposición NUEVO CINE impulsó una crítica cinematográfica que contribuyera al desarrollo del cine y su cultura, pugnando por que la crítica fuese ejercida por quienes tuviesen conocimiento y en consecuencia autoridad suficiente para polemizar sobre cine.

Bajo un criterio independiente la revista impulsó el desarrollo de una crítica cinematográfica seria a partir de la consideración del cine como arte.

La crítica de NUEVO CINE intentó establecer un ambiente en el cual las obras, los autores y los críticos cinematográficos pudieran interrelacionarse y ponerse en comunicación.

Dentro de la misma revista se expresan distintas opiniones pues sus concepciones o admiración por determinados autores no siempre coincide. Cada uno de los colaboradores tiene su punto de vista personal aunque sus ideas nunca se dan como algo acaba-

do o definitivo.

Influídos por el marxismo conciben la crítica como algo dialéctico sujeto a un cuestionamiento constante que no excluye el juicio de los demás.

Los integrantes de NUEVO CINE se reúnen con gente de izquierda. Entienden este concepto como una actitud dialéctica frente a la vida. Identifican a la izquierda con la noción de progreso, con una visión del mundo caracterizada por la certidumbre de la naturaleza contradictoria de lo real y con la convicción de la lucha sistemática como método de conocimiento.

NUEVO CINE introduce a México el pensamiento cinematográfico del momento. Trae a nuestro país las técnicas, métodos y modos que están fuera y escritas en otras lenguas e intenta desarrollar a partir de ellas un cuerpo de ideas nuevas. Se inspira sobre todo en la crítica francesa de los años 30 y 40 y en el cine de la Nueva Ola.

En este cine encuentra un nuevo momento cuya preocupación principal es el mundo interior del hombre, del tiempo, de la memoria, del sueño y del deseo.

NUEVO CINE intenta desarrollar un nuevo método crítico capaz de analizar el lenguaje nuevo del cine, pero reconoce que esto implica un proceso creativo que necesariamente ha de partir de una crítica ya establecida.

En tanto construyen los nuevos instrumentos críticos, ejercen una crítica lo más honesta y lúcida posible. Alerta ante los pre-

juicios, buscan siempre algo valioso en las películas y autores cinematográficos más ignorados.

Evitan el maniqueísmo y en ese sentido rechazan la crítica "contenutista" pues consideran que no es el contenido ni las buenas intenciones de una película lo que ha de valorarse, sino su realización, sus logros artísticos.

Como autor de la obra, el director es quien sostiene una película y son sus motivaciones personales, su subjetividad lo que se expresa.

La crítica de NUEVO CINE considera que la subjetividad del artista está determinada en gran medida por el contacto con el mundo exterior, con lo objetivo, pero como esto no se revela de igual manera a todos, la visión única e irreductible del artista sobre el mundo es lo que se plasma en la obra de arte.

Sin embargo no excluyen de las preocupaciones del cine los problemas sociales que deben analizarse a fondo y hacen suya esta reflexión de Engels:

La misión del cine -como la de todo arte- es que después de haber estado en contacto con la obra, el espectador tenga la noción de que no todo está tan bien en este mundo como se quiere aparentar, de que en definitiva no estamos en el mejor de los mundos posibles. (25)

La crítica cinematográfica de NUEVO CINE fue una puesta al día. Intentó responder al cine de su época, a la teoría de autor y a las propuestas de la Nueva Ola. En este sentido trató de establecer y difundir una línea crítica a partir de la cual fuera posible la discusión en torno al cine.

De tal modo representó un avance notable porque sin esto la crítica de cine en México hubiese permanecido rezagada.

NUEVO CINE Y LA TEORÍA CINEMATOGRAFICA

Como un elemento más que impulsaría la cultura cinematográfica NUEVO CINE propuso el análisis de todas las dimensiones del cine. De este modo intentó dar fundamentos teóricos a la revolución cinematográfica que entonces se estaba viviendo. La revista intenta superar los preceptos establecidos en los libros de Georges Sautou -que hasta aquel momento era el autor de la única historia de cine mundial accesible en español- y así mismo va más allá que su maestro Francisco Fina.

En ese sentido NUEVO CINE fue importante y necesaria porque entonces no había otra fuente donde se abordaran cuestiones cinematográficas con seriedad. De hecho había muy pocos libros de cine en nuestro idioma y como ya se dijo, prácticamente no existía la crítica cinematográfica en los medios periodísticos.

Por esto NUEVO CINE resultó significativo -e incluso en algunos casos definitivo- para los cinefilos en ciernes que intuián en el cine algo más que diversión. El caso de Jaime Humberto Hermosillo es ilustrativo:

Estaba deslumbrado por Eugenio O'Neill y su obra, el cine me parecía inaccesible, soñaba con ser dramaturgo y escribir una obra -de un acto que no caso del borrador. El cine me seguía "halando". La aparición de NUEVO CINE dedicado a Buñuel fue definitiva en mi vida. Me impactó enormemente. (26)

NUEVO CINE planteó la necesidad de revisar los métodos críticos existentes y la construcción de uno nuevo capaz de interpretar adecuadamente el cine surgido de la NUEVA OLA. La nueva teoría cinematográfica -se establece en la revista- está en construcción, habrá de consolidarse a partir de las teorías conocidas y del ejercicio riguroso de la inteligencia.

Sobre teoría cinematográfica José García Espret abordó diversas

angulos en los ensayos: ANDRÉ BAZIN Y EL NUEVO CINE, ACTUACION Y AMBIGUEDAD, SOBRE EL CONFORMISMO Y EL ANTICONFORMISMO EN EL CINE y UN PROFUNDO DESARROLLO.

En el primer texto García Ascot sintetiza el artículo de Bazin EVOLUTION DU LANGAGE CINEMATOGRAPHIQUE lo cual significa una doble aportación: traducir y traer a México el escrito más importante de la nueva teoría cinematográfica.

Este texto se refiere a la estética desarrollada fundamentalmente por el cine sonoro y representó un avance significativo de la teoría tradicional del montaje de Eisenstein y Pudovkin que durante años se aplicó indiscriminadamente para la interpretación de todas las realizaciones fílmicas.

Sin embargo el cine sonoro planteó nuevas situaciones que la teoría tradicional fue incapaz de explicar. Se dio entonces una disociación entre teoría y Praxis hasta que Bazin logró superarla a través de su trabajo teórico. André Bazin dice García Ascot esclareció el progreso dialéctico formal, psicológico y ontológico del nuevo cine. Las tesis de Bazin, añade, aclaran el significado de la NUEVA OLA la cual le debe mucho de su propio nacimiento.

En ACTUACION Y AMBIGUEDAD García Ascot intenta explicar los problemas fundamentales de la actuación en el cine. Este planteamiento dice ha sido por lo general equivocadamente valorado por la crítica. La actuación es otra parte del lenguaje cinematográfico y se transforma al igual que el resto de los elementos de este arte rico y complejo que es el cine dice García Ascot. Finalmente propone lineamientos teóricos para apreciarla correctamente haciendo uso de analogías musicales.

El cine como obra de arte es el tema del artículo SOBRE EL CONFORMISMO Y EL ANTICONFORMISMO EN EL CINE. En este García Ascot ase-

gura que como todo el arte, la cinematografía debe revelar al espectador otras dimensiones de la realidad. Sin embargo dice, en el cine ha prevalecido el conformismo -contraviniendo la esencia del arte- ya que en la mayoría de las películas los temas fundamentales se han tratado de manera superficial y lo verdaderamente importante se ha ignorado por "aburrido" y porque no es redituable.

García Ascot cuestiona que fuera de la pantalla hayan quedado los problemas sociales, la muerte, lo irracional y la angustia por ejemplo. Incluso el verdadera amor, tema aparente de muchas películas, ha sido abordado solo de manera anecdótica sin explorar el verdadero significado de este sentimiento para el hombre. De este modo, García Ascot propone la reivindicación del realismo en el sentido de reintegrar al mundo falsificado del cine los aspectos fundamentales de la realidad que le han sido sustraídos para devolverle el anticonformismo que caracteriza al arte.

EN UN PROFUNDO DESARREGLO el autor analiza los nuevos planteamientos del lenguaje cinematográfico introducidos por la NUEVA ONDA, Fellini y Bergaman entre otros. Para esto establece la evolución del cine en tres planos interdependientes: el técnico, el formal y el temático.

De estos, señala García Ascot, el plano formal es el más importante porque su evolución se debe a cuestiones estrictamente cinematográficas, en tanto que los dos planos restantes (el técnico y el temático) pueden responder a hechos extrínsecos al cine como los avances técnicos o las modas comerciales por ejemplo.

La evolución formal, sigue García Ascot, nace de la necesidad de ver otros aspectos de la realidad concreta. Este deseo se manifiesta en la aparición de nuevos planos cinematográficos, de nuevos

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

encuadres, los cuales definen una situación particular del realizador con respecto a la realidad. Los movimientos de la cámara definen no solamente una situación, sino una posición respecto a esa realidad. La combinación de planos y montajes convierten la situación y la posición en una actitud ante el mundo.

García Ascot sitúa a SIN ALIENTO y a EL AÑO PASADO EN MARIENBAD como paradigmas de la evolución formal, la cual a su vez induce el tratamiento de nuevas técnicas.

Paralela a la evolución formal del cine el crítico propone una evolución en su contemplación, donde el espectador pase de una actitud pasiva a una activa estableciéndose así una nueva relación entre el realizador y su público.

LA REVALORACION DEL CINE NORTEAMERICANO.

En México NUEVO CINE retoma la revaloración del cine norteamericano iniciada en Francia por los críticos de los CAHIERS DU CINEM, André Bazin entre ellos.

De los Cahiers NUEVO CINE toma la legitimación cultural que le da los argumentos para justificar su pasión por este cine, del cual en cierto momento alguno de los integrantes del grupo llegó a renegar en nombre de un cine serio que no evadiera la realidad.

El western y la comedia musical son defendidos en NUEVO CINE como dos de los más grandes géneros cinematográficos oponiéndose así a los críticos más ortodoxos que consideraban este cine caracterizado por el comercialismo y la vulgaridad.

Contraviniendo estas ideas García Arias y José de la Colina analizan estos géneros exponiendo ideas inéditas en nuestro país. El western, afirma García Arias, es uno de los ejercicios cinematográficos más complejos por el manejo que requiere del tiempo y del espacio. Gracias al trabajo de dirección, dice, estos elementos adquieren una dimensión inesperada. Este género épico, "cantar de gestas" de nuestros días, encuentra un gran medio de expresión en la pantalla.

Alejándose del maniqueísmo que consideraba al western necesariamente malo por su contenido racista. García Riera trató de analizar el género en el terreno estrictamente cinematográfico y de este modo apunta que en el western el director obliga al espectador a ir descubriendo el espacio en la misma medida en que lo hacen los personajes. Como no es algo dado de antemano, esto permite al realizador un gran número de posibilidades dramáticas que el público no puede prever.

Los movimientos de la cámara tienen en el western un papel revelador no solo en cuestiones de espacio, sino también de tiempo. El paso de un plano a otro acentúa la tensión de los momentos culminantes de una escena.

Como gran expresión del arte cinematográfico, concluye García Riera, la creatividad es el elemento esencial del western.

En cuanto a la comedia musical José de la Colina reivindica el valor cinematográfico del género y apoya una crítica de cine menos académica, capaz de apreciar las películas de aventuras, de terror o las comedias musicales.

En el cine, apunta, gracias a la movilidad de la cámara y mediante las alteraciones de tiempo y espacio que permite el montaje, la danza se desarrolla en un universo absolutamente distinto al cotidiano.

Los valores artísticos de esta danza cinematográfica difieren de los del "caduco" e impresionismo coreográfico del ballet tradicional y tienen otras aspiraciones. El bailarín de la comedia mu-

sical -afirma de la Colina- es un nuevo ser, un mito creado por el cine. La danza cinematográfica, que esencialmente es imagen y movimiento, es toda una creación porque no se limita a la reproducción mecánica de la realidad sino que crea un universo nuevo.

El análisis de de la Colina destaca la cualidad desenajenante de la danza frente a los convencionalismos sociales. La danza aquí es una invitación a la liberación y a la rebeldía porque es la expresión corporal de los sentimientos más primarios y profundos del hombre.

Fara de la Colina Cyd Charisse sintetiza a todas las grandes bailarinas del cine y es el personaje mítico cinematográfico en todo su esplendor.

LOS DIRECTORES DE NUEVO CINE.

Artistas cuyo denominador común es el talento creador, la originalidad y la profundidad de sus propuestas capturan las páginas de NUEVO CINE: Serge Eisenstein, Nicholas Ray, Otto Preminger, Stanley Kubrick, Erick Von Stroheim, Jean-Luc Godard, Arcady Boytler, Fred Zineman y entre los mexicanos Emilio Fernández, Julio Bracho y Fernando de Fuentes.

Entusiastas resueltos del cine norteamericano admiran entre otros a Hawks, Walsh y Mann y los señalan como los realizadores del verdadero espíritu norteamericano que supieron dar un testimonio de su país y de su época.

En especial admiran a Hawks porque encuentran en su cine todos los temas y convenciones de la cinematografía norteamericana. A través de la imagen y acción de sus películas, dicen, Hawks expresa una filosofía de la vida donde el hombre es la medida de todas las cosas.

Consideran a Eisenstein como uno de los maestros y revolucionarios más grandes del cine por su obra de vanguardia, de búsqueda y descubrimiento, válida gracias a estos atributos a pesar del transcurso del tiempo. NUEVO CINE destaca su invaluable aportación teórica que durante muchos años fue explicación vigente de la imagen filmica.

Otro de sus directores favoritos es el rebelde Nicholas Ray quien reiteradamente expresa en su obra las obsesiones que le afligen: la soledad, la violencia, la rebeldía y en una palabra "la grandeza del hombre".

De Otto Preminger afirma que es un espléndido director de actor

nes y que es el paradigma del realizador que cree en la realidad - más que en la imagen, refiriéndose a la teoría de Andre Bazin según la cual este tipo de realizadores utilizan el montaje como mera continuidad espacio-temporal, como medio de acción y no como la acción misma. Para Preminger son los hechos, no las imágenes las que hacen la historia y el carácter de los personajes.

A Erick Von Stroheim "the man you love to hate" lo destacan como uno de los realizadores más personales que han existido en la historia del cine, quien incluso durante la etapa muda del cine utilizó un lenguaje filmico que propiamente se desarrolló con el cine sonoro. El cine moderno -establece NUEVO CINE- tiene una gran deuda con Stroheim.

