

4
2 eq.



Universidad Nacional Autónoma de México

ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES
"ACATLAN"

EL CINE INDEPENDIENTE MEXICANO

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO EN PERIODISMO Y
COMUNICACION COLECTIVA

P R E S E N T A :

Julio García Durán

ASESOR : MIGUEL BARBACHANO PONCE





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.

I N D I C E

INTRODUCCION	PAGINA
Capítulo I. EL CINE INDEPENDIENTE MEXICANO	1
A. Definición de Cine Independiente	1
B. Antecedentes	2
1.- Visión Panorámica del Cine Mexicano	
(1896 - 1949)	2
a) Los Orígenes	2
b) Epoca Sonora	9
c) Nace una Industria	10
d) Orígenes del Cine Independiente	21
2.- Precursores del Cine Independiente	
(1950 - 1964)	23
a) Producciones Barbachano Ponce (Telepro-	
ducciones, S. A.)	23
b) Otros Precursores del Periodo 1950-1964.	33
c) Grupo " Nuevo Cine " (1961)	37
Notas	39
Capítulo II. SURGIMIENTO DE UNA CONCEPCION Y PRACTI	
CA INDEPENDIENTES DEL CINE EN MEXICO -	
(1964 - 1970)	41
A. El Cine Experimental. La Apertura de la In-	
dustria y de los Sindicatos Cinematografis-	
tas	41

1.- Causas de la Apertura	41
2.- El Primer Concurso de Cine Experimental (1964 - 65)	45
3.- El Segundo Concurso (1967)	52
B. La Experiencia de 1968	55
Notas	70
Capítulo III. EL CINE DURANTE EL SEXENIO ECHEVE-- RRISTA (1970 - 1976)	72
A. Contexto Histórico	72
B. La Apertura Echeverrista en el Cine	75
1.- El Banco Nacional Cinematográfico	78
a) Producción	79
b) Distribución	82
c) Exhibición	83
d) Cineteca Nacional	84
e) Centro de Capacitación Cinematográfica	87
f) Sindicalismo	88
g) Censura	89
2.- Producción Cinematográfica Estatal	92
C. Cine Independiente del Sexenio	98
Notas	102
Capítulo IV. EL CINE DURANTE EL SEXENIO LOPEZPOR_ TILLISTA (1976 - 1982)	104
A. Desmantelamiento del Aparato Cinematográ- fico Estatal Echeverrista	104

1.- Creación de la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía	104
2.- Fin del Banco Nacional Cinematográfico.	107
3.- Productoras Estatales	111
B. Panorama General del Cine del Periodo ...	113
1.- Producción Estatal y Privada	113
2.- El Siniestro de la Cineteca Nacional ..	115
C. Cine Independiente del Sexenio	119
1.- Producción	119
2.- Distribución y Exhibición	124
D. Perspectivas del Cine Independiente.....	126
Notas	129
CONCLUSIONES	130
BIBLIOGRAFIA	132
HEMEROGRAFIA	135

INTRODUCCION

Entre los múltiples discursos apologéticos y diatribas que se han escrito en torno al cine nacional, existe una -- postura que resulta particularmente interesante por cuanto se refiere -en tono casi apocalíptico- a la industria cinematográfica mexicana, como a "un cadáver que renace hacia su muerte".

El aserto, de Alberto Ruy Sánchez, hace referencia a la serie de crisis que ha enfrentado esta industria desde -- que es tal, las cuales le han conducido al estado de mediocridad que acusa en la actualidad.

Ciertamente, la historia da cuenta de filmes excepcionales realizados antes, durante y después de la llamada --- "epoca de oro" del cine nacional, cuando se mantuvo un buen nivel de calidad en la producción y un trabajo sistemático -- muy aceptable. Destacan, por ejemplo, películas de Fernando de Fuentes (Allá en el Rancho Grande); de Arcady Boytler -- (La Mujer del Puerto); de el Indio Fernández (La Perla), y de Luis Buñuel (Ensayo de un Crimen), por citar sólo al gunas de las más significativas.

Aparte de los filmes de tales realizadores rodados en el marco de la industria, se encuentran otras obras de carácter no industrial que escapan de la mediocridad y demuestan que fuera de los canales tradicionales también es posi-

ble realizar cine de calidad que dé a conocer aspectos más profundos de nuestra realidad. Tales son los casos de Raf--ces y El Brazo Fuerte, dirigidas por Benito Alazraki y Giovanni Korporaal, respectivamente.

Nos referimos, como es evidente, a lo que se ha dado - en llamar cine independiente, y que en sus orígenes fue con-siderada como una práctica experimental.

Las circunstancias que propiciaron el surgimiento de - este fenómeno se encuentran en el conflicto protagonizado - entre sindicatos cinematografistas que tuvo lugar en 1945,- cuando un laudo presidencial otorgó al Sindicato de Trabaja-dores de la Producción Cinematográfica la exclusividad para filmar largometrajes.

Como consecuencia de esto, muchos realizadores se vie- ron marginados y virtualmente impedidos para desarrollar su profesión y vivir de su trabajo. Así pues, ante la falta - de perspectivas en la industria, algunos optaron por la vía independiente, ejercer la actividad al margen de la indus--tria, sin la participación de sindicatos que controlan la - producción y exhibición, y desentendiéndose de los procedi- mientos de censura que impone el Estado.

Desde entonces, este tipo de cine se caracterizó por - rehuir los convencionalismos y por emprender nuevas búsqe- das con un espíritu de renovación expresiva a partir de tra-tamientos críticos de la vida nacional.

En este punto cabe señalar que algunos cineastas que -- aquí consideramos independientes, tuvieron oportunidad de exhibir comercialmente sus películas en condiciones coyunturales, e incluso en forma eventual otros trabajaron dentro de la industria o dirigieron filmes estatales.

En tales casos, es preciso establecerlo, nosotros los -- tenemos por independientes no precisamente en cuanto a la -- forma de producción de sus cintas, sino, sobre todo, porque en general sus temas y propósitos obedecen a la intención de dar nuevo impulso a la cinematografía nacional valiéndose de una concepción estética renovada y métodos narrativos heterodoxos, características que juzgamos fundamentales de este tipo de cine.

Para aclarar este punto, hemos de asentar que consideramos válido el hecho de que los realizadores pretendan vivir del fruto de su profesión, sea trabajando en la industria o al margen de ella. En todo caso, un empleo en tal o cual -- institución u organismo no representa una compra ideológica. Además, por medio de la comercialización de sus cintas, varios realizadores pudieron recuperar inversiones y ello redundó en una mayor producción.

Así pues, insistimos, no cabe ver una traición en la -- conducta de algunos cineastas que trabajaron o trabajan indistintamente de forma independiente o dentro de la industria. Una pretensión similar no es, a nuestro juicio, sino-

una posición radical, habida cuenta que el hecho de filmar -- con todas las facilidades no necesariamente obliga a realizar productos convencionales destinados a la explotación comer--- cial. Tampoco, caso contrario, trabajar de modo independiente significa que las películas constituyen de suyo valiosas piezas de la cinematografía.

Sobre este particular existen ejemplos concretos: en --- cuanto al primer caso tenemos a Jaime Humberto Hermosillo, -- quien se ha destacado en ambos terrenos del quehacer fílmico; en el segundo resalta el hecho de que cineastas pretendidamen te independientes en los términos en que los caracterizamos, - hacen un cine fácil y apegado generalmente a los conveciona- lismos de la industria. Una muestra de esto último la encon-- tramos en Eulalio González " Piporro ", quien en 1969 produce de manera " independiente " la cinta titulada El Pocho.

Por supuesto, existen marcadas diferencias entre unos y otros realizadores, pero aquí no nos ocuparemos más de esto.

Ya de lleno ubicados en el tema de nuestra investiga--- ción, veremos que, según consenso de críticos e historiado-- res de la materia, el cine independiente mexicano nació en - el decenio de los cincuenta con el filme Raíces (1953), di rigido por Benito Alazraki y producido por Manuel Barbachano Ponce. Desde entonces, esta forma de trabajar va cobrando im portancia y presencia, y toma impulso a raíz del movimiento estudiantil de 1968. Será en los años posteriores cuando lle

que a conformarse lo que bien puede considerarse como un movimiento renovador del cine mexicano.

Sobre este particular cabe consignar que a lo largo de la relativamente corta historia del cine independiente se registran algunas tentativas para integrar en verdadero proyecto en aras de la dignificación de este medio de comunicación. Ejemplos de esto lo constituyen los grupos Nuevo Cine y Cine-Independiente de México, que estuvieron integrados por camarógrafos, directores e intelectuales de la década de los sesenta.

A pesar de que tales intentos no resultaron del todo exitosos, los cineastas, cada uno por su lado y con medios propios o con financiamiento de instituciones, continuaron filmando al margen de una industria que tradicionalmente les ha negado el acceso y los ha marginado.

Es así que, tan sólo en el periodo 1976-1982 se llega a dar cuenta de más de cien filmes independientes, cantidad que supera incluso la producción estatal de esa época y que bien podría considerarse como evidencia de la madurez de este tipo de cine.

Los obstáculos que han enfrentado los realizadores independientes han sido muchos, y van desde conseguir créditos -- hasta pagar desplazamientos, a más de las dificultades que encuentran a su paso cuando pretenden exhibir sus trabajos.

La trayectoria de esta práctica cinematográfica ha sido-

sumamente azarosa según se ha establecido en estas líneas in--
troductorias. Este esbozo general nos permite ahora formular -
el propósito de la presente investigación: éste consiste en --
realizar un recorrido por la historia paralela que representa
el fenómeno independiente en el ámbito del cine nacional y mos
trar que se ha convertido en una de las posibilidades para ha--
cerlo resurgir.

Una salvedad que juzgamos pertinente: nuestra intención -
no está orientada a ofrecer un análisis cinematográfico ni un
recuento exhaustivo de la filmografía independiente; únicamen--
te deseamos dejar constancia de la persistencia de los cineas--
tas por postularse como una opción para convertir al cinemató--
grafo en un medio de expresión de la realidad nacional.

Esto último significa que concebimos y planteamos al cine
independiente como una alternativa para aliviar la crítica si--
tuación que atraviesa la cinematografía mexicana, y que amena--
za llevarla a su extinción como lo advertíamos al inicio de --
estas líneas haciendo eco de la afirmación del crítico Alberto
Ruy Sánchez.

CAPITULO I. EL CINE INDEPENDIENTE MEXICANO

A.- Definición de Cine Independiente.

Hoy en día, hablar del Cine Independiente que se realiza en México es referirse a uno de los asuntos más polémicos que se han generado en relación con la industria cinematográfica-nacional.

Las confrontaciones se originan desde el momento mismo - de intentar una definición que englobe lo más ampliamente posible de este fenómeno, y llegan incluso hasta la delimitación del ámbito que comprende ésta práctica.

No obstante esto, y para efectos funcionales, definiremos al Cine Independiente, no industrial o alternativo, como aquél que es realizado fuera de la industria cinematográfica, sin el apoyo o la participación de los sindicatos que controlan la producción y exhibición, y sin someterse a los procedimientos legales de lo que eufemísticamente se conoce como - - " supervisión " establecido por el gobierno.

Asimismo, el Cine Independiente ha de ser definido no -- sólo por una forma de producción, sino también, y sobre todo, por un espíritu de renovación expresiva y temática, lo cual - trae como inevitable secuela que en muchas ocasiones este tipo de cine tenga muy pocas posibilidades de ser distribuido y exhibido.

Atendiendo, pues, a las anteriores consideraciones, tenemos que el Cine Independiente, no industrial o alternativo, - es aquél que se produce al margen de la producción oficial, - lejos de los controles sindicales y de la producción privada-convencional y que, además huye de soluciones formales rutinarias y tradicionales en aras de una búsqueda expresiva personal que abarque no sólo la crítica social, sino también el --ejercicio de una estética propia y de unos métodos narrativos heterodoxos, o lejos de la ortodoxia.

B. Antecedentes.

1.- Visión Panorámica del Cine Mexicano (1896 - 1949)

a) Los Orígenes.

Abordar un tema relativamente nuevo como lo es sin duda el Cine Independiente Mexicano obliga a realizar un recorrido por la cinematografía nacional, desde sus inicios hasta la mitad del presente siglo, fecha de la que partirá la presente - investigación.

Hechas estas salvedades, iniciemos con el nacimiento de nuestro cine, que ocurre en las postrimerías del siglo XIX, - concretamente en el año 1896, es decir sólo ocho meses des---pués de que se efectuara en París la primera presentación ----

pública del artefacto de los hermanos Luis y Augusto Lumière.

La primera exhibición pública del cinematógrafo Lumière - en México tuvo lugar el 14 de agosto de 1896, en la Droguería Plateros, del centro de la ciudad, y en ella se mostraron, entre otros títulos, las películitas Llegada de un Tren, Montañas Rusas, Jugadores de Ecarté y Salida de los Talleres Lumière en Lyon.

Días antes, el novedoso invento había sido presentado ante el presidente Porfirio Díaz, quien impresionado por las representaciones, accede a dejarse filmar mientras realiza un recorrido por Chapultepec, en compañía de su familia.

Esta cinta en que aparecen Díaz y sus familiares, así como otras tales como Escenas en los Baños del Pane y Escena en el Colegio Militar, constituyeron los primeros filmes que mostraron asuntos mexicanos, al tiempo que funcionaban como importantes formas de propaganda en favor del régimen porfirista. (1)

Para el año 1897 (el 9 de enero), los empleados de la casa Lumière ofrecieron una última función en territorio mexicano, cuando ya habían dado a conocer el invento en la ciudad de Guadalajara, la segunda en importancia del país.

Antes de su partida, los señores Vayre y Von Bernard --- aleccionaron a algunas personas en el manejo de los aparatos con el propósito de que éstas continuaran realizando las exhi

biciones fílmicas.

Es a partir del año 1897, pues, que se puede hablar ya - del surgimiento de un cine verdaderamente mexicano, el cual, - a lo largo de su período mudo (1898 - 1929) llegaría a ---- desenvolverse por los más variados senderos.