NUEVO CINE descubre en Godard a otro innovador y revolucionario que marca un giro en la historia cinematográfica. El cine de Godard -afirmar- inicia una nueva manera de hacer cine tanto en el sentido técnico como en el estético.

Ahora bien, el entusiasmo de NUEVO CINE por la teoría de autor los hizo encontrar autores en todos los realizadores habilidosos, desdeñar el trabajo de quienes aún con talento no alcanzaban en su concepto el rango de autores verdaderos, de directores con estilo propio.

Sin embargo hay que recordar que en aquel momento la teoría de autor era lo más adelantado y en esa medida constituía un enfoque novedoso juzgar a los cineastas bajo esa óptica.

LUIS BUÑUEL

La obra de Luis Buñuel es definitiva en la concepción cinematográfica de los jóvenes de NUEVO CINE, aunque entre ellos existan importantes diferencias en relación a la interpretación de su obra, porque les devela los alcances que podría llegar a tener el cine en México, si como el de Buñuel respondiera a valores genuinos como la verdad, el amor o la poesía.

Dentro del medio cinematográfico mexicano señalan a Buñuel como el único realizador capaz de sintetizar de manera válida y atrevida los aspectos en torno a los cuales gira la moral del hombre contemporáneo, esto es, la solidaridad y el erotismo.

El grupo se identifica plenamente con el cineasta con quien comparten su visión del hombre y de la realidad y dedican un número doble (4-5) para rendirle un testimonio de admiración que coincide con la exhibición de VIRIDIANA "la película más importante que se haya realizado en nuestra lengua". (*)

Este homenaje a Buñuel no tiene ningún precedente en México. Por primera vez en nuestro país, y en muchas partes del mundo, una revista cinematográfica analiza exhaustivamente la obra buñueliana y compila datos biográficos y filmográficos del director español.

Para NUEVO CINE Buñuel es un artista sin paralelo, un caso límite de intuición artística que supo encontrar en la vida cotidiana la verdad de la poesía. Su secreto —apuntar— consiste en trascender la apariencia de las cosas sin destruirlas. Con Buñuel lo irracional se expresa cuestionando a la civilización que ha erigido la certidumbre racional en norma de todos los valores.

cfr. DE LA COLINA Jose, editorial en NUEVO CINE no. 4-5, pág. 1

Buñuel es un poeta y de tal modo su obra recuerda la utilidad de las cosas inútiles. Aunque socialmente la poesía no es útil, su valor está en exaltar aquello que siendo esencial para el hombre en apariencia es superfluo. Para el poeta lo que verdaderamente cuenta no se puede medir y la imaginación debería ser uno de los máximos valores sociales.

La mejor cualidad del cineasta -dice NUEVO CINE- es su irreverencia hacia lo racional, es decir hacia el conformismo y la hipocresía de la sociedad.

La riqueza de la obra buñueliana admite -aunta NUEVO CINE- múltiples interpretaciones al igual que la realidad, lo cual es todo aquello contradictorio, dialéctico.

La admiración del grupo hacia Buñuel no significó una reducción de sus concepciones estéticas, al contrario, esto se tradujo en un esfuerzo por profundizar en la esencia artística del cine como arte y de la crítica como un ejercicio intelectual y creativo.

De tal modo la interpretación de NUEVO CINE de la obra de Buñuel contrasta sensiblemente con la crítica menos objetiva de otros periodistas acostumbrados al impresionismo. Lo siguiente apareció en CINE UNIVERSAL número 70:

...me extraña que Buñuel se deje atraer por el abanico intelectualismo de que se rodea, y cuyo fruto más inmediato es el bello pero pedante "press book" de "Nazarin". Muy en el fondo de su enrevesado cerebro, y sobre todo ahora que fue imposible obtener la falda de Oro de Cannes Luis Buñuel debería darse la razón: "Los Olvidados" es una obra de arte completa, por valiente, real e inteligente. "Nazarin" es una gran película frustrada. (77)

EL CINE MEXICANO Y EN EL BALCON VACIO

NUEVO CINE dedica especial atención al estudio del cine mexicano. De este modo Salvador Elizondo se da a la tarea de revisar algunas ideas sobre nuestro cine en los artículos MORAL SEXUAL Y MORALEJA EN EL CINE MEXICANO, FERNANDO DE FUENTES, CINE EXPERIMENTAL y EL CINE MEXICANO Y LA CRISIS cuyas conclusiones se han referido anteriormente.

En el primer ensayo Elizondo examina al cine nacional y enfatiza su gazarería, su superficialidad y su falta de compromiso con la realidad y con el espectador.

Los personajes del cine mexicano, dice Elizondo, son falaces e inconsistentes en la vida real y sus argumentos -involuntariamente casi- se repiten infinitamente a partir de formulas establecidas que le aseguran un éxito comercial.

La cinematografía mexicana, apunta Elizondo, se ha mostrado cobarde ya que nunca ha planteado los problemas de la solidaridad o del enclismo; en cambio se ha sostenido gracias a la explotación de la moral burguesa.

Sin embargo para Elizondo el cine mexicano ha producido estimables intentos de películas que han incorporado el tema de la pasión amorosa a sus argumentos. Entre ellas LA MUJER DEL PUERTO de Arcady Boytler, ROSEDA de Julio Bracho o LA RED de Emilio Fernandez. De haberse llevado este tipo de obras a sus conclusiones extremas, un cine mexicano totalmente diferente del de hoy hubiera dado sus primeros pasos. (*)

cfr. ELIZONDO Salvador, Moral sexual y moraleja en el cine mexicano en NUEVO CINE No. 1, pág. 7

En FERNANDO DE FUENTES el autor destaca la importancia de este director en la cinematografía mexicana. El cine de de Fuentes se distingue por su honradez y calidad. Tiene, además, la maestría de la sencillez y presenta al paisaje mexicano tal como es. Otro de los méritos de este realizador es el tino en la selección de sus argumentos.

Elizondo analiza la cinta VAMONOS CON PANCHO VILLA a la cual equipara, en algunos aspectos, con EL ACCORACADO POTOMINI de Eisenstein.

Por otra parte, debido a la política de "puertas cerradas" que el STPC instauró para defender su falta de profesionalismo en aquel momento era prácticamente imposible el debut de algún nuevo director. Sin embargo en CINE EXPERIMENTAL Salvador Elizondo va a comprender la idea lanzada por la sección de directores de dicho sindicato en el sentido de establecer un régimen especial que permitiera la realización de este tipo de cine aunque Elizondo ubica no en la producción, sino en los ineficaces sistemas de distribución el principal problema para el cine experimental.

Entre las producciones experimentales mexicanas -las hechas al margen de la estructura de producción cinematográfica tradicional- Elizondo destaca THE BIG DROP de José Luis González de León, integrante de NUEVO CINE, EL BRAZO FUERTE de Giovanni Korboresal, CARNAVAL CHAMULA de José Báez Esponda -también miembro del grupo- PERFECTO LUNA de Archivaldo Burns, EL VOLANTIN de Sergio Vojary y por supuesto EN EL BALCON VACIO entonces en vías de realización.

EN EL BALCON VACIO es junto con la revista uno de los logros más apreciables del grupo NUEVO CINE.

A partir de unos relatos de María Luisa Elío, esposa de Gandhi

Ascot, esta película recrea el mundo interior de una mujer española trasterada a México. Los recuerdos de su infancia, sus sentimientos, sus sensaciones son la substancia de esta cinta.

El argumento de la película es muy cercano a la experiencia personal de sus realizadores quienes tratan de expresar sus emociones, su subjetividad alrededor del destierro.

La película es producida por la firma Ascot-Torre NO(NUEVO CINE) José García Ascot es el guionista y director de la película. Emilio García Riera colabora como adaptador y asistente de producción, Juan María Torre -fotógrafo publicitario- es el camarógrafo, María Luisa Elio y Nani Peña son las actrices principales y distintos integrantes y amigos del grupo interpretan algunos de los personajes: José de la Colina, Tomás Segovia, Salvador Elizondo, Emilio García Riera, Santiago Genovés, Diego de Mesa, José Luis González de León...

José de la Colina recuerda:

...no solo intervenimos como extras algunos de los miembros de NUEVO CINE sino que Emilio García Riera (sospecho que hasta el papel de la niña lo interpreto él) fue coargumentista de la película.... Ahí estamos José Luis González de León haciendo un guardia civil, ahí estoy yo haciendo un fascista, está Emilio García Riera desempeñando a cas: toda la humanidad. Hay otros personajes que no eran del grupo pero que eran muy amigos: Juan García Ponce, Alvaro Mutis que es el que le pregunta a la niña en dónde está su papá... (28)

Financiada con el dinero "del gasto" y la contribución de amigos -el 15% de los alrededor de los cincuenta mil pesos que costó la película se pagaron gracias a tres cuadros donados por Vicente Rojo, Antonio Souza y Juan Soriano- EN EL BALCON VACIO se filmó en 16mm. durante cuarenta domingos en escenarios naturales. La película se inició a principio de 1961 y se concluyó a mediados de 1962.

El resultado fue una gran película que mereció el PREMIO INTERNACIONAL DE LA CRITICA de Locarno, Suiza y en 1963 el JANO DE ORO en

la Reseña Latinoamericana de Sestri, Levante. A pesar de esto la cinta no se exhibió comercialmente porque había de pagarse el desplazamiento correspondiente al Sindicato de Directores y no se tenían los recursos económicos necesarios. A propósito de esto, desde 1959 García Ascot había solicitado al mencionado sindicato su ingreso pero no obtuvo respuesta.

De algún modo EN EL BALCON VACIO sintetiza el espíritu de NUEVO CINE y encarna sus inquietudes estéticas. La película muestra una notable influencia de la NUEVA OLA cuyo movimiento inspirara en muchos sentidos al grupo.

De manera contundente NUEVO CINE comprobó lo que había estado sosteniendo desde su publicación: que era posible hacer buen cine en México (y que no necesariamente se requerían grandes presupuestos) cuando el talento y la sensibilidad prevalecen sobre el comercialismo.

NUEVO CINE introdujo un punto de vista crítico en el ambiente filmico mexicano. Por primera vez una revista especializada analizaba a la cinematografía nacional con argumentos filosóficos, estéticos, económicos, lo cual constituye una aportación importante al desarrollo de nuestra cultura cinematográfica ya que inició el ejercicio del análisis desmitificador de la "gran industria filmica nacional".

LA DESINTEGRACION DEL GRUPO Y DESAPARICION DE LA REVISTA

La participación de los "junioris" en el grupo -fuera de Ledda y Bartra que publicaron un artículo titulado "LOS CINE CLUBS EN 1961" en la revista número 5- se redujo a la discusión porque la publicación desapareció impidiendo así la publicación de otros artículos de los más jóvenes. Se suponía que Tomás Pérez Turrent colaboraría en el número 8 con un artículo sobre la película italiana VERANO VIOLENTO pero esto ya no fue posible. La desintegración del grupo también impidió que Arturo Ripstein se uniera a éste, pues se suspendió la reunión en la cual nacía de nuevo y en lo sucesivo ya no hubo más.

Después de 7 números de periodicidad irregular el grupo se desintegró y la revista desapareció.

NUEVO CINE que fue saludada en el extranjero como la primera revista auténtica de cine en México recibió cartas de felicitación de Peter Baker, director de FILMS AND FILMING, del crítico portugués Novais Teixeira, del historiador Georges Sadoul, de Adolfo Mekas miembro del NEW YORK GROUP y redactor de FILM CULTURE y del crítico norteamericano Zachary Angelo (*) desapareció porque nunca encontró una forma efectiva de financiación.

(*) En realidad el supuesto crítico norteamericano Zachary Angelo fue un invento del escritor colombiano Alvaro Mutis y sus pretendidas cartas y colaboraciones eran en realidad pura y simple propaganda de los del grupo.

miento y porque los distintos intereses de los miembros del grupo los llamaban hacia otras empresas.

De acuerdo al criterio prevaleciente en México, era inadmisibles que algún productor se anunciara en una revista de cine sin exigir propaganda favorable. Es decir, de algún modo la orientación independiente de la revista fue lo que la acabó.

Por otra parte la revista no era definitivamente una fuente de ingresos, al contrario, cada vez se iban endeudando más con la librería Madero donde esta se hacía y además sus colaboradores no podían vivir eternamente "por amor al arte". paulatinamente los integrantes del grupo se fueron alejando: Tomás Pérez Torrente se fue a Francia a estudiar cine al igual que Paul Ceduc, Juan Manuel Torres a Polonia, Leopoldo Chagoya a Canadá y posteriormente José de la Colina a Cuba.

También desapareció el cine club que el grupo había organizado en la Sociedad de Arquitectos donde presentaron ciclos dedicados a G. Ulmer, Cukor, Kazan y ... "a nadie más por culpa del estado desastroso de nuestras finanzas". (29)

Desanimados porque no percibían ningún cambio alentador en el cine mexicano, el grupo dejó de publicar la mejor revista especializada de aquel momento. Fue la mejor no solo por su contenido sino también por su calidad de impresión y su tipografía. Vicente Rojo formaba la revista y esto le daba un atractivo visual adicional.

Si bien los integrantes de NUEVO CINE creyeron ser "la voz que clama en el desierto", su labor tendría a la distancia importantes repercusiones que contribuirían al desarrollo de la cultura cinematográfica del país.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

Aunque los primeros pasos que se dieron hacia el desarrollo de una cultura cinematográfica mexicana se hicieron bajo los mejores auspicios, la labor de los intelectuales que esporádicamente y de modo secundario se ocuparon del cine fue insuficiente para el firme establecimiento de una auténtica labor crítica o de una cultura cinematográfica.

Como todo fenómeno cultural, la crítica es un trabajo histórico y su desarrollo depende no tanto de inquietudes personales como de las relaciones que existen en la sociedad donde esta ha de ejercerse.

Existe una estrecha interdependencia entre ambos fenómenos—el de la crítica y el de la cultura cinematográfica— y no es posible influir en uno sin que el otro cambie. La cultura cinematográfica no surge de la sobreposición de elementos aislados, sino de una serie de relaciones que no puede ser alterada sin modificar el todo.

De tal modo se explica que en México se desarrollara de modo importante la crítica y la cultura del cine a fines de los 50 cuando concurren una serie de condiciones propiciatorias.

El supuesto despegue industrial y artístico del cine nacional aportó elementos que fortalecieron el cauce de una cultura del cine propia. En este sentido las revistas cinematográficas constituyeron un aspecto importante ya que, portadoras de una ideología, fueron los medios que caracterizaron nuestro cine ante los ojos del espectador.