Los años de 1897 a 1906 marcan la época en que el cine - se da a conocer en la mayor parte del territorio nacional, a - la vez que se sientan las bases del documental mexicano, que - ya para entonces pasa de la simple " vista " a registrar acon - tecimientos cotidianos que posteriormente serían considerados como importantes documentos históricos.

Entre los años 1906 y 1907, el documental llega a conver - tirse en la forma de expresión por excelencia del incipiente - cine nacional, y tanto en la capital como en diversos puntos - del interior de la República, empiezan a surgir documentalis - tas que vendrán con el tiempo a obtener gran prestigio.

De entre los documentalistas más importantes de la época podemos citar a Enrique Rosas, Jesús H. Abitia, los hermanos - Alva y Salvador Toscano. Con los materiales realizados por és - te último durante aquellos años, se constituiría, en 1947, el documental titulado Memorias de un Mexicano.

Durante estos mismos años se empiezan a gestar los prime - ros intentos de un cine narrativo, mismos que se verían frus - trados por las convulsiones provocadas por la Revolución Mexi -

cana.

De estas primeras tentativas destacan las realizadas por el propio Salvador Toscano, quien filmó escenas de Don Juan - Tenorio; a Rosario Soler en Sevillanas; a Luisa Obregón y a su esposo en fragmentos de la zarzuela Dos Canarios de Café, - " y lo que parece ser un breve relato a base de imágenes: Terrible Percance a un Enamorado en el Cementerio de Dolores ".

(2)

A pesar de estos trabajos en el campo de la ficción, las circunstancias provocadas por el movimiento revolucionario -- propiciaron que el documental siguiera con paso firme su desarrollo. De esta manera llegó a convertirse en la fuente más importante de información acerca de la Revolución.

Por otra parte, en algunas regiones como Yucatán, donde el movimiento armado no fue nada intenso, se filmaron películas de argumento, entre las que figuran Aventuras de Sexteto Uranga, de Enrique Rosas, que es un pequeño filme rodado a finales de 1903 en algunas calles del Barrio de San Juan y en los alrededores del Palacio Federal.

Años después, en febrero de 1906, el mismo Rosas filmó - la gira de Porfirio Díaz por Yucatán, siguiendo a este personaje desde su salida de la ciudad de México, su paso por Veracruz y su llegada a Mérida, hasta que se despidió de Yucatán.

Entre 1917 y 1929 - 30, con el país todavía en turbulencia, la producción cinematográfica realiza sus primeros intentos de industrialización valiéndose del cine de argumento, a la manera del que fuera por entonces el modelo más evidente: - Hollywood.

Estos primeros esfuerzos por industrializar al cine mexicano tuvieron como base el género de ficción, toda vez que para entonces el espectador nacional se encontraba hastiado de todo el material filmográfico documental y de la propia Revolución.

Sin embargo, dichas tentativas de industrialización fracasaron o solamente tuvieron éxitos limitados debido al dominio de la mayor potencia cinematográfica de la época: Estados Unidos, así como a la incapacidad de los cineastas del país para realizar un cine de calidad y auténticamente nacional.

Entre 1917 y 1922 se opera un cierto auge en la producción fílmica de largometrajes mexicanos y se filman aproximadamente 50 cintas a partir de una incipiente organización genérica como fueron el melodrama pasional ubicado en los altos círculos de la burguesía, las adaptaciones de literatura norteamericana; los dramas indigenistas y las cintas de tema campirano. Quizá la único relevante de este periodo, según lo -- consigna Eduardo de la Vega Alfaro, sea la cinta El Automóvil Gris, dirigida en 1919 por Enrique Rosas, Joaquín Coss y Juan

Canals de Hones. (3)

En general, se advierte que las intenciones de industrializar al cine durante el periodo 1917 a 1922, cuyos mejores logros se encuentran plasmados, como decíamos, en la película El Automóvil Gris, debieron su fracaso a la presencia del cine extranjero en el ámbito nacional, así como al hecho de que el gusto del público mexicano estaba orientado hacia las películas foráneas (estadounidenses, italianas, francesas).

Esta situación trajo como consecuencia una notable disminución en la producción de 1923 a 1930, periodo en el que se produjeron aproximadamente 28 cintas.

Los filmes realizados durante esta etapa constituían más bien esfuerzos mínimos y regionalistas de Estados como Puebla, Michoacán, Tlaxcala y Veracruz. Asimismo se realizaron algunos filmes experimentales tales como El Buitre (1925), El Tren Fantasma (1926), y el Puño de Hierro (1927), películas de características regionalistas realizadas por Gabriel García Moreno.

Para el año 1926 empieza a perfeccionarse con vertiginosa rapidez en Europa (Alemania) y Estados Unidos una serie de experimentos conducentes a la sonorización del cine. Estos trabajos rinden sus frutos un año después, cuando la Warner Bros presenta en una sala de Nueva York, a través del sistema Vitaphone, la primera película sonora en la historia del cine:

El Cantante de Jazz (1927), dirigida por el estadounidense Alan Crossland e interpretada por Al Jolson.

Con el nacimiento del cine sonoro en el país vecino, --- Hollywood se da a la tarea de filmar, hacia finales de los -- veintes y principios de los treintas películas habladas en di versos idiomas. Todo esto, con el propósito de mantener su he gemonía y para sobresalir dentro de un ambiente mundial muy - competitivo.

Es así que para los mercados latinoamericanos se reali-- zan versiones " hispanas " de los grandes éxitos del cine ho llywoodense. Sin embargo, tales versiones fracasan ante los - públicos de América Latina, que anhelaban escuchar en las pan tallas los peculiares acentos de su idioma, dando así pie a - una coyuntura favorable para el desarrollo de otras cinemato grafías propias como las de España, México y Argentina.

Aprovechando la situación, en estos tres países se ini-- cian los primeros experimentos de sonorización para tratar de captar a los públicos de habla castellana que demandan pelícu las habladas en su idioma y con temas nacionales.

En nuestro país, tales intentos de sonorización surgen - en 1929 con dos cintas: Dios y Ley, filmada en California, Es tados Unidos, por el mexicano Guillermo Calles, y El Aguila y el Nopal, realizada ya en territorio mexicano por Miguel Con treras Torres.

Esos esfuerzos cristalizaron en 1931, con la realización de la película Santa, melodrama que fuera dirigido por el español Antonio Moreno y que está considerada como la primera cinta industrial sonora del cine mexicano.

b) Epoca Sonora.

La buena acogida que tuvo Santa permitió que a partir de 1932 comenzaran a producirse más y más películas: seis en ese año; 21 en 1933; 23 en 1934; 22 en 1935 y 25 en 1936.

De toda esta producción destacaron filmes como el Compadre Mendoza (1933), de Fernando de Fuentes; La Mujer del Puerto (1933), de Arcady Boytler; Dos Monjes (1934), de Juan Bustillo Oro, y Janitzio (1934), de Carlos Navarro.

Paralelamente al aumento en la producción también se dio una exploración temática narrativa acerca de la cual el propio Eduardo de la Vega anota:

... se filman en este periodo cintas de aventuras "internacionales", dramas de la revolución, películas de charros, melodramas pasionales, extravagancias fílmicas, obras de horror elemental, musicales, epopeyas de bandoleros rurales, -- adaptaciones literarias, exaltaciones castrenses, melodramas-prostibularios, documentales veristas, cintas sobre los bajos fondos citadinos, aventuras de capa y espada y cintas de cabaret... En esta etapa ocurren también las primeras incursiones

del Estado en los terrenos de la producción fílmica por vía - de instituciones oficiales (la SEP filma Redes), o de empre- sas cinematográficas (los estudios y laboratorios CIASA pro- ducen Vámonos con Pancho Villa)". (4)

Como se puede apreciar, la fase preindustrial del cine- sonoro mexicano fue rica en experiencias y experimentos. La - incesante búsqueda de temas y efectos trajo aparejada una ma- yor libertad creativa y una amplia gama de posibilidades. No- obstante que en el terreno artístico los fracasos fueron lo - más común, también se dieron muestras de excelentes cualida-- des cinematográficas, como son los casos de las ya referidas- películas de De Fuentes y de las producidas por la Secretaría de Educación Pública, así como la de Arcady Boytler y otras - que también han pasado a formar parte de la historia cinemato- gráfica nacional.

c) Nace una Industria.

En 1936, con la filmación de la película Allá en el Ran- cho Grande, dirigida por Fernando de Fuentes, el cine mexica- no logra conquistar los mercados hispanoamericanos. Ese año - marca la fecha en que nuestra cinematografía logra al fin el- salto cualitativo y cuantitativo y pasar de la artesanía a la industria.

Ello quiere decir que debido a las más diversas y complejas circunstancias, el cine totalmente realizado en México tardó aproximadamente cuarenta años para convertirse en una industria organizada y cimentada.

Así pues, a partir del triunfo en América Latina de Allá en el Rancho Grande casi todo el aparato productivo cinematográfico nacional se dio a la tarea de copiar la receta comercial de De Fuentes, de tal manera que más de la mitad de la producción de 1937 se dedicara al género ranchero.

En 1939 se filmarían 37 películas, y en ese mismo año el Estado decide apoyar a la incipiente industria con medidas administrativas: En octubre, un decreto del presidente Lázaro Cárdenas impuso a todas las salas cinematográficas del país la exhibición de por lo menos una película mexicana al mes. (5)

No obstante esto, las posibilidades expresivas y la búsqueda de nuevos temas quedaron relegados a planos inferiores, anulando con ello - una vez más - las tentativas de crear un cine mexicano de buena calidad. Excepciones de esta situación se pueden encontrar en películas como la Noche de los Mayas y Los de Abajo, ambas dirigidas por Chano Urueta, en las que sí se pueden apreciar elementos interesantes que rebasan por completo el simple interés comer-

cial.

A pesar de estos casos excepcionales, la fase crítica del cine nacional persistió durante algún tiempo más - hasta que una serie de acontecimientos extracinematográficos propiciaron que nuestro cine se revitalizara e impusiera sobre las cinematografías de España y Argentina.

En la época de los cuarenta la industria fílmica mexicana conocería lo que se dio en llamar la " edad de oro ", misma que constituye un periodo con características muy - peculiares y también rica en exploraciones técnicas. Esta " edad de oro " marca una etapa muy importante del cine - mexicano como consecuencia de un hecho fundamental como - lo fue la conflagración iniciada en 1939 conocida como II Guerra Mundial.

Para estimular la participación directa en la guerra, la industria hollywoodense orienta casi toda su producción hacia la realización de un cine bélico.

Este hecho propició que la " Meca del cine " tuviera que ceder temporalmente los mercados latinoamericanos, que poco a poco comenzaba a recuperar por vía del sonoro. Ante esta situación, y para no perder de nueva cuenta su creciente dominio, Hollywood decidió apoyar a alguna de - las tres industrias que con muchos esfuerzos habían logrado surgir en el mundo de habla hispana: las industrias me

xicana, española y argentina.

Finalmente decidió brindar su apoyo a la cinematografía nacional (a través de dinero, maquinaria y re-facciones) ante la perspectiva fascistoide de los otros-gobiernos.

Así fue como se originó esta etapa floreciente del-cine mexicano, que traería aparejada la consolidación in-dustrial, la cual se prolongaría durante varios años...-- los años de guerra.

En el marco de ese progreso, que de hecho era un -- desarrollo artificial en tanto que estaba subordinado al-apoyo de la mayor potencia cinematográfica, se inscribe - la obra de Emilio Indio Fernández, cineasta que junto con Julio Bracho, sería de los más significativos de todo el-periodo.

La historia del Indio Fernández como cineasta se re-monta hasta los años treintas y cuarentas, cuando partici-pa como extra en muchas cintas hollywoodenses.

Su debut como actor en México está registrado en el año 1934, por su participación en el melodrama indigenis-ta de Carlos Navarro intitulado Janitzio.

Durante el resto de la década de los treintas Fer--nández continúa su carrera como actor y a la vez realiza-algunos argumentos. En 1941 logra por fin debutar como di

rector en una cinta que combinaba elementos del melodrama carcelario con un patriotismo ferviente: La Isla de la Pasión.

El encumbramiento del Indio Fernández llegaría en 1943 (año en que por lo demás se realizaron 70 películas, cifra sin precedentes dentro de la producción de cine en lengua castellana). Con la realización de Flor Silvestre, el Indio logra colocarse como uno de los mejores cineastas del país. A partir de entonces, y paralelamente a la filmación de cintas consideradas como menores, Emilio Fernández logra integrar en una serie de filmes una amplia visión de la vida mexicana de la época. La obra realizada por Fernández durante este periodo del cine mexicano puede aglutinarse, según el crítico Eduardo de la Vega, en varias líneas rectoras:

Melodramas del ambiente revolucionario (Flor Silvestre, Las Abandonadas, 1944; y Enamorada); melodramas indigenistas que en sí constituyen todo un subgénero (María Candelaria, 1943; La Perla, 1945; algunos momentos de Río Escondido, --- 1947 y Maclovía, 1949); melodramas prostibularios (la superficie temática de las Abandonadas, Salón México, 1948; y Víctimas del Pecado, 1950; - dramas de exaltación patriótica (en el fondo ca

si todas las cintas mencionadas, pero sobre todo Río Escondido), y dramas de violencia rural - - (Pueblerina, 1948). (6)

Sobre la significación que Emilio Fernández tuvo para el cine nacional del decenio de los cuarentas, el historiador y crítico de cine, Emilio García Riera, formula las siguientes consideraciones:

... Lo cierto es que las películas de Fernández y de Gabriel Figueroa fueron las que suscitaron por primera vez la atención del mundo para el cine mexicano... Las películas del Indio representaron - para los europeos y norteamericanos - el acceso a un mundo desconocido por vía de un estilo al que no le quitaban originalidad sus muy -- claros antecedentes eisensteinianos (Que Viva Mé-
xico). Fernández fue para el mundo todo el cine mexicano ... (7).