En la década de los 50 las publicaciones sobre cine proliferaron obedeciendo a un intento de ocultar la decadencia de la cinematografía mexicana. Su sistemática labor iniciada el decenio anterior permitió a este cine sostener una imagen triunfalistista por casi dos decenios.

casas.

Por otro lado estas publicaciones únicamente abordaron la parte espectacular y comercial del cine ignorando sus aspectos culturales y sociales así como su verdadero fenómeno creativo, falsificando la realidad y retrasando entonces un auténtico desarrollo cinematográfico.

Afortunadamente la emigración española trajo a nuestro país gente con una visión culta sobre el cine. Visión enraizada en una larga tradición europea que prácticamente desde la época muda de la cinematografía la consideró como una actividad artística.

Esta visión impactaría de manera definitiva a la generación joven que tiempo después la retomaría en su trabajo crítico.

Por otra parte la modernización del país, su crecimiento social y económico y el espíritu de transformación que la juventud asumió en los 60 rodeó a los jóvenes de un ambiente que favoreció el pensamiento creativo y las ansias de ruptura y de búsqueda.

A esta generación -generación formada en la cinematografía- pertenecen no solo los integrantes de NUEVO CINE sino también destacados artistas e intelectuales como Carlos Fuentes o José Luis Cuevas por ejemplo.

La revista sirvió como plataforma de nuevos valores animados todos por un impulso antidogmático y transgresor que deseaban expresar sus inquietudes personales.

NUEVO CINE encarnó el espíritu de esa generación deseosa de transformar la realidad y encontró en el cine un motivo de entrega y esfuerzo pues el cine mexicano se hallaba en ese momento en una situación catastrófica aunque prácticamente nadie quería reconocerlo.

De los CAHIERS DU CINEMA y de la NOUVELLE VAGUE, NUEVO CINE re-

tomó sus propuestas para darle sustento y legitimación como actividad artística.

Así el grupo difundió en México una de las teorías cinematográficas más avanzadas de entonces -la del cine de autor- lo cual significó un adelanto importante para la cultura del cine en nuestro país porque estableció un cuerpo de ideas, una serie de conceptos para intentar esclarecer el fenómeno filmico. Esta situación dio la pauta para que se estableciera un ambiente de análisis y discusión en torno al cine. De tal suerte NUEVO CINE posibilitó la modernización y puesta al día de la crítica cinematográfica mexicana.

Admiradores de la NOUVELLE VAGUE intentaron transplantar a nuestra realidad las nuevas soluciones temáticas, estéticas y económicas que ésta hiciera al cine francés.

Las propuestas de la NOUVELLE VAGUE adoptadas por NUEVO CINE respondían a su búsqueda de un cine joven, anticonformista, de algún modo autobiográfico, donde el pasado y la imaginación estuviesen presentes.

La teoría del cine de autor fue inmediatamente aceptada por NUEVO CINE que de este modo concebía a la cinematografía como la expresión del mundo interior del artista. Si bien a la NOUVELLE VAGUE ello le interesa la subjetividad del hombre individual aislado de su contexto social, NUEVO CINE defendió la importancia del papel transformador del arte -en este caso del cine- de la realidad social.

En este sentido NUEVO CINE legitimó la expresión de lo individual y lo colectivo en el cine.

Otro aspecto importante que retomó NUEVO CINE fue la importancia de la forma cinematográfica como modo de expresión. El montaje, el encuadre, cada movimiento de la cámara -dirían- no es casual, tie-

ne un significado determinado que expresa el punto de vista personal del autor cinematográfico.

Así mismo NUEVO CINE replanteó algunas ideas establecidas consideradas inamovibles.

Revaloró géneros menospreciados entonces como el western y la comedia musical y algunas películas de la cinematografía muda (obras de Eisenstein o de Von Stroheim). Reinvidicó la obra de Buñuel antes que cualquiera en nuestro país. Cuestionó los valores del cine mexicano (su moral, su comercialismo, a Gabriel Figueroa o a María Félix) y a sus mecanismos de producción y reproducción.

NUEVO CINE inició en México una forma creativa de ver cine haciendo a un lado la solemnidad con la que otros intelectuales abordaban las cuestiones culturales poniendo de este modo la cultura cinematográfica al alcance de todos sus lectores.

Sin embargo la crítica de NUEVO CINE a la estructura cinematográfica nacional no tuvo mayor trascendencia porque esta no influyó en el gran público que es quien en un momento dado podría ocasionar la reorientación de la producción filmica. En realidad la crisis de esta cinematografía necesitaba transformaciones que desbordaban las posibilidades del grupo. En este sentido la revista constituyó una especie de monólogo pues le faltó resonancia, un interlocutor capaz de proponer otros discursos y otras alternativas que alentaran el desarrollo mismo de la publicación y de sus planteamientos.

A pesar de esto la publicación hizo evidente la urgencia de renovar los cuadros artísticos y técnicos del cine nacional.

Sobre toda la importancia de NUEVO CINE fue cualitativa porque sus propuestas y cuestionamientos incidieron en las esferas de la cultura así como en la formación de un público cinefilo ávido de

información documentada que enriqueciese su visión sobre el cine.

A partir de NUEVO CINE se puntualizó la conveniencia de una formación profesional de los críticos y directores para el progreso de la cinematografía y se estableció un espacio y un reconocimiento para la crítica en los medios periodísticos.

Si bien los objetivos que NUEVO CINE se planteó no fueron cabalmente logrados -no se modificó la calidad ni la estructura del cine mexicano, ni se acabó la censura ni se lograron mecanismos de exhibición para el cine independiente- el grupo contribuyó al desarrollo de un ambiente que generaría una serie de transformaciones que beneficiaron al cine y a su cultura.

La creación del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM (CUEC) en 1963 fue uno de los primeros pasos dados en tal sentido, el I Concurso de Cine Experimental de 1964-65 fue otro, la creación de la Cinemateca de México A.C. otro, etc.

De tal modo NUEVO CINE resultó determinante para las generaciones posteriores de cinefilos pues de alguna manera el grupo estableció el punto de partida de un ambiente cinematográfico del cual participarían luego todos.

Por todo esto NUEVO CINE ocupa un lugar importante en la historia de la cultura cinematográfica de nuestro país que es importante recordar.

ENTREVISTAS

ENTREVISTA CON JOSE DE LA COLINA
8 de Febrero de 1984

Yo creo que lo que sucedía en el momento en que apareció - Nuevo Cine se debe a algunos fenómenos previos. Por ejemplo el hecho de que algunas personas como Jomi García Ascot, Emilio García Riera y yo, García Ascot antes que nosotros, empezamos a hacer crítica de cine se debe a que en primer lugar eramos cinéfilos casi desde que nos destetaron, quizá incluso antes, quizá a lo mejor lo fuimos desde que apenas eramos un estremecimiento lúbrico en la columna vertebral de nuestros padres, desde la niñez eramos aficionados al cine, apasionados del cine. Creo que todos habíamos vivido antes que nada, ni siquiera como cinéfilos, como gente que viera en el cine un arte, sino simplemente como un espectáculo que nos apasionara, era una especie de segunda vida para nosotros, las películas de aventuras de las matines, etc.

Cuando a finales de los años cincuenta empezamos todos a hacer más o menos crítica de cine, de hecho no habla en el periodismo cultural un crítico de cine regular, profesional. En México eso había habido durante mucho tiempo Xavier Villaurrutin había hecho crítica de cine, mucho tiempo antes, todavía en la época del cine mudo lo había hecho Alfonso Reyes, empezaba a hacerlo Carlos Fuentes en esos años cincuentas en algunos suplementos como México en la Cultura o en la Revista de la Universidad, pero no había una crítica de cine regular que apareciera en los periódicos y se contara como tal, era frecuentemente, como en el caso de Carlos Fuentes, pues un escritor que por su gusto por el cine, le cuando en su día escribió de esto.

Entonces el único escritor, el único crítico de cine mejor dicho, profesional podríamos decir, sería que uno podría leer y del cual uno podría aprender algo, que habla en aquel entonces era Francisco Pina que era refugiado español que semanalmente, sin falta, en el suplemento de Benéfico México en la Cultura, hacía semanalmente el comentario de las películas de la semana que a su juicio valían la pena aunque nosotros, García Riera, García Ascot, Elizondo y yo ya no estábamos muy de acuerdo con su manera de entender el cine. Su crítica era lo que podríamos llamar contenutista, palabra que usábamos en esa época, es decir una crítica

tica un poco hacia su contenido moral, político, de izquierda por supuesto, la crítica casi toda ha sido de izquierda. Sin embargo reconocíamos en Francisco Pina alguien que si-
veza el cine, no como un espectáculo curioso, al que un in-
tellectual se acercaba con cierto espíritu de protección o
paternalista, como al hermano menor de los fenómenos cultu-
rales, sino como algo muy serio. Pina trataba de defender
lo que a su juicio era el buen cine y aunque implícitamen-
te no atacaba al cine comercial, de hecho respondía a to-
da la otra parte de la prensa cinematográfica que solo se
ocupaba de las estrellas, a la que solo le importaba el
aspecto comercial o de gran espectáculo. Pina era como
ya dije, prácticamente el único que ejercía la crítica.

Entonces nosotros, estas personas que ya dije, empezamos a
hacer una crítica tal como entendíamos que podía hacerse,
buscando ya superar un poco los preceptos de Georges Sa-
doul, que era el autor de la única historia del cine mun-
dial accesible en castellano, y un poco al mismo Pina. Em-
pezamos a escribir sobre todo en el suplemento de Noveda-
des y en algunos otros lugares, algunos de nosotros también
empezamos a colaborar en la Revista de la Universidad y pa-
recía que por fin la crítica de cine iba a ser considerada
dentro de los órganos de difusión cultural. Esto llamó la
atención porque no se acostumbraba conceder importancia a
la crítica de cine. Hay que decir que quizá se le empezó
a dar importancia a partir de la existencia, unos años an-
tes, del cine neorealista italiano que replantó sobre la
importancia social del cine, además había entre los intelectu-
ales alguna predisposición a tomar en serio la posibilidad
de una crítica de cine en "España".

A nivel mundial no se daba el mismo desdén hacia el cine.
Por ejemplo Francia tiene una crítica de cine reconocida,
digamos, pues prácticamente desde el apogeo del cine mudo.
Hacia los años veinte ya era reconocida lo mismo por in-
tellectuales que los mismo habían hecho cine, como Cocteau o
como Canudo que fue teórico del cine, como por un poeta.
Apollinaire que ya se había ocupado del cine, entonces
en Francia la crítica de cine fue reconocida desde muy tem-
prano y seguida muy en cuenta, no así en los países anglosa-
jones y en otros, pero desde luego en Europa ya la crítica
de cine existía en estos años, a finales de los cincuenta

ya en general la crítica de cine era considerada como una parte más de la crítica de tipo cultural.

Nosotros hablamos recogido esas inquietudes y algunas que empezaban a llegarnos a través de revistas como Cahiers de Cinéma que replanteaban los valores tradicionales de la historia del cine, es decir, empezar a estudiar realmente en que se diferenciaban el cine mudo y el cine sonoro, como habla sido el desarrollo de la historia del cine. Por ejemplo André Bazin habla empezado a replantear algunas cosas acerca de que era el arte nuevo del cine, con respecto al arte clásico del cine desarrollado por los rusos, por otra parte revaloraba el cine norteamericano. Esto fue, junto con la noción de autor que empezaron a defender los Cahiers, una de las cosas importantes. La revaloración del cine norteamericano generalmente despreciado por haberlo considerado, los intelectuales y los críticos estudiosos de cine, puro cine comercial. Se empezaron a revalorar las películas del cine negro, el western, las películas Howard Hawks, las películas de Ford que antes no se tomaban en cuenta. Estas dos cosas, la noción de cine de autor y la revaloración del cine norteamericano fueron retomadas por nosotros.

Lo que nos impulsó a unirnos fue la vergüenza que era el cine nacional del cual no se podía hablar sin que se pensara que se atentaba contra el honor de México. Esto hizo que algunas personas que de verdad empezaban a interesarse por el cine y que habían aprendido algo de la historia del cine viendo las películas de IFAI, que por ciento decía excelentemente nuestro querido y malogrado amigo José Luis González de León, "La Bruja" que le llamábamos, nos empezamos a reunir y a hablar. Finalmente surgió la idea del grupo de Nuevo Cine, y dijimos, bueno vamos a hacer algo. En primer lugar vamos a ver si podemos hacer crítica y luego vamos a crear un ambiente. Para crear este ambiente también empezaron a proliferar poco a poco los cine-clubs y hay que concederle algún mérito a Manuel González Casanova "La Chuchuca", que fue el primero que se le ocurrió y que tuvo la voluntad de hacer un cine club que no me acuerdo si se llamaba Eisenstein o Pudovkin. Después empezaron poco a poco a proliferar los cine-clubs y digamos que realmente la época del cine-club empezó a funcionar en este momento.

Recuerdo que en aquella época yo escribía de cine en la revista Política, una revista que causaba gran indignación del público de izquierda porque no concebían como se podía decir que una película soviética era mala y una película norteamericana era buena. No lo concebían, es decir, consideraban que en una revista de izquierda había que elogiar las películas soviéticas y atacar a las norteamericanas porque la Unión Soviética era la "revolución", lo digo yo, le pongo yo las comillas y todo lo que venía de Norteamérica era un pinche producto gringo, imperialista.

Entonces nos reunimos, me parece que éramos gente como Jaime García Ascot, José Luis González de León, Emilio García Riera, Heriberto La Franchi, otro muchacho, Sarnica, al principio estuvieron Cuevas y Fuentes luego no se interesaron y lo dejaron, Manuel Barbachano se suponía que era uno de nuestros patrocinadores, pero Barbachano solo compró una suscripción para la revista que se formaría después. Una de nuestras ideas fue, pues, sacar la revista.

En principio el interés era hacer cine para, bueno, se ha criticado mucho al grupo Nuevo Cine porque en realidad no hizo cine pero hay que recordar que después se ha hecho en México gracias a una crítica que machacó mucho sobre ello. No somos no teníamos ese precedente. Encontrábamos cerrado el campo del cine industrial y entonces no era tan fácil hacer un cine que hoy se llama independiente. En primer lugar no había canales de distribución, no había la posibilidad mínima de recuperación para ese cine, era el vacío total. Era la época en que todavía no entraba ni un solo nuevo director en la sección de directores y era imposible penetrar al sindicato, era imposible, absolutamente imposible.