A decir del propio García Riera, para el año de --- 1944, el cine mexicano tenía todo cuanto necesitaba, desde bases financiera e industrial, hasta un grupo de artistas de gran éxito, como María Félix, Dolores del Río y Jorge Negrete. Asimismo, disponía de talentosos directores y de la existencia de un público fiel.

En consecuencia, los volúmenes de producción se in_

crementaron considerablemente, al grado tal que incluso llegó a considerarse a la industria cinematográfica como la tercera en importancia en el país.

Fue durante esta misma época, y con base en un favorable panorama para la cinematografía nacional que se integró la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, que estaría encargada de premiar con los Arieles a las mejores producciones filmicas de nuestro país.

Las perspectivas, pues, para la cinematografía nacional eran muy prometedoras, pero ya se vislumbraba el desenlace de la guerra que había propiciado el florecimiento del cine nacional, y esa posibilidad trajo serias consecuencias para la industria.

Esta situación, que amenazaba con terminar con la " época de oro " del cine mexicano no tardó en producir sus efectos entre el medio cinematográfico como lo señala García Riera al decir:

Empezaron a agitarse las aguas estancadas del -- cálculo egoísta: si en 1944 debutaron catorce directores (entre ellos Roberto Gavaldón con La Barraca, que ganó el primer Ariel), en 1945 se inició la famosa política sindical de puerta cerrada, que aseguraba para quienes estaban dentro de la industria el reparto de un botín que amena

zaba con reducirse, y sólo debutó un director. (8)

Como si la situación no fuera lo suficientemente intrincada, estalló una guerra sindical ente los técnicos menores y los empleados de las salas contra la aristocracia del cine, encabezada por famosos actores. Esto trajo como consecuencia que se produjera la división de sindicatos, misma que fue legitimada por un laudo del presidente Manuel Avila Camacho.

De esta manera, los técnicos menores y empleados de salas como proyectistas y acomodadores, se agruparían en el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC), y tendrían prohibida la realización de películas de largometraje.

Por su parte, los actores famosos, los directores, -fotógrafos, editores, etcétera, quedarían integrados en el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC).

Originalmente, la división del STPC en una serie de ramas encargadas de defender los intereses de sus miembros, suponía una gran ventaja para los trabajadores.

Sin embargo, y a causa del estricto rigor con que establece sus medidas, también trae aparejado el lento y paulatino decaimiento de la industria.

Es la sección de directores, como ya lo hemos asentado

do en la que con mayor evidencia se aprecian estas condiciones que inevitablemente redundan en el descenso de la calidad de las películas.

El STPC , pues, se convertiría, como lo consigna --- Emilio García Riera en un artículo publicado por la Revista de la Universidad de México, en un organismo dedicado a cuidar el cumplimiento de una consigna: " entre menos bu-- rros, más olotes " .

Por otra parte, y ya concluida la guerra, los productores de Hollywood se cobrarían la ayuda que en otros tiempos habían proporcionado al cine mexicano. Esto lo harían a través de distribuidoras y de productoras subsidiarias, así como mediante su participación en las acciones de los Estudios Churubusco, y valiéndose de todo tipo de artima-- ñas.

Así, el cine norteamericano lograría imponer su in--- fluencia casi omnimoda en la marcha posterior de la cinematografía nacional.

Con el fin de la guerra, como hemos visto, el panorama para el cine mexicano cambia completamente. A la vez, se genera un monopolio de la exhibición comandado por William Jenkins y sus socios Gabriel Alarcón y Manuel Espinosa Yglesias.

Sobre este particular, García Riera advierte:

Es un momento clave en la historia del cine mexicano. Hasta este momento existió un cine nacional -- que ahora puede parecernos mejor o peor, pero realizado con cuidados técnicos suficientes para no hacer abismales sus diferencias con el estadounidense. El triunfo del monopolio Jenkins significaría una tácita división del mercado; al público de ciertas exigencias, de clase media para arriba, se le proveería de cine extranjero, hollywoodense o europeo; al cine mexicano se le dejaría la extensa población analfabeta o semi. De ahí el aliento --- irrestricto al churrismo, a la confección en tres semanas o menos de productos ínfimos hechos en serie. El cine cuidadoso pasaba a ser excepcional en México, y aun la mayor parte de quienes trataron - de hacerlo cederían a las exigencias del churrismo. Típico ejemplo: Zacarías acabaría descubriendo a - Capulina. (9)

De esta manera se cerraba el ciclo de formación de la industria cinematográfica mexicana iniciado años antes. El cine nacional, aparte del muy excepcional, ocasionalmente produciría algunas cintas interesantes, entre las que se cuentan las de Tin Tan, los melodramas de Alberto Gout con Ninón Sevilla y ciertos filmes populacheros de Ismael Ro--

dríguez.

Aparte de estas contadas excepciones, lo común fue en contrarse con la misma situación en que los mismo directores y los mismos actores ruedan los mismos argumentos, escritos por los mismos guionistas, fotografiados por los -- mismos operadores y pensados para el mismo público potencial, consituido por millones de analfabetos, o casi...

Un panorama general de toda esta conflictiva época lo ofrece Emilio García Riera, cuando escribe: " La industria se había formado no para desarrollarse, sino para desmentir el paso del tiempo. Se cumplió de tal manera el sueño-pequeñoburgués de un pequeño mundo perfectamente protegido, y se esperaba que el público mexicano tampoco se desarrollase, en bien de todos. No en balde el público de habla castellana más seguro para el cine nacional era el analfabeto, o sea el que no podía leer los subtítulos de las películas extranjeras. Si para el cine la historia quedaba reducida a un cementerio de héroes inertes y la política era declarada inexistente, y si la censura contribuía poderosamente a que así fuera, no cabe advertir en ello sino la -- persistencia de una aberración de principio, la que supuso construir una industria burguesa con mentalidad de pequeño-burgués ". (10)

d) Orígenes del Cine Independiente.

Llegados a este punto es necesario hacer una breve re capitulación a fin de poder entrar de lleno al tema que -- nos ocupa. Este nos permitirá también circunscribir nues-- tro campo de investigación para referirnos exclusivamente a las que consideramos como verdaderas muestras del Cine - Independiente.

Cuando hablamos del Cine Independiente o simplemente de independencia, debemos establecer un punto de referencia con respecto al cual se ejerza o desempeñe la actitud o po gura independiente. Y ese punto de referencia lo encontra-- mos precisamente en la división de sindicatos producto de las pugnas entre los trabajadores del ramo. Esta división, legitimada como dijimos por el laudo presidencial de Ma--- nuel Avila Camacho, declaraba en 1945 al STPC como el ú ni co facultado para producir largometrajes industriales.

Es precisamente a partir de ese momento que podemos - hablar concretamente de un cine independiente, de un cine- que se produce al margen del sindicato, en primera instan- cia. Asimismo, y atendiendo a la definición que formulamos al inicio de esta investigación, consideramos sólo como ci ne independiente aquel que también muestre en su concep-- ción inquietudes de búsqueda expresiva ajenas a las con ven ciones temáticas que durante los nueve o diez años prece--

dentes se habían entronizado en la cinematografía nacional.

Así pues, y a riesgo de que las frecuentes citas que se hagan resulten engorrosas, empezaremos por consignar en primer término los nombres de productores como Manuel Barbachano Ponce y Gustavo Alatríste.

El primero de estos es considerado por Emilio García Riera como " fundador, en 1953, del Cine Independiente con Raíces ", en tanto que Alatríste también constituye un nombre representativo de esta incipiente corriente cinematográfica por el hecho de haber producido " tres películas - de Buñuel, entre 1961 y 1967 ". (11)

El propio García Riera hace alusión en otra nota a la producción que se realiza al margen del STPC durante los años posteriores al laudo presidencial, pero advierte sobre la imposibilidad de considerar como verdaderamente independientes algunos filmes tales como No te Dejaré Nunca, largometraje realizado en 1947 por el STIC, dirigido por el español Francisco Elías; Noches de Angustia (1948), de Ignacio Retes; Los Diablos Negros, (1948), de Carlos-Toussaint; La Cruz Vacía, (1948), de Víctor Irruchúa y Rafael Portillo y Bendita Seas, dirigida por Manuel Muñoz, miembro del STIC. (12)

En esta misma nota se da referencia de la producción en 1949 de la película Tu Pecado es Mío, de Alejandro Pa-

checo, así como de otro largometraje en 8 mm. en 1956, intitulado El Kilómetro Trágico, de Mateo Elizaliturri.

Con estas dos últimas películas Emilio García Riera, quien para este capítulo es el autor más consultado, da - por terminada la enumeración de todo el cine independiente de los cuarentas, aunque tal independencia es únicamente en razón de su forma de producción, pero no en cuanto a su espíritu renovador.

Al término de su artículo, García Riera concluye diciendo que " la verdadera historia del cine independiente de largometraje empezaría con Raíces, la película producida por Manuel Barbachano Ponce, dirigida por Benito Alazraki, en 1953".

Pero esta es una historia que ya no tiene espacio en este apartado, pues constituye materia de nuestro siguiente subcapítulo.

2.- Precursores del Cine Independiente (1950 - 1964).

a.- Producciones Barbachano Ponce (Teleproducciones, S.A.)

Aun cuando el nombre de Manuel Barbachano Ponce es conocido sobre todo dentro del terreno del documental, el -- productor yucateco destacó ampliamente también en el campo del largometraje.

Las producciones de este fundador del Cine Indepen---

diente constituyeron en su tiempo verdaderos esfuerzos por realizar largometrajes que en definitiva ignoraron las tradicionales formas de producción, lo que obviamente retardó la distribución y exhibición comercial de sus películas -- por problemas sindicales.

Cabe recordar que, además de sus producciones Raíces y Torero, Barbachano también produjo Nazarín, dirigida por - Luis Buñuel en 1958, y Sonatas, de Juan Antonio Bardem. -- Asimismo, coprodujo " el primer largometraje del cine cubano de la Revolución, intitulado Cuba Baila, que dirigió -- Julio García Espinoza ". (13)

Apoyado por un compacto equipo de trabajo, Barbachano Ponce fundó en 1952 la compañía Teleproducciones, S. A., -- que se dedicaría a realizar una serie de cortometrajes y - noticiarios.

De esta manera, el productor pronto logró un amplio - reconocimiento internacional a partir de los diversos premios que obtuvieron sus producciones en festivales y congresos cinematográficos en varios países europeos.

Entre las películas producidas por Teleproducciones, S. A., que recibieron premios y menciones honoríficas, destacan: Retrato de un pintor, El Botas; Tierra de Chicle; Toreros Mexicanos: La Pintura Mural Mexicana y otros títulos de los que Emilio García Riera ofrece amplia referen-

cia en su Historia Documental del Cine Mexicano. (14)

Asimismo, la compañía creada por Barbachano Ponce -- realizó los cortometrajes Corazón de la Ciudad y Arte Público, así como los noticiarios semanales Tele Revista, - Desfile de Estrellas y Cine Verdad, único corto cultural de la serie dirigida por Miguel Barbachano Ponce durante más de quince años.

Por lo que respecta a la película Raíces, ésta fue -- realizada bajo la idea de conjuntar cuatro sketches: "Las Vacas", " Nuestra Señora ", " El Tuerto ", y " La Potranca ", a partir de los cuentos del libro El Diosero, de -- Francisco Rojas González. La razón de que la cinta fuera concebida de esta manera se encuentra precisamente en el hecho de que los integrantes de Teleproducciones no estaban afiliados al STPC, motivo por el cual se veían imposibilitados para realizar largometrajes.

Así pues, la independencia del productor con respecto a la industria fílmica, obligó a su equipo (entre --- quines se encontraban el director Benito Alazraki, los fotógrafos Walter Reuter y Hans Beimler; el museógrafo Fernando Gamboa; el editor Carlos Velo y Jomi García Ascot, entre otros) a realizar Raíces a partir de un bajísimo presupuesto y, como indicamos, fundiendo en sketches varios cuentos del libro de Rojas González.

Las narraciones utilizadas para la realización de --
Raíces fueron " Las Vacas de Quiriquinta ", historia de una india que a causa de la miseria se ve en la necesidad de emplearse como nodriza en la casa de unos blancos. El título del primer episodio del filme es precisamente Las Vacas. Por lo que respecta al sketch Nuestra Señora, segunda parte de la cinta, fundía los cuentos " La Tona " y "Nuestra Señora de Naqueteje ", y en la trama, una antropóloga norteamericana reconocía que los indígenas tienen -- sentido estético, ya que han convertido a la Gioconda de Da Vinci, en objeto de culto religioso; la tercera parte, intitulada El Tuerto, retomaba la acción del cuento " Parábola del Joven Tuerto ", que contaba la historia de un pequeño que, según explica Jorge Ayala Blanco " debía --- agradecer a los Santos Reyes de Timizín el milagro de haber perdido también su ojo bueno, pues de los ciegos nadie se burla ". (15)

Finalmente, La Potranca adaptaba la narración " La Cabra de dos Patas ", y mostraba las incidencias eróticas de un arqueólogo obsesionado por la belleza de una muchacha nativa.

Como producto del esfuerzo conjunto del grupo que la realizó, Raíces tuvo la virtud de dar un nuevo tratamiento a los problemas del mundo indígena mexicano.

En este filme se advierte la intención de hacer un cine -- con valores culturales a partir de una posición alejada de las tradicionales formas de producción. Así, la manera de abordar situaciones nacionales obedece a la necesidad de restituir al indigenismo su dignidad y su tradición cultural.

Vemos, pues, que en el caso de esta película no se ofrece ya la imagen deformada de la realidad mexicana que se extendió merced al éxito de algunos filmes de el Indio Fernández y ---- otros realizadores que por la vía de la explotación del folclore obtuvieron premios y alabanzas de la crítica de su tiempo. No. Raíces no presenta ya al campesino como al ser fiel pero fantasmal que habita en una gran hacienda (como en Allá en el Rancho Grande, de Fernando de Fuentes) presidida por patrones buenos o malos que se arrepienten después. Tampoco, si---- guiendo este parangón, se ve al indígena haciendo jolgorio, -- cantando y desentendiéndose de problemas económicos e ignorando por completo que existen antagonismos sociales.