Bueno, entonces nos empezamos a reunir, discutimos, vamos a formar el grupo Nuevo Cine, pero no solo para hacer cine. Yo por ejemplo nunca pensé en dirigir y me parece que Emilio García Riera tampoco, pero sí queríamos que hubiera otro cine en México. Nuestros patrocinadores aportaban una cantidad ridícula, no sé si eran cien o mil pesos porque ya he perdido la noción de la historia monetaria de México. Incluso algunos géneros se apartó del grupo después de

haber mostrado simpatía por él porque considero que si tenía alguna posibilidad dentro de la industria, el hecho de pertenecer al grupo se la anulaba. Francamente no recuerdo bien quienes fueron estas personas, pero yo creo que uno de los que se apartaron fue Manuel Michel, ya muerto, que pensó que podría haber algunas otras posibilidades fuera del grupo y no sé, a lo mejor estoy achacándole una deserción que no cometió a Salomón Laiter, pero la verdad es que no me acuerdo bien. Quizá el que se hubiera acordado hubiera sido "la Bruja" González de León, pero ahora solo se le podría consultar a través de la tabla guiija. Incluso alguna gente quiso que se quitara su nombre como patrocinador de la revista. Como entre estos estaba Barbachano hay mucha gente que creyó que nosotros estábamos movidos tras la cortina por Barbachano. Esto no es cierto y se advierte fácilmente leyendo la revista donde no hay ni siquiera referencias a Barbachano.

Hicimos la revista y aquí se concentró la verdadera actividad del grupo porque nuestro último bastión.

En realidad no habla manera de hacer cine, no debutaban directores, no debutaban asistentes de director siquiera, nada absolutamente. Quizá por eso nuestras posiciones se hicieron más agresivas en cuanto a atacar lo que era el cine mexicano. Nunca desde luego usamos un lenguaje ofensivo, ni el ataque personal como creo que después se ha generalizado en la crítica de cine. Si no nos gustaba una película de Juanjo de tal, no decíamos que era un chetino o un vendido al sistema. Esto ha llegado a una especie de apoteosis en el estilo verdaderamente vejatorio de Jorge Ayala Blanco que ha llegado a insultar y suponer cosas turbias en la gente, en todo ese tipo de cineastas que a él no le gustan. Nosotros fuimos sí, muy agresivos, pero siempre dentro del campo de lo que era juzgar una película, decíamos lo que nos parecía.

Además de esto, lo que sucedió es que entonces no había un público amigable como quizá ahora si lo haya, la revista era difícil de sostener, y después se ha visto que cualquier

revista de cine lo es, y en realidad la manteníamos nosotros. Además le íbamos debiendo cada vez más a la imprenta Madero donde estaba Vicente Rojo y esto nos ayudaba pues había simpatía por el grupo y logramos sacar hasta la número siete.

Era una pelea perdida de antemano en el sentido de cambiar inmediatamente al cine. Algunos se decepcionaron, otros - como García Ascot, Salvador Elizondo y yo no teníamos solo el interés por la crítica de cine o por hacer cine, sino que teníamos nuestra vocación literaria aparte y nos fuimos apartando un poco del grupo aunque mantuvimos la amistad nos empezamos a dedicar un poco a la literatura y a otras actividades culturales. Yo recuerdo que me fui a Cuba y cuando volví en el sesente y cuatro, ya no existía la revista. habían proliferado los cine-clubs, sobre todo los universitarios, y ya algunos miembros de la revista colaboraban en otros órganos que no eran especializados en cine como la Revista de la Universidad, los suplementos culturales, etc. Yo me acordado que como un año después o unos meses después de regresar de Cuba, empecé de nuevo a hacer crítica de cine en El Herald Cultural que entonces era dirigido por Luis Spota. Yo tenía dos planes de cine con enferma cobardía para defender el cine que quería y que me interesaba. Ahí es donde empezamos a defender a algunos cineastas recién salidos o todavía dentro del CUEC. Durante mucho tiempo creo que mis páginas tuvieron mucha resonancia y eran de las más leídas. En la sección cultural de El Herald empecé a defender ciertas posiciones como también lo hacían Emilio y otros. Yo no hice prácticamente crítica de cine en esos tiempos, en eso fue más serio y más asiduo Emilio García Riera, lo que yo hacía era una especie de tratamiento literario un poco propagandístico, es verdad, en fin, defender nuevos cineastas que me interesaban y que tenían posibilidades y sobre todo atacar mucho la censura que era feroz entonces, pero al decir que era feroz no quiero decir que ahora ya no tanto.

La combinación de los "castros" y la diversidad de intereses de los integrantes de Nuevo Cine acabaron con la revista, pero creo que fundamentalmente lo que sucedía es que no había un público que comprara la revista, la revista no tenía sponsors, no tenía público curiosamente, no se sé si se vendían quinientos ejemplares de cada

da número de la revista. Si se ve tipográficamente, como por su escritura y todo, Nuevo Cine es la mejor que se ha hecho si se piensa además que hicimos la primera publicación monográfica que se ha hecho en México sobre Buñuel, - la crítica estaba desconcertada porque Buñuel no habla reiniciado una carrera internacional ni nada, llamó mucho la atención. Si se piensa en todo eso creo que colocada en su tiempo ha sido la mejor revista de cine. Tipográficamente era excelente, pues estaba a su cargo Vicente Rojo y luego pues eran artículos de Salvador Elizondo, de García Ascot, etc. y yo no he visto otras revistas que respondan a esto.

Cierto es que la crítica de hoy se ha politizado más pero cuanto a preceptos estéticos sigue partiendo de Nuevo Cine y de aquello de lo que partía Nuevo Cine, los Cahiers de cinéma fundamentalmente, pero yo no he visto una renovación ni un nuevo vuelco de la manera de hablar del cine. Ahora hay crítica de cine por todas partes, en todos los periódicos tienen su crítico de cine en plan serio, no los viejos cronistas de estrellas ni nada, lo cual es un resultado en gran de Nuevo Cine, como el auge de los cine-clubs lo - cual quiere decir que si llenó una necesidad, aunque no necesariamente esto quiere decir que fue telda por mucha gente. Cualitativamente fue importante aunque cuantitativamente no tuvo mucha resonancia, es decir las trescientas personas que compraban la revista y luego de esas personas algunos fueron realizadores. Bojorjes y Hermosillo, por ejemplo, han contado muchas veces como leían esa revista, pocas personas leían la revista, pero eran gente que luego iba a hacer revistas o crítica de cine. Nuevo Cine sí influyó, pero influyó en lo que podríamos llamar los medios de la cultura cinematográfica, no en el espectador en general, - ahí no influyó pero es que eso sigue siendo igual ahora, - es decir, ahora hay mucha crítica de cine en general, yo la veo muy fanática, muy inquietolatra díganos, pero es verdad que es amplia, rica, con diferentes puntos de vista, pero con toda y esa abundancia de críticos de cine que hay, no se logra llenar una sala de cine, aunque digan que una película es buena. Es decir si tiene una importancia cultural, pero desgraciadamente no tiene importancia para lo que se llama el gran público.

En Francia si se puede dar el fenómeno de que por ejemplo si los críticos dicen que una película es mala, a lo mejor la hunden, en México no porque las salas se siguen llenando con un público apenas alfabetizado.

El reconocimiento que se hizo al grupo Nuevo Cine dió a -- tal grado que a mí me hundió porque mucha gente a pesar de que antes de escribir crítica de cine escribí en la Revista de la Universidad, Revista Mexicana de Literatura, edité algunos cuentos, a pesar de eso, solo me conoce como crítico de cine. Entonces sí era un real reconocimiento. Algunos también nos dimos a conocer como críticos de cine a través del programa pionero del canal once que se llamaba Tiempo de Cine.

Aunque no se puede decir que el grupo en sí hizo cine, bajo su nombre, podríamos decir, se hizo algo de cine. Por ejemplo José Saez Esponda hizo una película que se llamaba Carnaval chamula, Salvador Elizondo hizo una película que luego nadie vió, pero se sabe que sí la hizo porque hubo algunas exhibiciones, se llamaba Apocalipsis 66 o algo así. La que quizás haya sido la película más cercana al espíritu de Nuevo Cine y donde Nuevo Cine aparece como coproductor aunque esto haya sido muy ténico, fue en el balcón acró de José García Ascot, donde no solo intervinimos como extras de algunos de los miembros de Nuevo Cine sino que E.O.R. (sospecho que hasta el papel de la niña lo interpretó él) fue coregrafista de la película de la cual María Luisa Elío era autora de la historia. Ahí estamos José Luis González de León haciendo un guardia civil, ahí estoy yo haciendo un fascista, está a Emilio García Riera desempeñando a casi toda la humanidad. Hay otros personajes que no eran del grupo pero que eran muy amigos, Juan García Ponce, Alvaro Mutis que es el que le pregunta a la niña que en donde está su papá.

Creo que Nuevo Cine ayudó a formar un público crítico, -- cierto que existían consumidores de películas como han --

existido siempre, pero con N. C. empezó a formarse un público conciente. Antes de Nuevo Cine creo que no existía realmente la cinefilia en México, existía ese público que de cuando en cuando dice "¡qué película tan extraordinaria!" que era lo que podía decir en aquella época sobre una película francesa o una película de Chaplin. Pero eso no era cinefilia, como no lo es ahora ir a ver una película de Woody Allen o de Bergman. No, la cinefilia es ir al cine y tratar de descubrir algo aún en las más ignoradas. Creo que esa fue una aportación de Nuevo Cine, crear un cierto público, una cinefilia.

Aunque con que un crítico alabe una película no va a conseguir que se llene una sala, no soy de los que dicen de que entonces para que sirve la crítica de cine. No, a mí me parece que la labor cultural, la labor crítica sobre el cine, la poesía, sobre la pintura o sobre el arte que sea se debe seguir haciendo aunque uno no tenga más que un lector, porque generalmente los dos o tres críticos que dijeron en una época que Baudelaire era un gran poeta, por ejemplo, hicieron que se leyera a Baudelaire. Ni modo, es que eso es la cultura, trabaja con otro reloj.

Yo creo que las gentes que ahorita están escribiendo o trabajando para el medio cinematográfico, todas son discípulas de Nuevo Cine porque se fueron formando a través de gente que participó directamente en el grupo, algunos han sido discípulos de Ayala Blanco o Emilio García Riera que dan clases en la Universidad. No creo que haya un solo crítico de cine que sea discípulo por ejemplo de Manuel González Casanova, pobrecito ¿verdad? sería un doble tarado mental. No inventamos la crítica de cine en México, ya se hablaban casos, como el de Valcazar para por ejemplo, pero eso no se continuó, no hubo émulos. No habla cine-clubs, pero es que tampoco ellos ayudaron a crearlos, como si lo hizo en gran parte el grupo Nuevo Cine, eso se podría ver muy bien históricamente y alguien hubiera llevado el registro de cuantos cine-clubs había antes de Nuevo Cine y cuantos después. Ninguna empresa estatal, ningún organismo de cultura en México tenía cine-clubs, luego proliferaron en la Universidad y los que siempre presentábamos las películas éramos del grupo Nuevo Cine. Eso, creo dice bastante.

ENTREVISTA CON TOMAS PEREZ TURRENT
9 de Junio de 1983.

Posiblemente la gente de Nuevo Cine, el grupo de los "viejos" se conocía antes de la formación del grupo, antes de haberse encontrado en el cine-club de México del IFAL y de coincidir y haberse identificado por los gustos cinematográficos. Pero yo creo que independientemente de eso, el cine-club del IFAL jugó un papel muy importante como elemento aglutinante; fue lo que nos unió y al mismo tiempo se da por otro lado el movimiento de cine-clubs de la UNAM, se acaba de crear entonces el departamento de actividades cinematográficas que controlaba todos los cine-clubs de la UNAM y se da a partir de 1960, un movimiento muy importante de cine-clubs. Esto respondía a un afán de ponerse al día, de interés por el cine, de interés cultural en general. No es extraño que el centro del movimiento esté en Filosofía y Letras.

En la UNAM, estaban el cine-club de arquitectura que lleva a Fani Leñac, el de filosofía que llevaban yo y Armando Barta y luego el cine Debate Popular que se hacía los domingos. En realidad el grupo de nosotros, donde se reunía era en Filosofía y en torno a el grupo de agitación cultural "César Vallejo". El grupo que se reunía en Filosofía constituía un grupo dentro de grupo Nuevo Cine, éramos los menores, los chicos, los juniors. Había una cosa también interesante, que por lo menos, todos los integrantes del grupo de filosofía coincidíamos en la ideología política y una de las cosas que nos unía era la revolución cubana. Eso es muy importante y también es muy importante para todos, la influencia de los Cahiers du Cinéma, las teorías cinematográficas, en fin en su momento revolucionarias de Cahiers du Cinéma; sobre todo la teoría del autor, que fue una reacción contra todos los años de sujeción del artista, a un medio de expresión industrial con características industriales muy pronunciadas y obligado a hacer una serie de concesiones y de trabajar en lo colectivo, entonces es una reacción contra esta característica del cine, la reivindicación de la obra personal que es la del director.

Yo estudiaba francés en el IFAL y así conocí a los de Nuevo Cine, y los veía ... eran algo así como los que sabían mucho, los intocables ... además creo que ya para 1960 Emilio García Riera ya escribía en México en la Cultura. Por medio de Paul Leduc que los conocía se hizo nuestra integración al grupo. Como manejábamos el cine-club, ellos empezaron a ir al cine-club universitario porque además hubo un momento en que tuvimos la suerte de pasar una serie de películas inéditas en el cine-club de la Universidad que eran los lunes. En el auditorio Justo Sierra se estrenó Viridiana, lo que causó un escándalo. El otro día que estaba viendo la exposición esta que hizo La Filmoteca de Buñuel, había una serie de periódicos de la época, unos ataques que pareciera que estábamos pasando películas verdaderamente pornográficas ¡la Universidad se ha convertido en nido de ...! En medio de unos escándalos terribles llegamos a pasar películas completamente inéditas, entonces eso nos puso en contacto.

Los juniors nos limitamos a participar en la discusión por que antes de que pudieramos publicar la revista murió. Yo me acuerdo que tenía un artículo sobre una película italiana: Verano violento que aquí se llamó Verano de Amor, yo había entregado una nota sobre esa película, una nota de tres cuartillas, para el siguiente número, el ocho, pero nunca salió.