No, en el caso de esta película pionera del cine independiente, el equipo que la concibió y produjo se desembaraza de los formulismos melodramáticos para presentar las precariedades en que subsisten comunidades de la provincia mexicana como El Mezquital, en Hidalgo, y regiones de Chiapas, Yucatán y Veracruz.

En contraposición de muchas películas de corte ranche----

ro que invadieron las pantallas en los cuarenta gracias a su -- carta triunfo personificada en el charro-bebedor-cantador, en -- las que no existen los ejidatarios ni los campesinos sin tierra, como tampoco obreros con problemas, ni desempleo, ni niñez sin-escuela, ni insalubridad, ni tugurios, en Raíces se ponen de manifiesto circunstancias y personajes reales y se expresa el sentir de los indígenas.

Y en esto estriba precisamente el valor de la cinta que -- nos ocupa, en acercarse a los problemas sociales del país soslayando los viejos conflictos del melodrama con sus esquemas narrativos y prescindiendo del folclorismo.

En torno a Raíces, el crítico Emilio García Riera señalaba que sus realizadores "se dejaron llevar por el ingenio de la anécdota" del mismo modo que uno se sorprende ante el desenlace imprevisto de un chiste o una situación chusca.

En este sentido, advierte que si bien la película constituye una obra importante, también muestra deficiencias como la que se refleja en el hecho de que, en su opinión, no logrará -- descubrir las implicaciones más profundas de la anécdota para--trasladarlas a un "auténtico contexto ideológico y estilístico".

Asimismo, hubo otros críticos que también se ocuparon de Raíces, como es el caso de Francisco Pina, quien observaba ciertas influencias en este filme de los postulados del neorrealismo italiano de Césare Zavattini, y establecía que el mexicanismo de Raíces era rigurosamente auténtico.

Por su parte, en 1955 el Cine Club Progreso, integrado -- por jóvenes partidarios del realismo socialista, en un artículo publicado en el suplemento México en la Cultura del periódico - Novedades, objetaba a los realizadores del filme su falta de fi delidad a la obra literaria y el hecho de que, según ellos, se hiciera abstracción del problema indígena, lo desligaran "de -- sus causas y características" y los mostraran "de una manera -- exótica, cayendo en un falso empeño folclorista a manera de es- cape".

Asimismo, en el documento advertían que "el movimiento -- realista del cine mexicano no ha cristalizado aún en una obra - completa, ha tenido muchos errores, pero la búsqueda de la obje tividad de la realidad social y el deseo de profundizar en ésta ha sido una buena característica latente". (16)

Evidentemente, en Raíces es posible observar ciertas de- ficiencias, pero éstas no pueden descalificar de tajo la rele- vancia de esta cinta en un universo de materiales fílmicos so- bre temas similares concebidos únicamente para la explotación - comercial.

Es cierto, vista con la perspectiva que los años nos --- ofrecen, ésta película puede parecernos anecdótica porque no ex- presa abiertamente una crítica ni una denuncia social de rigor, pero sus imágenes, de una calidad insólita, por sí solas consti tuyen un discurso que dice más que una diatriba puesta en boca de algunos de los personajes.

Con deficiencias, sí, pero no se trata ya de un cine fati-- gado que se regodea en el tratamiento insulso de temas campira-- nos. Con fallas, sí, pero proponiendo y constituyendo de hecho una ruptura violenta y a partir de una postura intelectual y -- práctica, con una industria cinematográfica que se evidenciaba-- cada vez más enfermiza.

Raíces, ciertamente, es un filme sobre el que se puede -- formular una serie de críticas a partir de los errores en su -- realización, pero también encierra aciertos de gran valía, como el hecho de ofrecer un cine realista en una época en que el -- "descubrimiento de lo nacional" sólo interesaba como simple si-- tuación pintoresca.

Así pues, a nuestro juicio Raíces encuentra su valor en -- su carácter de cine con valores culturales, con espíritu autén-- ticamente renovador y libre, y concebido como una propuesta para-- sacar de la mediocridad a nuestra cinematografía, y por eso no-- dudamos en considerarla como una importante obra en el marco -- del cine independiente.

Otro importante filme producido por el grupo creado por -- Manuel Barbachano Ponce fue Torero, que dirigiera en 1956 Car-- los Velo sobre la vida de Luis Procuna. Tanto o más que Raíces, Torero también obtuvo un sonado éxito internacional, y fue es-- trenada a un año de su producción.

Esta película presenta varios pasajes biográficos del --- diestro cuando asiste a actos públicos, e incluso durante la ce--

remonia de su boda, así como una serie de corridas en que se le ve alternando con Carlos Arruza, Luis Castro "El Soldado" y Manolete, entre otros toreros.

Entre las críticas que despertó esta cinta destaca una de Carlos Fuentes, quien bajo el seudónimo de Fósforo II escribiera las siguientes líneas con respecto de la película del bino--mio Barbachano-Velo:

Torero y El Camino de la Vida son dos películas que sa--can al aire libre al cine mexicano, fuera de la tumba--acartonada de gladiolas y cantinas arrinconadas. Des--pués de tanta película Freudolenta y Marichichena, re--sulta un acto de salubridad ver que se trata a las per--sonas como tales. Torero abre a nuestro cine una vía --de grandes posibilidades: el tratamiento de vidas mexi--canas -en esta caso la de un matador- en las que el es--pectador puede reconocerse, no por los datos particula--res o excéntricos, sino por la tónica general del am--biente, de curso vital, de acción y reacción personal. La vida de Procuna no es observada desde el otro lado--de la reja, como si el protagonista fuera un chimpancé, sino a su lado, en sus experiencias diarias de hambre, lucha, afirmación, miedo, vanidad. Para el director --Carlos Velo, Procuna es interesante no como vedette, --sino como persona. Esto, así sea como actitud, por sí--salvaría la película. Afortunadamente no se trata de --

un puro propósito, y Torero dibuja la fisonomía de --- Luis Procuna con acento de verdad y drama, a la vez -- que rodea ese trazo personal de elementos de evocación, de situación mexicana rara vez experimentados en un ci ne que parece hecho por marcianos para un público de - venusinos. Comunicación: tal es la palabra clave para - entender el gran logro de Torero. (17)

En efecto, a partir de una trama biográfica sobre un argu - mento elaborado conjuntamente con Hugo Butler, Carlos Velo va - conformando un filme con viejos materiales de noticiarios que - él mismo realizara. Las secuencias se reconstruyen y se arma un todo en el que se alternan auténticas corridas del diestro Luis Procuna con escenas ralizadas para el efecto.

Así, Torero está constituida por una serie de documentos - filmográficos que en conjunto ofrecen una imagen bien lograda - de la vida del personaje central, sin pretender maquillar sus - temores naturales. Por primera vez en el cine, como lo observa - García Riera, se prescindió del melodrama para narrar de manera verosímil la historia de un torero en su entorno familiar y de - desenvolviéndose en los cosas.