La revista terminó de repente porque siempre había esperanza de que la revista encontraría su forma de vida de auto-suficiente, eso fue lo que la mató. Aunque había mucha gente que necesitaba ese tipo de publicaciones. Yo creo que fue muy importante para la otra generación más junior, como Ayala Blanco, para él debe haber sido muy importante por más que no lo reconocía.

Nuevo Cine podría considerarse un fermento para las nuevas generaciones de críticos, para lo que fue el ambiente cultural unos años después, o sea, a partir de esto se empezó

a tomar más en serio la crítica y ese tipo de críticos, por que en México no había críticos de cine. Existían los cronistas de estrellas, o los que contaban la película y daban juicios muy arbitrarios, por ejemplo "esta película es excelente en su fotografía pero muy mala en su actuación", como si una película no fuera una totalidad. Habla quien ponía calificaciones: "historia 5, fotografía 8, tal cosa 10", ese tipo de cosas, entonces fue muy importante porque después de Nuevo Cine por lo menos en los suplementos culturales empezó a haber críticos de cine, y después en los diarios.

Actualmente si hay crítica de cine, esto un poco estancada pero es también el ambiente cultural del país. Como va haber crítica cuando no hay un público realmente interesado, cuando las películas fracasan, pero fuera de esas limitaciones yo creo que si hay crítica de cine. Una revista de cine responde a una necesidad, lo que pasa es que es muy difícil encontrar un financiamiento para esa revista. Hay mucha gente que empezó a interesarse en el cine con la Cineteca por ejemplo, que al principio iban sólo por inse de pinta. De cada diez hablaba dos que se interesaban realmente en el cine, para toda esa gente claro que es una necesidad una revista de cine. Creo que la misma gente que ahora compraba una revista de cine, fue la misma que compró Nuevo Cine, en proporción sería la misma gente.

Cuando el I Concurso Experimental de Cine ya estaba en Francia becado. Juan Manuel Torres en Polonia y Paul Leduc también en Francia, pero creo que este concurso fue un resultado de la actividad de Nuevo Cine, de todo lo que se estaba gestando en el ambiente. Estas becas que menciono tenían que ver con el cine, porque aunque yo estaba en Filosofía y Paul Leduc en Arquitectura, no había en México escuela de cine.

El interés de los integrantes de Nuevo Cine se dividía en dos, por un lado los que querían dirigir y por otro los críticos. Los que querían dirigir tomaban la crítica más

como un medio que como un fin, siguiendo un poco el ejemplo de los Cahiers du Cinema, que toda esa generaci3n terminaron haciendo cine y todos velan al cine mas que desde el punto de vista del cineasta. Los prop3sitos del grupo est3n planteados en el primer n3mero, pero yo creo que lo -- que reunia a la gente ahl era el gusto por el cine, aunque los objetivos ... bueno, todo era un poco desordenado y -- ca3tico. Habla quien querla hacer cine, como Jos3 Luis -- Gonz3lez de Le3n que nunca escribi3, y habla quien querla escribir cine y ver cine, y en fin, los intereses de la -- gente eran muy variados.

Nuevo Cine sirvi3 como puente para las nuevas generaciones, hubo mucha gente que ahl encontr3 lo que andaba buscando, -- le interesaba el cine y no sabla c3mo, y de repente se encuentra la revista y encontr3 ahl lo que buscaba. Como -- uno va al cine desde muy chiquito, a algo que no implica -- mayor preparaci3n, que no implica nada, entonces cuando -- uno empieza a tener inquietudes por el cine, pues sabe que hay en los peri3dicos cr3tica, gente que habla de las pel -- culas, que hay libros de cine, pero en aquella 3poca no h3 -- bla absolutamente nada. En la Universidad ni hablan de ci -- ne, no habla carrera cinematogr3fica, era una cosa que es -- t3ba al margen. Aparte de los cine-clubs y de este revis -- ta de cine no existlan libros de cine, era diflcil conse -- guirlos, se hablan traducido muy pocos libros, Eisenstein, -- en fin, los cl3sicos. Entonces esa persona a la que le in -- teresaba el cine, no sabla que en realidad el cine se podla -- ver de otra manera. De repente se encuentra con la revis -- ta, y se dice que ahl esta lo que andaba buscando. Por -- otro lado estaba Cinema Reporter que no era para nada impor -- tante, estaban en c3mbio otras revistas muy buenas como Ci -- nelandia, que era una revista gringa traducida al espa3ol, -- habla sobre todo de las estrellas, yo quisiera tenerlas -- pero cuando me fui a Francia ni mam3 las vendi3.

Para ejercer adecuadamente la cr3tica de cine deben coinci -- dir muchas cosas, aunque desde luego considero que si es -- muy importante tener, apoyarse en una plataforma t3cnica, -- que claro, puede variar con el curso de los a3os. Yo no -- vez las cosas como las vea hace veinte a3os, he pasado --

por todas las teorías: por la del autor, por la del estructuralismo, por la del marxismo. Con todas he coqueteado, por todas he pasado, porque tiene que ser. Si me hubiera quedado en la visión de 1962 entonces mi crítica sería muy pobre. El gusto personal también es importante en la crítica, de repente se habla muy mal del gusto de la crítica impresionista que habla de muy subjetiva, también es importante porque es muy importante el gusto personal. Yo creo que cuando la gente va al cine se vuelve siniestra cuando se convierte en una especie de maquinista, que habla de teoría y de cultura y olvida el gusto personal. Este tipo de crítica es de quien en el fondo odia al cine y por eso propone como el cine a ver, el cine más aburrido del mundo.

Por desgracia, en la actualidad la crítica de cine en México ha incidido más en las cúpulas que en las bases, más por ejemplo en las autoridades cinematográficas que en el público. En la época de Echeverría por ejemplo, se le tomaba muy en cuenta e influyó mucho para los tímidos cambios que se dieron entonces. Pero para el público la crítica no cuenta, hablar mal de "Las Facheras" no le quita ni un solo espectador. Hace unos meses un productor que hacía ese tipo de películas sacó un desplegado donde decía: "Sr. Pérez Turnent, me duele muchísimo lo que escribieron de mi película y lloro cada vez que deposito el dinero que me está dejando" En México no hay público cinefilo, hay un público consumidor al que le interesa consumir el tipo de producto más estándar posible.

Los muchachos de Nuevo Cine nos planteábamos el cine como una forma de expresión y además como un vicio, también un amor por todo lo que fuera la imagen cinematográfica, las estrellas, desde Marilyn hasta Gary Cooper. El ambiente que se respiraba en el grupo era de gran camaradería, yo después con todos ellos he hecho gran amistad, aunque estuvo poco tiempo en el grupo, cuando mucho un año. Me fui a Francia y entonces cuando regresé con todos me he seguido viendo y he tenido relaciones muy a fondo con toda esta gente, con de la Colina, García Riera

Las inquietudes de Nuevo Cine, bueno en el grupo habla cierto ambiente smob, tiene que ser, están muy ligadas a lo que sería después la Zona Rosa. En ese tiempo eran los inicios de la Zona Rosa, cuando regresé de Europa fui a conocer un café del que me habían hablado mucho: "El Tírol" y ahí iban a hablar de cine no solo los que habían formado parte del grupo, sino también Pepe Estrada por ejemplo.

ENTREVISTA CON EMILIO GARCIA RIERA
7 de Junio de 1983

El momento en que surge Nuevo Cine, es quizá la situación más grave por la que ha atravesado el cine nacional antes de lo ocurrido en el pasado sexenio con Margarita López - Portillo, que seguramente esa sí, es la más grave. A comienzo de los sesenta, la llamada producción regular, la que se hacía por los conductos autorizados con el STPC y los estudios Churubusco había descendido brutalmente a finales de los cincuenta y principio de los sesenta, porque de hecho el cine mexicano se había logrado mantener dificultosamente a lo largo de los cincuenta con el color, los escenarios naturales en cierta medida, con los desnudos femeninos en otra, bueno en fin, habían sido prácticas muy mejores, y de pronto ya la crisis se plantea plenamente. Descendió a la mitad la producción y esa mitad disminuida fue suplida por las series de los Estudios América, falsas reuniones de cortometraje que en realidad eran largometrajes más baratos hechos por vías no autorizadas pero que se consentían por todo el mundo.

Lo que era evidente en aquel momento, aunque nosotros no nos lo planteábamos así, nosotros nos planteábamos la necesidad de un nuevo cine, era que no se hacía cine para la clase media en México. Por otra parte la clase media había crecido enormemente, sobre todo en el germanismo y esto coincide con un crecimiento de la exigencia cultural. Los cine-clubs empiezan a funcionar con gran éxito sobre todo en el área universitaria. La universidad misma alienta la creación de una escuela de cine que será el CUES, de la Filмотeca. Todo esto ocurre en los sesenta poco después de la creación del grupo Nuevo Cine.

Básicamente los que formamos la parte medular de Nuevo Cine nos encontramos en el cine-club del IFAL, que antes de la explosión de los cine-clubs universitarios quizá era el cine-club de funcionamiento regular -si importante en México, que fue dirigido por Alvaro Custodio y después por Iami García Ascot, que fue del grupo, y después por José - González de León, ya fallecido, que era también del grupo.

Ahl nos juntabamos Salvador Elizondo, José de la Colina y un "servilleta". Por otra parte gente como Eduardo Lizalde que no formó parte actuante del grupo pero que también participó en las conversaciones previas. Hablamos empezado a escribir sobre cine con nuevos puntos de vista, con mucha influencia de la crítica francesa. La información que teníamos provenía de suplementos culturales, sobre todo de un suplemento cultural de enorme importancia México en la Cultura que dirigía Fernando Benítez y del que era director artístico Vicente Rojo, el pintor muy amigo mío, le lleve tres meses de edad, somos ahora hombres de cincuenta y pico años, que además habla militado en la Juventud Socialista Unificada de España y le gustaba mucho el cine, bueno le sigue gustando. Vicente Rojo ha estado en el origen de todas mis empresas de publicación cinematográfica fue Vicente quien me invitó a escribir en México en la Cultura exactamente en el mismo mes en que empiezo a escribir Eduardo Lizalde, participando, como ya dije, de una actitud muy crítica. Quien tenía la fábrica del cine en el suplemento, que es muy importante, del que sale toda una generación de intelectuales mexicanos universalistas, digo quien escribía de cine era un español, ya mayor, Francisco Pina que tenía por regla no meterse con el cine mexicano porque se sentía todavía extranjero, sin embargo Pepe de la Colina que por aquel tiempo también empezó a escribir en el mismo suplemento no tenía, ni yo tampoco, por que sentirnos tan extranjeros si aquí habla trascurrido buena parte de nuestra infancia. Ya nos hablamos integrado al país, entonces si nos metimos a escribir de cine mexicano en México en la Cultura de una manera muy crítica.

En ese tiempo yo era contable de costos de una fábrica de estufas, la Across, trabajo en el que enterré mi juventud del año cincuenta al año sesenta y dos, desde que tenía dieciocho años hasta que tuve treinta, y en mis ratos libres escribía de cine. Las críticas de cine eran un trabajo eventual y de lo cual no vivíamos. Jomí trabajaba para Manuel Barbachano Ponce, el sí hacía cosas de cine en una productora de Barbachano Ponce, Salvador Elizondo (hijo de meliorarios que es de lo que sigue diciendo (ah se publica eso ... no hasta eso, le va a hacer gracia), Pepe de la Colina vivía como siempre ha vivido, escribiendo aquí, escribiendo allá y demás, pero que informática ni que nada, en aquel tiempo ni empleabamos esas palabrejas, toda esa jerga que se usa para que parezca ciencia. En -

aquellos tiempos la Facultad de Ciencias Políticas apenas era escuela lo difícil de esto es meterse a entender, es figurarse el clima cultural que habla y que era muchísimo más reducido. Por mi parte yo había estudiado en economía que tampoco era facultad era escuela, allá a comienzos de los cincuenta pero en segundo año me tronaron a la mitad. Lo dejé porque había un cine enfrente, el Cine Río donde pasaban películas de la Metro, en colores, a todo dar... en aquel tiempo los colores ¡qué maravilla! entonces a cada rato me iba yo de pintura, de cir teoría económica a lo otro salía yo cansado del trabajo de la fábrica y entre eso o meterme al cine Todos éramos, o casi todos viciados del cine, hay que entender que también habíamos sido niños sin televisión, en nuestra infancia de niños solitarios, de niños "freak" como dicen los americanos, medio solitarios, niños medio monstruos que no habíamos alimentado mucho de la cinefilia que tenía un carácter que ahora ha perdido por que ahora la televisión da otro horizonte a los cinefílicos, y en aquellos tiempos ... yo lo he comentado, lo que pasa es que el cine era mucho más preferible a la realidad, porque la realidad es pesada, es aburrida, no tiene eclipsis, tiene momentos muertos, en cambio el cine no, el cine es divertido, de una situación divertida se brinca a otra haciendo eclipsis en el tiempo ... entonces éramos una generación que llevaba al cine como un vicio secreto. Yo en lo particular jamás pensé de esa manía personal que sería apreciada como una cultura.

En aquellos tiempos lo europeo era nuestra preocupación, nosotros sentíamos que el cine europeo era más culto, lo más elegante, lo que nos ponía en contacto con las ideas más modernas, más avanzadas y todo eso, lo más chistoso del caso es que a través de la crítica de cine europea, de los famosos Chaires de Cinema de los que saldría la Nueva Ola, nos hicieron revalorizar nuestro viejo amor por el cine americano que antes lo veíamos como una cosa vulgar, de lo que nos avergonzábamos si en algún momento nos gustaba una película de cabalitos, los westerns, las comedias musicales y llegaban estos franceses que nosotros veíamos con desconfianza y nos dicen, no, si el verdadero cine es el americano. Entonces fue una vuelta a nuestros viejos amores cinematográficos pero ya con un sedimento cultural, con una base cultural, me explico, mejor dicho con una justificación cultural que nos habían dado los propios franceses a los que habíamos acudido en busca de la cultura europea.

En aquellos tiempos no pensábamos en sustentos teóricos, - nosotros hablabamos de amor al cine. La exhibición cinematográfica era bastante mejor que ahora, aunque habla menos cine con pretensiones culturales, el que habla llegaba. - Habla dos o tres salitas que nos exhibían películas francesas o italianas. El contacto que teníamos con los Cahiers era bien sencillo: simplemente comprábamos la revista en la Librería Francesa, la de Madero era la única que la vendía.

Éramos autodidactas. Leíamos los Cahiers, Positif, habla una revista que nos interesaba tanto: Cinema y el número del año, Cinema 61, Cinema 62 ... , habla también una revista americana: Film Culture que a mí en lo particular y a otros no nos llamó la atención porque los americanos iban por otro lado. Y eso era lo que nos nutría, eso y las películas que llegaban a México.

A finales de los cincuenta empieza a funcionar la Reseña de Festivales en Acapulco que afortunadamente también nos puso en contacto con las películas premiadas en el mundo entero. O sea que aunque nos quejábamos mucho en aquel tiempo de las películas que no veíamos, la mera verdad, el margen entre lo que veíamos y lo que queríamos ver era mucho menor que ahora. Ahora vemos casi nada. No veíamos cine en televisión, se veía horrible en aquel tiempo y además porque despreciábamos mucho la televisión, no la veíamos. Quién me iba a decir a mí en aquellos tiempos que acabarla viendo casi pura televisión.

Por aquel entonces nos reuníamos en el IFAL, platicábamos de cine, conocíamos a Buñuel. Cuando se exhibió Nazarín a mí me invitaron a una exhibición privada. Yo no conocía a Don Luis. Llegué nerviosísimo ... preocupadísimo, eso fue en el año cincuenta y ocho, me parecía que estaba en otro mundo, con Don Luis sentado a pocas butacas de mí, en una sala privada de exhibición de Manuel Sarbachano Ponce. Le pedí a Buñuel una entrevista, me la concedió, fui a su casa, le dije una serie de pedanterías horribles de las que ahora me avergüenzo mucho. Le pregunté que qué opinaba del

western, a Buñuel siempre el western lo ha tenido en cuidado y si no me equivoco por la ventana es porque es una persona educada y porque habla vez a los jóvenes con una capacidad de ironía burlona, entonces de cualquier manera empezó el grupo a tratarse ... José Luis Cuevas que andaba muy cerca de nosotros porque en aquel tiempo además empezaba a haber un movimiento muy consistente de un tipo de pintores que ya estaba en contra de los dictados de la escuela mexicana de pintura, que trataba de hacer una pintura universitaria por llamarla de algún modo, o sea una pintura que participaba de las inquietudes renovadoras de la plástica en todo el mundo. También había una nueva literatura representada por Carlos Fuentes, o Juan García Ponce o el propio Salvador Elizondo, aunque a García Ponce jamás el cine le importó un bledo Juan Vicente Melo que además era cinefílico, era actor y muy melomano. Éramos una generación con distintos intereses culturales pero que coincidíamos y en la que muchos de nosotros participábamos con nuestro interés al cine. Por eso en las primeras reuniones de Nueve de Cine, cuando todavía el grupo no se llamaba así acudía mucha gente que después no permanecía. Junto con los que he nombrado aparecía Luis Buñuel, Luis Alcoriza, que en aquellos tiempos se iniciaba como director, habla trabajo con Buñuel y que es hombre como diez o quince años más por que yo. José Luis Cuevas, muy cinefílico, él sabe de cine un montón, Carlos Fuentes que como ya dije había ejercido la crítica de cine en la Revista de la Universidad. Nos juntábamos y hablabamos sobre la necesidad de hacer un movimiento renovador y así salió el grupo.

Empezaron por exceptuarse Luis Alcoriza y Buñuel por que tenemos que los directores no podían formar parte del grupo, sobre todo Buñuel porque automáticamente lo parábamos a ser los "chicos de Buñuel" y eso era meterlo a él en los, haciendo partícipes de nuestras opiniones que no tenía porque ... no tenía caso. Por otra parte, Fuentes y Cuevas aunque manteniendo su parte por nosotros salieron. Fuentes ya habla publicado su primera novela, José Luis Cuevas ya empezaba a ser un pintor bastante reconocido y finalmente quiso meterse Manuel Enríquez Ponce y así se nos costó un disgusto con él, especialmente que tampoco al podía entrar le porque en ese momento pasábamos a ser los "chicos de El Nido" y entonces nos quedamos los que nos quedamos. Después empezó a entrar gente, Carlos Novas, a quien como

el en una mesa redonda sobre cine en la Universidad a la que llegó nerviosísimo, era muy chamaco Carlos, yo presidía el debate y estaba entre el público el Indio Fernández y de pronto con una vocecilla muy tímida empezamos a oír las barbaridades tremendas, muy inteligentes y muy bien dichas que todos nos quedamos con la sensación de que allí había surgido un verdadero talento de la crítica y además en todo ese amplio espectro que abarca Carlos en su estudio de la sociedad mexicana. Ingresó Gabriel Ramírez, un muchacho yucateco que trabajaba en la Ford y que costó un trabajo enorme para sacarlo de allí y que aprovechara sus dotes como crítico de cine. Apareció Jorge Ayala Blanco muy tímido al principio.

El grupo nunca tuvo ni presidente, ni secretario, ni organización ni nada. Nos reuníamos en el despacho de Luis Vicens un viejo español, que acaba de fallecer por cierto, que administraba todo, sino hubiéramos sido totalmente incapaces y así discutíamos a lo bestia y entró y salió mucha gente que ya he olvidado.

En el grupo no habla ningún teórico, todos participábamos de un sentimiento general, de la necesidad de oponer algo al triste estado del cine. En los editoriales de la revista que por lo general escribí yo, está expresada nuestra posición. Aparte de eso coincidíamos en ciertas cosas del buen gusto, pero por ejemplo los gustos de Salvador Elizondo no eran para nada coincidentes con los míos. Aunque Jorge Ayala lo diga, en el grupo no habla ningún teórico, Ayala tiene la manía de clasificar las cosas, manías de crítico policlaco porque en el fondo tiene una especie de escuela represora y le encanta poner etiquetas. La tirada de muchos en el grupo era ser cineastas.

Por desgracia poca gente leía la revista en lo cuantitativo, en lo cualitativo creo que la revista pesó bastante. Llamarla la atención de una serie de muchachos que poco después estarían integrados a una cultura cinematográfica

más amplia a un dispositivo cultural más amplio, la Univer-
sidad por ejemplo. Desde el punto de vista cualitativo -
creo que tuvimos muy buenos lectores. La revista llamó mu-
cho la atención, además fue saludada como la primera autén-
tica revista de cine en México, yo creo que lo era. Ahora,
cuantitativamente se vendía ... bueno no llegábamos ni a -
mil ejemplares. Además eso porque teníamos afortunadamen-
te un gran administrador en Luis Vicéns que enviaba la re-
vista a todas partes del mundo. Eso sí, la revista fue co-
mentada en el extranjero porque Luis la enviaba a las re-
dacciones de todas las revistas del mundo. Fue comentada
incluso por Positif lo cual nos llenó de emoción aunque -
no estuvimos de acuerdo porque los de Positif nos reprocha-
ban que estuviéramos de acuerdo con los Cahiers.

El grupo cumplió su función, creó una plataforma, pero evi-
dentemente la cultura cinematográfica solicitaba algo más
amplio, ya con la creación de nuevos cine-clubs, asistencia
masiva a Cine Debate Popular que era bien importante, la -
creación de la filмотeca, la creación del CUEC, ya que la
cultura cinematográfica se encargó de decir ya no podía ser
asunto de un grupo por bien intencionado que éste fuera.

La revista desapareció por falta de interés de los redacto-
res, para hablar claro, desinterés porque cada quien ya se
iba acomodando. Yo salí por fin de la fábrica de estufas
para ser subdirector de una revista que se llamaba Snob -
que dirigía Salvador Elizondo y de la que era financiero -
Gustavo Alatriste que era productor de las películas de -
Luis Buñuel. En aquel tiempo Alatriste tenía al frente de
Sucesos a Gabriel García Márquez que era muy amigo nuestro.
Claro, Snob fue una revista dominada por lo para mi intere-
santísima y originalísima personalidad de Salvador Elizon-
do que ya también empezaba a preocuparse del cine.

Jomí antes de filmar En el balcón vacío, que es el único -
producto de Nuevo Cine, había ido a Cuba y sus intereses -
iban mucho más por el lado de realizar que el de escribir
y entonces uno tras otro fueron tomando su camino y segui-
mos en la actividad cinematográfica, pero por ejemplo yo,

con la ayuda de Vicente Rojo pude mantener durante cuatro años un boletín semanal que se llamaba La semana en el cine con el que me ayudaban Ayala Blanco y Gabriel Ramírez, sobre todo Gabriel, Ayala se añadió después y que era una pequeña crónica de todos los estrenos, la filmografía de un director famosos y una filmografía detallada de un actor, se vendía a peso y llegabamos a vender la fabulosa suma de doscientos ejemplares, en el Cine Debate Popular precisamente. Eso duró de los años sesenta y dos a sesenta y seis a pesar de los dos últimos años, sesenta y cinco, sesenta y seis, dizque me apoyo PECINE, dizque me la editó PECINE no me apoyó en nada y saque doscientos y pico números de esta revista semanal.

La revista Nuevo Cine creo que duró poco menos de lo que - podría durar dada la diversificación de nuestros intereses. Es muy difícil mantener gratis una cosa. Obviamente yo -- creo que cuando surja y se consolide una buena revista de cine, una cosa es importante, que los redactores coman. - Por amor al arte se hace durante algúntiempo, pero después, tenemos familia.

La revista coincidió con la explosión de la Nueva Ola francesa, o sea, los propios redactores de los Cahiers: Godard, los Chabrol, todos ellos se hicieron cineastas y nosotros aunque no participabamos enteramente en muchos de sus comen-
tarios, como que le tirabamos a lo mismo. No resultó ni - de lo lejos. De Nuevo Cine, de los originales, de los que aparecen de la revista que podría llamarse algo así como el "comité central", solo Jomi filmarla después una película intitulada El viaje, de los demás nada. Algunos que se unieron luego al grupo sí, como Paul Leduc, Juan Manuel Torres ya fallecido, Rafael Corbidi, Corbidi sí fue uno - de los originales que tam bien se convirtió en director.

En realidad nuestras aspiraciones eran muy vagas, Salvador Elizondo dirigió cortos. El I Concurso de Cine Experimental dió mucho chance, el que no filmó en este concurso fue porque no quiso, yo me esperé al segundo concurso, bueno - en el primero participé como coadaptador de un cuento de García Márquez En este pueblo no hay ladrones, como director Alberto Isaac yo no me esperé al segundo concurso porque -

dizque iba a debutar con una película que se iba a llamar Juego de espejos en el año 67. Leí el guión a mis cuates, a ellos les pareció medio medio, no me lo declaran honradamente pero yo notaba que no les entusiasmaba y de pronto me di cuenta de una cosa: No visualizaba las situaciones, entonces pensé "que pinche director va a ser uno que no visualiza, yo no nacl para director" y desde entonces ya me olvidé de eso. Pepe de La Colina creo que es un caso semejante, hemos hecho trabajos de adaptación, realmente lo que me gusta es otra cosa, es la crítica, la historia.

Los continuadores de Nuevo Cine, serían Ayala Blanco, Tomás Pérez Turrent, recuerdo que hubo un momento en que en la línea propuesta por nosotros trabajó Francisco Sánchez, Luis Texdn, David Ramos, este ya con muchas diferencias porque él ya es producto del sesenta y ocho. El sesenta y ocho fue importante en la visión crítica de algunos, en la mía francamente no, y después con intermitencias es muy difícil establecer una continuidad de la crítica de cine. Hay casos de gente que llega a escribir, la crítica no es un oficio tan gratificante desde el punto de vista profesional que aliente mucho su cultivo continuado. En México si hay crítica de cine, en el uno más uno por ejemplo llegó haber cinco o seis muchachos que escribían crítica de cine, en El Universal Tomás Pérez Turrent hace crítica.

Yo creo que la crítica es un género literario y que pedir que haya buenos críticos es como pedir que haya buenos poetas o buenos novelistas y eso se consigue creando un clima polémico ni nada, eso se da si la manera intermitente con que lo permita el talento de cada uno, no el simple establecimiento de un clima polémico volvería inteligentes a los que son tontos, no, simplemente el país se desarrolle, no veo la situación tan mal y sobre todo porque la crítica de cine ocupa un espacio público en las publicaciones de los diarios y en las revistas.

En el medio periodístico la revista tuvo incidencia porque la última página se llamaba Crítica de la crítica crítica.

La escribíamos sobre todo Pepe de la Colina y yo en plan - de mulas cuatrapeadas y nos divertíamos mucho con los cronistas de estrellas, pobres diablos, yo ahora lo veo y digo, bueno No estaba mal porque además nos divertíamos muchísimo, pero nos mentaban la madre. Todos nos acusaban de los tres cargos más graves: comunistas, que curiosamente yo sí lo era en aquel tiempo, extranjeros que curiosamente sí lo eramos Pepe de la Colina, Jomi y yo, pero eramos unos extranjeros bastante raros porque gran parte de nuestra infancia habla transcurrido aquí y naturalmente racionales, en eso ninguno de nosotros tuvo esa suerte, pero nos atacaban mucho. Nos divertíamos mucho al leer las mentadas de madre que nos enviaban, sobre todo habla un viejo español, elemento repugnante, subdirector de Novedades, que firma sus comentarios de cine como Mirabal, nosotros naturalmente le llamamos "Miramal" habló de Ricardo del Río, que es un cerdo. Este tipo llegó a lo que llegó por ser un esquirolo cuando hubo una huelga en Publicaciones Herrerías, que parece mentira haber jugado ese triste papel por que era un refugiado español, este tipo nos odiaba y nos odia a muerte.

Tipos así defendían a capa y espada el hecho de que el cine no tenía nada que ver con la cultura y sí mucho con las estrellas y con la lana que soltaban los productores. En aquellos tiempos los únicos enemigos que podíamos tener era esa gentuza, esos cronistas de estrellas y todo eso. Actualmente eso no cuenta, bueno cuenta para la gente más inculta pero en el medio de la cultura cinematográfica - quien se va a preocupar de lo que escriba Mirabal. En - - aquel tiempo eso sí pesaba porque entonces pesaba el culto a la estrella. Hoy en día la crítica sí cuenta aunque no de una manera directa. No es que Felipe Cazals o Arturo Ripstein agarren una crítica más para ver "aquí me señalan lo que debo hacer", no, ni nunca se ha hecho pero por ejemplo Jaime Humberto Hermosillo que alguna crítica más le había servido, puede que sí. Lo que pasa es que participamos del mismo ambiente cultural, en mi caso soy amigo de los que considero los mejores directores del cine nacional, entonces platicó con ellos y puede que mis opiniones tengan algún peso, pero no de una manera en que los cineastas vayan a ver que dice la crítica para orientarse. Es horrible cuando los directores le hacen caso a la crítica.

En cuanto a la formación de un crítico, la falta de bibliografía es importante, aunque desde luego lo más importante es ver cine, por muchas razones. También las revistas son importantes, pero también las lecturas arman muchas bolas. Yo francamente estoy en contra de la ideología tal como se ejerce, en última instancia lo que cuenta en el cine es talento.

La información está acabando con el pensamiento. Es tal - el bombardeo de información que recibe la gente mañana, -- tarde y noche, que ya la opinión es muy manipulada, muy desconocida. Por ejemplo en el canal trece tienen la teoría de que hay que darle la voz al público y le preguntan a un pobre viandante desprevenido "¿Y usted que opina del FMI? ¡Pues debe ser buena onda! ¿no?". La opinión pública no existe, cada vez es más manipulada. Crece así como crece el porcentaje de estúpidos, el porcentaje de inteligentes, pero desgraciadamente es poca la gente que puede darle una base a su opinión. Es un mito la opinión pública.

Al ver mis críticas pasadas, muchas veces me he sorprendido de que por qué en tal año opine eso, vuelvo a ver la película y me encuentro que no me gusta, agarró la crítica y digo ¡pero quién escribió esto, quién era yo hace veinte años? Es que uno no es el mismo.

En México nos ponemos muy solemnes y hablamos del mérito tremendo de una persona que lleve veinticinco años tocando violín huasteco, del que lleve setenta y cinco años al frente de la CTM o de ser la vedette más antigua como María Conesa que era vedette a los ochenta años, o una abuela como Sara García que lo fue durante cuarenta años o una niña -- prodigio como Chachita que lo fue durante quince años. También uno ya podría empezar "no, yo ya llevo veinticinco años ejerciendo la crítica". En realidad no se el peso que tenga esa obra global. Francamente no creo que su mayor virtud sea la coherencia, lo que sí es cierto y de lo cual puedo enorgullecerme, cuando menos estar de acuerdo conmigo, es que en cada momento he tratado de estar en la bata-

lla, muy distinta en cada momento. Ahora veo el cine francés en televisión y la apago rápidamente, salgo huyendo antes que me la pongan, antes de ver cualquier cosa de Godard, Truffaut, no lo soporto, me parecen de una pedantería, de una fealdad.. bueno horribles, pero entiendo que en su momento habla que apoyarlas porque representaban algo nuevo.

En algún momento tuvimos que combatir la avalancha de cine americano, pero lo malo es que con esa avalancha venían -- las mejores películas de ese tiempo, porque el imperialismo yanqui tiene todo lo malo que se pueda decir en nombre de California, Texas, Nuevo México, pero también tienen el mejor cine, porque es el cine que mejor aguanta la prueba del tiempo, porque es un cine pensado para todo el mundo, pero yo entiendo que haber dicho esto en aquel momento....

Más que ver la crítica que yo he hecho como quien va en busca de un objetivo y se plantea metas y todas esas pendejadas, mucho más que todo eso, veo que en cada momento he tratado de estar en la trinchera que yo creí justa, y ese ha sido mi medio de combate. Ahora ya no tanto, ahora ya no tengo ganas de combatir con nadie, pero de cualquier manera escriba en el uno más uno lo que me parezca, ya con la inmunidad que me dan los años uno puede decir lo que se le ocurra, porque uno se hace respetable "manque no quiera" Eso será mejor dentro de diez años, pienso pasármelo mucho mejor, diciendo peores barbaridades, lo que es que a los sesenta y cinco años ya ni quien contradiga mis opiniones. Esa es la cosa.

CITAS

- 1) GARCIA Gustavo, "La crítica de cine en México" en REVISTA DE LA UNIVERSIDAD, Volumen XXXIII, no.2 y 3, p.45
- 2) REYES Alfonso, et al., FRENTE A LA PANTALLA. p.7
- 3) Ibidem, p.9
- 4) Ibidem, p.42
- 5) SCHNEIDER Mario, LA CINTA DE PLATA, p.12
- 6) DAVALOS Federico, Documento inédito
- 7) LOPEZ VALLEJO Y G. María Luisa, EL CINE MEXICANO EN DOCUMENTOS No.2, p.31
- 8) CAPISTRAN Miguel, XAVIER VILLALBA (OBRAS), p.970
- 9) PEREZ TURRENT Tomás, entrevista, p.110
- 10) ORTEGA Benjamín, "Los primeros síntomas" en MEXICO CINEMA no.31 p.5
- 11) VASQUEZ MOTA Rosario, "Nuestra crítica" en CINE UNIVERSAL no.108 p.13
- 12) ZARATE H. Francisco, "El Instituto de Cultura Cinematográfica" en SEPTIMO ARTE, no.1, p.9
- 13) AYALA BLANCO Jorge, LA AVENTURA DEL CINE MEXICANO, p. 293
- 14) DE LA COLINA José, et al., "Homenaje a Francisco Pina" en NUEVO CINE no.1, p.9
- 15) DE LA COLINA José, editor, "Al César lo que es del César" en NUEVO CINE no.2, p.30
- 16) DE LA COLINA José, entrevista, p.100
- 17) GARCIA RIERA Emilio, entrevista, p.115
- 18) DE LA COLINA José, "La crisis del cine nacional" citado por Emilio García Riera en HISTORIA DOCUMENTAL DEL CINE MEXICANO, tomo VIII, p.13
- 19) ELIZONDO Salvador, "El cine mexicano y la crisis" en NUEVO CINE no.7, p.8
- 20) PEREZ TURRENT Tomás, entrevista, p.108
- 21) GARCIA RIERA Emilio, "Whatever happened with Nuevo Cine" en REVISTA DE BELLAS ARTES no.5, p.93
- 22) Ibidem, p.94
- 23) GARCIA RIERA Emilio, entrevista, p.118
- 24) DE LA COLINA José, editor, "Ligeros errores" en NUEVO CINE no.2 p.31
- 25) GARCIA ASCOT Jami, "Sobre el anticonformismo y el conformismo en el cine" en NUEVO CINE no.3, p.10
- 26) HERMOSILLO Jaime Humberto, LA PASION SEGUN BERENICE, p.6
- 27) HUERTA Efraín, "De Los Olvidados a Nazarín" en CINE UNIVERSAL no.70, p.16
- 28) DE LA COLINA José, entrevista, p.105
- 29) GARCIA RIERA Emilio, "Whatever happened with Nuevo Cine" en REVISTA DE BELLAS ARTES no.5, p. 94

BIBLIOGRAFIA SOBRE CINE

- AUMONT J. et al., ESTETICA DEL CINE, España, Ed. Paidós, 1983, 296 pp.
- AYALA BLANCO Jorge, LA AVENTURA DEL CINE MEXICANO, 2a. edición, México, Ed. ERA, 1979, 422 pp.
- AYALA BLANCO Jorge, FALACES FENOMENOS FILMICOS, tomo I, México, Ed. UAM Iztapalapa, 1981, 209 pp.
- BAZIN Andre, QUE ES EL CINE, España, Ed. Rialp, 1966, 599 pp.
- BARBACHANO PONCE Miguel, LOS SESENTA: DECADA DE INNOVACIONES CINEMATOGRAFICAS, inédito.
- BOUSSINOT Roger, L'ENCYCLOPEDIE DU CINEMA, Francia, E. Bordas, 1980, 1332p
- CAPISTRAN Miguel, CRITICA CINEMATOGRAFICA DE XAVIER VILLAURRUTIA, Col Cuadernos de Cine, México, Ed. UNAM
- CUSTODIO Alvaro, NOTAS SOBRE CINE, México, Ed. Patria, 1952, 121 pp.
- DAVALOS Federico et al., documento inédito, Centro de Estudios de la Comunicación de la F.C.P. y S., UNAM.
- DEL POZO Mariano, EL CINE Y SU CRITICA, España, Ed. Universidad de Navarra, 1970, 162 pp.
- DE LOS REYES Aurelio, ORIGENES DEL CINE EN MEXICO 1896-1900, México, Ed. 1973, 196 pp., Col. Cuadernos de cine No. 21.
- GARCIA RIERA Emilio, HISTORIA DOCUMENTAL DEL CINE MEXICANO, Tomo - VIII, México, Ed. ERA, 1976, 475 pp.
- GARCIA RIERA Emilio, HISTORIA DEL CINE MEXICANO, México, Ed. SEF, 1986, 356 pp.
- GORTARI Carlos, EL CINE, España, Ed. Salvat, 1985, 64 pp.
- GUBERN Román, EL CINE CONTEMPORANEO, España, Ed. Salvat, 1973, 141 pp.
- HERMOSILLO Jaime Humberto, LA FASION SEGUN BERENICE, México, Ed. Katún 1985, 125 pp.
- LARSON GUERRA Samuel, ANALISIS DE PUBLICACIONES PERIODICAS SOBRE CINE, México, Ed. Cineteca Nacional, 1986, 55 pp.
- MONTERDE Francisco, CARLOS NORIEGA HOPE, México, Ed. INBA, 1959, 88 pp
- NORIEGA HOPE Carlos, EL MUNDO DE LAS SOMBRAS, EL CINE POR FUERA Y POR DENTRO.
- PEREA Héctor, MARTIN LUIS GUZMAN, Iconografía, México, Ed. FCE, 1988, 167 pp.
- SADOU Georges, HISTORIA DEL CINE MUNDIAL, México, 5a. edición, Ed - Siglo XXI, 1980, 828 pp.
- SICLIER Jaques, LA NUEVA OLA, España, Ed. Rialp, 1962, 148 pp.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ARANGUREN José Luis, BAJO EL SIGNO DE LA JUVENTUD, España, Ed. Salvat, 1982, 64 pp.
- ADORNO Theodor W., CRITICA CULTURAL Y SOCIEDAD, España, Ed. Ariel, 1969, 230 pp.
- BAENA PAZ Guillermina, INSTRUMENTOS DE INVESTIGACION, México, Ed. Editores Mexicanos Unidos, 1984, 134 pp.
- BROM Juan, PARA COMPRENDER LA HISTORIA, 22ava. edición, México, Ed. Nuestro Tiempo, 1971, 171 pp.
- CAFISTRAN Miguel et al., XAVIER VILLAUERRUTIA (OBRAS), México, Ed. F.C.E., 1966, 1096 pp.
- CASASUS José María, IDEOLOGIA Y ANALISIS DE LOS MEDIOS DE COMUNICACION, España, Ed. Dopesa, 1972, 184 pp.
- FERNANDEZ CHRISTLIEB Fatima et al., COMUNICACION Y TEORIA SOCIAL, México, Ed. UNAM, 1984, 304 pp.
- MILLS Wright et al., LOS INTELLECTUALES Y EL PODER, Selección y prólogo de Gabriel Canegá
- OCAMPO DE GOMEZ Aurora et al., DICCIONARIO DE ESCRITORES MEXICANOS, Ed. UNAM, 1967, 422 pp.
- VARIOS AUTORES, EL EXILIO ESPAÑOL EN MEXICO, México, Ed. F.C.E., 1963, 909 pp.

HEMEROGRAFIA

CINE UNIVERSAL

Guillermo Vázquez Villalobos
Quincenal
México, D.F.
Junio 1959
Año II, No. 70

CINE UNIVERSAL

Guillermo Vázquez Villalobos
Quincenal
México, D.F.
Enero 1961
Año IV, No. 108

NUEVO CINE

José de la Colina
Mensual
México, D.F.
Abril 1961
31 pp.
Año I, No. 1

NUEVO CINE

José de la Colina
Mensual
México, D.F.
Junio 1961
31 pp.
Año I, No. 2

NUEVO CINE

José de la Colina
Bimestral
México, D.F.
Agosto 1961
31 pp.
Año I, No. 3

NUEVO CINE

Salvador Elizondo
Bimestral
México, D.F.
Noviembre 1961
56 pp.
Año I, No. 4-5

NUEVO CINE

José de la Colina
Bimestral
México, D.F.
Marzo 1962
39 pp.
Año II, No. 6

NUEVO CINE
José de la Colina
Bimestral
México, D.F.
Agosto 1962
Año II, No. 7

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MEXICO
Arturo Azuela
Bimestral
México, D.F.
UNAM
Octubre-Noviembre 1978
Volumen XXXIII, No. 2-3

SEPTIMO ARTE
Francisco H. Zárate
Mensual
México, D.F.
1957
Año I, No. 1

CINETECA NACIONAL, MEXICO
DEPARTAMENTO DE DOCUMENTACION E INVESTIGACION

ANALISIS DE PUBLICACIONES PERIODICAS

SOBRE CINE: *Nuevo Cine, Cine Club,
Otro Cine, Octubre.*

Samuel Larson Guerra

N° 2

Julio, 1986

Coordinación: Cristina Félix Romandía

NUEVO CINE

- 001 ELIZONDO, Salvador. : Moral sexual y moraleja en el cine mexicano. Nuevo Cine 1, año 1, Abr. 1961, p. 4-11, ilus. (Artículo)
Prostitución y cine-México/ Erotismo y cine-México/ Directores/ Buñuel, Luis 1900-1983/
El erotismo en el cine mexicano a partir de la siguiente clasificación: Películas de prostitución profesional; de prostitución conyugal y social; con contenido erótico y de Luis Buñuel.
- 002 GARCIA ASCOT, J.M. : André Bazin, y el nuevo cine. Nuevo Cine 1, año 1, Abr. 1961, p. 12-13, ilus. (Artículo)
Teoría del cine/ Críticos-Francia/ Nouvelle Vague/ Bazin, André 1918-1958/
La importancia de la obra teórica de André Bazin para el surgimiento de la "Nueva Ola" en Francia.
- 003 COLINA, José de la. : Cyd Charisse o la danza. Nuevo Cine 1, año 1, Abr. 1961, p. 14-18, ilus., cred., filmogr., biogr. (Artículo)
Charisse, Cyd/ Actores y actrices-EUA/ Musicales-EUA/ Danza y Cine/
El valor poético de la danza dentro del musical y el caso concreto de Cyd Charisse como bailarina.
- 004 GARCIA RIERA, Emilio. : La huelga. Nuevo Cine 1, año 1, Abr. 1961, p. 19-21, ilus., cred. (Crítica)
Directores-URSS/ La huelga(URSS, S. Eisenstein, 1924)/ Eisenstein, Serguéi 1898-1948/
Detallada crítica de "La huelga" de Eisenstein y ubicación de la misma dentro de la obra del director.
- 005 COLINA, José de la. : J.M. García Ascot. Nuevo Cine 1, año 1, Abr. 1961, p. 22-23, ilus., cred. (Artículo)
Directores-México/ García Ascot, José Miguel/

Sobre dos cortometrajes filmados en Cuba por J.M. García Ascot.

- 006 COLINA, José de la, et al. : Los estrenos. Nuevo Cine 1, año 1, Abr. 1961, p. 24-28, ilus., cred. (Mesa Redonda)

Esta rubia vale un millón(EUA, V. Minnelli, 1960)/ El pueblo de los malditos(GB, W. Rilla, 1960)/ Seriozha (URSS, G. Daniela e I. Talankin, 1960)/ El botones(EUA, J. Lewis, 1960)/ La Ley(FRA-ITA, J. Dassin, 1958)/

Mesa redonda sobre recientes estrenos en México.

- 007 RAMIREZ, Gabriel. : Von Stroheim. Nuevo Cine 2, año 1, Jun. 1961, p. 4-9, ilus., cred., filmogr., biogr., (Artículo)

Stroheim, Erich Von 1885-1957/ Directores-EUA/

Vida y obra del director de origen austriaco Erich von Stroheim.

- 008 ELIZONDO, Salvador. : Fernando de Fuentes. Nuevo Cine 2, año 1, Jun. 1961, p. 10-12, ilus., cred., filmogr., (Artículo)

Fuentes, Fernando de 1894-1958/ Directores-México/ Vámonos con Pancho Villa(MEX, F. de Fuentes, 1935/

La importancia de "Vámonos con Pancho Villa" de De Fuentes para el cine mexicano.

- 009 GARCIA ASCOT, J.M. : Actuación y ambigüedad. Nuevo Cine 2, año 1, Jun. 1961, p. 13-15, ilus. (Artículo)

Actuación/

La ambigüedad en la actuación como elemento básico para una mayor expresividad.

- 010 GARCIA RIERA, Emilio. : Gary Cooper. Nuevo Cine 2, año 1, Jun. 1961, p. 16-21, ilus., cred., filmogr., Biofilmogr. (Artículo)

Actores y actrices-EUA/ Cooper, Gary 1901-1961/

Breve artículo sobre la figura de Gary Cooper como mito.

- 011 COLINA, José de la. : Anatomía de un asesinato. Nuevo Cine 2, año 1, Jun. 1961, p. 22-24, ilus., cred. (Crítica)

Anatomía de un asesinato(EUA. O. Preminger, 1959)/
Adaptaciones/

Valorización del trabajo de O. Preminger en la adaptación de una obra literaria al lenguaje cinematográfico.

- 012 GARCIA ASCOT, J.M. : Los estrenos, Nuevo Cine 2, año 1, Jun. 1961, p. 25-30, ilus., cred. (Crítica)
La dulce vida(ITA, F. Fellini, 1959)/ Sin aliento(FRA, J.L. Godard, 1960)/ El bello Antonio(ITA, M. Bolognini, 1958)/ El General de la Rovere(ITA, R. Rosellini, 1959)/ La bandera(FRA, J. Duvivier, 1935)/ Piso de soltero(EUA, B. Wilder, 1960)/ La mujer que quiso pecar(EUA, S. Dönnen, 1960)/
Críticas con fichas técnicas.
- 013 ELIZONDO, Salvador. : Cine experimental. Nuevo Cine 3, año 1, Ago. 1961, p. 4-9, ilus. (Artículo)
Movimientos cinematográficos/ New York Group-EUA/ Experimental-Francia/ Experimental-Italia/ Experimental-México/ Experimental-EUA/
El cine experimental en EUA, Francia, Italia y México.
- 014 GARCIA ASCOT, J.M. : Sobre el anticonformismo y el conformismo en el cine. Nuevo Cine 3, año 1, Ago. 1961, p. 10-14, ilus. (Artículo)
Teoría del cine/ Psicología y cine/
Los mecanismos de selección y tratamiento de temas en el cine que determinan su carácter conformista o anticonformista.
- 015 GARCIA RIERA, Emilio. : El western. Nuevo Cine 3, año 1, Ago. 1961, p. 14-18, ilus. (Artículo)
Western/
El western como género épico con características propias diferentes a las de un cine épico multitudinario.
- 016 COLINA, José de la. : A la altura de los ojos del hombre. Nuevo Cine 3, año 1, Ago. 1961, p. 18-20, ilus., cred. (Crítica)

The big sky(EUA, H. Hawks, 1952)/ Horizontes salvajes (EUA, H. Hawks, 1952)/

- 017 RAMIREZ, Gabriel. : Casta de malditos. Nuevo Cine 3, año 1, Ago. 1961, p. 21-23, ilus., cred. (Crítica)
Kubrick, Stanley/ Directores-EUA/ Casta de malditos (EUA, S. Kubrick, 1956)/ The killing(EUA, S. Kubrick, 1956)/
Breve esbozo biográfico de Kubrick y su trayectoria fílmica hasta la realización de "The killing".
- 018 GARCIA ASCOT, J.M., et al. : Los estrenos. Nuevo Cine 3, año 1, Ago. 1961, p. 24-30, ilus., cred. (Crítica)
Erase una vez un ceniciento(EUA, F. Tashlin, 1960)/ La verdad(FRA, H.G. Clouzot, 1960)/ La legión de los céсарes(ITA-FRA-ESP., V. Cottafavi, 1959)/ Una venus en visión(EUA, D. Mann, 1960)/ Siete hombres y un destino(EUA, J. Sturges, 1961)/ Los juegos del amor(FRA, P. de Broca, 1959)/ Tres vidas errantes(EUA, F. Zinnemann, 1960)/ La pavorosa casa de Usher(EUA, R. Corman, 1961)/ Juana Gallo(MEX, M. Zacarías, 1960)/
- 019 ELIZONDO, Salvador. : Luis Buñuel, un visionario. Nuevo Cine 4-5, año 1, Nov. 1961, p. 2-7, ilus. (Artículo)
Buñuel, Luis 1900-1983/ Directores/
Luis Buñuel como visionario, como poeta de la blasfemia.
- 020 GARCIA RIERA, Emilio. : Buñuel y la política. Nuevo Cine 4-5, año 1, Nov. 1961, p. 8-12, ilus. (Artículo)
Buñuel, Luis 1900-1983/ Directores/ Política y cine/
Sobre el profundo contenido político de la obra de Buñuel.
- 021 COLINA, José de la. : La agonía del amor romántico. Nuevo Cine 4-5, año 1, Nov. 1961, p. 13-21, ilus. (Artículo)
Buñuel, Luis 1900-1983/ Directores/ Un perro andaluz(FRA, L. Buñuel, 1928)/ Los olvidados(MEX, L. Buñuel, 1950)/ El(MEX, L. Buñuel, 1952)/ Ensayo de un crimen(MEX, L. Buñuel, 1955)/ Viridiana(MEX-ESP, L. Buñuel, 1961)/
Sobre como se presenta la vivencia del "amor romántico en agonía" en los personajes de la obra de Buñuel.

- 022 PINA, Francisco. : El viejo y eterno realismo español. Nuevo Cine 4-5, año 1, Nov. 1961, p. 26-28, ilus. (Artículo)
 Buñuel, Luis 1900-1983/ Directores/ Viridiana(MEX-ESP, L. Buñuel, 1961)/
 "Viridiana" de Buñuel, como la cúspide de su obra, en la cual se muestra su genio artístico fuertemente enraizado en la tradición del realismo español.
- 023 CARDENAS, Nancy. : La lente de "Los olvidados". Nuevo Cine 4-5, año 1, Nov. 1961, p. 29-30. (Crítica)
 Los olvidados(MEX, L. Buñuel, 1950)/
- 024 RAMIREZ, Gabriel y Emilio García Riera. : Biofilmografía de Luis Buñuel. Nuevo Cine 4-5, año 1, Nov. 1961, p. 31-42, ilus., cred., filmogr., bibl., biogr., hemerogr. (Biofilmografía)
 Buñuel, Luis 1900-1983/ Directores/
 Biofilmografía hasta 1961 de Luis Buñuel establecida por G. Ramírez y E. García Riera en colaboración con Buñuel.
- 025 LARREA, Juan y Luis Buñuel. : Ilegible, hijo de flauta. Nuevo Cine 4-5, año 1, Nov. 1961, p. 43-44, ilus. (Guión)
 Guiones de películas no realizadas/ Larrea, Juan 1895-1980/ Buñuel, Luis 1900-1983/ Escritores-España/
 Sinopsis y fragmento de un guión no realizado. Original de Juan Larrea y Luis Buñuel, basado en un libro perdido de Juan Larrea.
- 026 ANGELO, Zachary. : Carta de Roma: mi viejo amigo Buñuel. Nuevo Cine 4-5, año 1, Nov. 1961, p. 45. (Carta)
 Buñuel, Luis 1900-1983/ Directores/
 Carta de Zachary Angelo en la que relata varias anécdotas relativas a Buñuel.
- 027 PAZ, Octavio. : El poeta Buñuel. Nuevo Cine 4-5, año 1, Nov. 1961, p. 46-48, ilus. (Artículo)
 Buñuel, Luis 1900-1983/ Directores/ Paz, Octavio/ Escrito

ras-México/ Los olvidados(MEX, L. Buñuel, 1960)/
Octavio Paz habla del arte buñueliano en la película
"Los Olvidados".

- 028 CONOLLY, Cyrill. : Un ejemplo de reverencia destructiva:
"Un chien andalou". Nuevo Cine 4-5, año 1, Nov. 1961,
p. 48. (Artículo)
Un perro andaluz(FRA, L. Buñuel, 1928)/
Crónica de la primera presentación de "Un perro andaluz"
en el Studio 28.
- 029 MILLER, Henry. : La edad de oro. Nuevo Cine 4-5, año 1,
Nov. 1961, p. 49-54, ilus. (Artículo)
Escritores-EUA/ Miller, Henry 1891-1980/ La edad de oro
(FRA, L. Buñuel, 1930)/
Henry Miller plantea que el cine "ha nacido precisamente
cuando estamos muriendo" y que sólo podrá salvarse si es
quitado de las manos de la muchedumbre; dentro de este
planteamiento rescata "La edad de oro" de Buñuel como el
único film que revela las posibilidades del cine.
- 030 GARCÍA ASCOT, J.M. : Un profundo desarreglo. Nuevo Cine
6, año 2, Mzo. 1962, p. 4-8, ilus. (Artículo)
Teoría del cine/ Lenguaje y cine/
La evolución del cine a finales de la década de los cin-
cuentas centrada en dos aspectos: el formal y el temático.
- 031 La exhibición de películas en México durante 1961. Nuevo
Cine 6, año 2, Mzo. 1962, p. 9-11, ilus., estad. (Ar-
tículo)
Exhibición-México 1958-1961/
Número de películas estrenadas en el periodo 58-61 divi-
didas por nacionalidades, y lista de películas exhibidas
solamente en las Reseñas. Indica también películas rele-
vantes no exhibidas en México.
- 032 GARCÍA RIVERA, Emilio, et al. : Encuesta 1961. Nuevo Cine
6, año 2, Mzo. 1962, p. 12-24, ilus., cred. (Crítica)

Salvajes inocentes(ITA-FRA-GB, N. Ray, 1959)/ La máscara del demonio(ITA, M. Bava, 1960)/ Mi lucha(SUE, E. Leiser, 1960)/ La ley del hampa(EUA, S. Fuller, 1960)/ A pleno sol(FRA-ITA, R. Clément, 1959)/ Mi bendito ni maldito(EUA, R. Brooks, 1960)/ Lo que el viento se llevó(EUA, V. Fleming, 1939)/ Apache(EUA, R. Aldrich, 1954)/

Crítica de las mejores películas según encuesta realizada entre veinte críticos de cine en México.

- 033 ELIZONDO, Salvador, et al. : Reseña 1961. Nuevo Cine 6, año 2, Mzo. 1962, p. 25-31, ilus., cred. (Crítica)
El año pasado en Marienbad(FRA, A. Resnais, 1960)/ La noche(ITA, M. Antonioni, 1960)/ Bandidos de Orgosolo(ITA, V. de Seta, 1960)/ Todo comienza en sábado(GB, K. Reiss, 1960)/ La isla desnuda(JAP, K. Shindo, 1961)/
Crítica de las mejores películas de la IV Reseña de Festivales en México.
- 034 BARTRA, Armando y Paul Leduc. : Los cine clubs en 1961. Nuevo Cine 6, año 2, Mzo. 1962, p. 35-36. (Artículo)
Cine Clubs-México/ Exhibición independiente-México/
Recuento de cine clubs existentes en México en 1961 y mención de algunos de los ciclos exhibidos en ellos.
- 035 ELIZONDO, Salvador. : El cine mexicano y la crisis. Nuevo Cine 7, año 2, Ago. 1962, p. 5-8, ilus. (Artículo)
Producción-México 1961/ Industria del cine-México 1961/ Sindicatos y cine-México 1961/ Estado y cine-México 1961/ Distribución-México 1961/
Los productores, los sindicatos y el estado mexicanos como los tres factores determinantes de la crisis del cine en México.
- 036 COLINA, José de la. : En el principio fue la mirada. Nuevo Cine 7, año 2, Ago. 1962, p. 9-12, ilus., cred. (Crítica)
Rey de reyes(EUA, N. Ray, 1961)/
- 037 GARCIA RIERA, Emilio. : El western. Nuevo Cine 7, año 2, Ago. 1962, p. 12-16, ilus. (Artículo)

Western/

La evolución del western a partir de la obra de Ford, Hawks y Ray.

- 038 TORRES, Juan Manuel. : James Dean. Nuevo Cine 7, año 2, Ago. 1962, p. 17-20, ilus., biogr. (Artículo)
Dean, James 1931-1955/ Actores y Actrices-EUA/
Breve biografía de James Dean.
- 039 COLINA, José de la, et al. : Los estrenos. Nuevo Cine 7, año 2, Ago. 1962, p. 20-29, ilus., cred. (Crítica)
En el balcón vacío(MEX, J.M. García Ascot, 1961-62)/ Historias de la revolución(CUB, T. Gutiérrez Alea, 1960)/ Doble vida(FRA, C. Chabrol, 1959)/ A un paso de la libertad(FRA, J. Becker, 1959)/ Los amores de Messalina(ITA, V. Cottafavi, 1959)/ Psicosis(EUA, A. Hitchcock, 1960)/ Muñequita de lujo(EUA, B. Edwards, 1961)/ Esplendor en la hierba(EUA, E. Kazan, 1961)/