Fue tal el éxito que obtuvo esta película a nivel interna - cional, que en el mismo año de su filmación ganó un diploma por - su participación en el festival de Venecia; un premio para su - director en 1957, por el festival de Strafford, Canadá, y por - la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood.

Asimismo, en México consiguió un Ariel como premio especial. Esto, en nuestra opinión, es sumamente importante porque fue precisamente en esa época cuando por falta de alicientes interrumpiría sus actividades la academia encargada de entregar tales distinciones.

¿ Qué importancia tuvo Torero en su tiempo ? La de lograr penetrar y lograr el reconocimiento en un ambiente cinematográfico en que la mayoría de cuanto se rodaba era rutinario y desprovisto de imaginación; y, por supuesto, la de probar que un cine alejado de los convencionalismos melodramáticos era capaz de sobresalir entre una cartelera plagada de películas de charrros al estilo de Pedro Infante, de vampiros, ángeles diabólicos y otros bodrios similares.

Una vez que nos hemos referido a los filmes producidos -- por Manuel Barbachano Ponce, pasaremos a ocuparnos de las realizaciones de otros cineastas que durante el periodo de los cincuenta, e incluso hasta la mitad de los sesenta, también contribuyeron a la dignificación del cine nacional por vía del cine independiente.

b.- Otros Precursores del Periodo 1950 - 1964.

Del mismo equipo de Manuel Barbachano surgieron directores que posteriormente seguirían la línea trazada por el creador de Raíces. De entre estos, tenemos los casos de Hugo Butler, quien fuera guionista en Estados Unidos durante los mejores años del cine norteamericano.

En 1959 produce la cinta de carácter documental titulada Los Pequeños Gigantes, que se refiere a unos niños beisbolistas de Monterrey que en 1957 ganaron un campeonato mundial derrotando a un equipo estadounidense.

Los Pequeños Gigantes es otra de las películas independientes que fue estrenada comercialmente un año después de su realización. Sin embargo, no merece mayores comentarios, pues aun cuando también recogía algunos elementos de los métodos del reportaje, no puso de manifiesto sus intenciones críticas, de modo que resultó simplemente un filme anecdótico que celebra la hazaña de los pequeños jugadores regiomontanos.

Otro integrante del equipo de Barbachano Ponce que también incursionó dentro de la cinematografía independiente fue Giovanni Korporaal, quien antes había participado como editor de Los Pequeños Gigantes.

Korporaal realizó entre 1958-59 el largometraje independiente de argumento El Brazo Fuerte, en torno al caciquismo pueblerino, y en el cual realizaba paralelamente un tratamiento distinto de la prostitución.

A partir de un argumento realizado conjuntamente con el escritor Juan de la Cabada, y con actores no profesionales, Korporaal describe el ascenso de un individuo sin escrúpulos que se convierte en cacique de un poblacho michoacano.

El valor del cineasta para denunciar situaciones de arribismo e imposición política en el contexto rural, representa de

suyo un rompimiento con los convencionalismos en un declarado -- afán de crítica social.

Por supuesto, las intenciones a todas luces críticas del -- filme le ganaron la censura por las evidentes alusiones a la -- realidad política y social de país de aquellos tiempos. Por -- esa razón, Korporaal sólo pudo ver estrenada su película comer-- cialmente hasta 1974. No obstante, El Brazo Fuerte fue exhibi-- da en funciones privadas y de cine clubes durante el tiempo en que sufrió la censura. Esto sirvió para darla a conocer y le -- confirió un buen prestigio como una importante cinta entre la-- filmografía independiente, particularmente merced al estilo -- irreverente de su director para mostrar las turbias maniobras que se emplean en la política para sobresalir.

Aparte de las películas citadas, se encuentran otras que se rodaron también de manera independiente durante el período 1950-1964. Sólo las citaremos como una acotación, pues no tuvieron mayor trascendencia dentro del movimiento que nos ocupa. A saber: Yanco (1960), de Servando González; Sangre en el Río (1957), de Manuel Altolaquirre y The Big Drop o La Gran Caída (1959), de José González de León. Completan la produc-- ción las cintas Volantín (1961), de Sergio Véjar; La Mente y el Crimen (1961), de Alejandro Galindo; Los Mediocres (1963), de Servando González; Cien Gritos de Terror (1964), de Ramón-Obón; El Hombre Propone (1964), de Rafael Portillo, y Un Angel de Mal Genio (1964), de René Cardona júnior. (18).

Ciertamente, los inicios del cine independiente fueron muy difíciles por las circunstancias en que se gestó esta práctica. No podía ser de otro modo, pues el laudo presidencial de 1945 - condenó virtualmente a la marginalidad a todos los realizadores de largometrajes producidos sin la participación del STPC. Aun- así, parece advertirse que los directores a cuyos filmes nos he mos referido entendieron en su momento la necesidad de reanimar con sus respectivos trabajos a un cine nacional carente de ima- ginación.

No es posible afirmar, por supuesto, que en los orígenes de este tipo de cine haya existido una idea común entre los reali- zadores para expresar de manera diversa y alejada de los con- - vencionanismos, interesantes aspectos de la vida nacional. No.- Más bien se trató de una situación coyuntural que supieron apro- vechar -cada uno por su lado y en condiciones precarias- para - mostrar facetas de nuestra realidad hasta entonces desconocidas o sólo abordadas superficialmente.

Aunque los filmes citados pudieron presentar deficiencias- técnicas, y en algunos casos incluso de tratamiento, como lo -- asentaron en su oportunidad ciertos críticos, no dejan de cons- tituir de suyo importantes muestras de un cine que en su momen- to fue renovador en el panorama de la cinematografía nacional.

Así, frente a un cine rutinario y cansado, y en muchas -- ocasiones vulgar por la carencia de capacidad creativa de rea- lizadores con criterio acartonado, los filmes independientes -

ofrecieron acercamientos más serios de los asuntos que abordaron.

Ante un cine comercial atendido a la explotación de "estrellas" insertas en comedias rancheras, en melodramas de situaciones religiosas o en tramas desarrolladas sobre el escenario de alguna arena de lucha libre, los cineastas independientes incurrieron de manera más profunda en, por ejemplo, temas como la miseria del campesino y sus causas, como el caciquismo, en un claro ánimo de crítica social. Y esto, en aquel entonces, ya era algo sumamente importante, en particular cuando al indigenismo sólo se le consideraba como situación pintoresca.

Los inicios, decíamos, fueron difíciles, pero sentaron las bases para el desarrollo de una práctica cinematográfica cuyos seguidores anunciaban, con su imaginación creativa, el advenimiento de un viraje hacia un cine francamente alejado de los convencionalismos y orientado a la crítica social, una característica fundamental de este tipo de quehacer cultural.

C.- Grupo Nuevo Cine (1961).

En 1961, un conjunto de cineastas, críticos y otros intelectuales integran el grupo Nuevo Cine, que tendría como propósito fundamental el de lograr "la superación del estado deprimido del cine mexicano".

Además de plantear teóricamente algunos medios para lograr su objetivo, los integrantes de esta agrupación -José de la Colina, Rafael Corkidi, Salvador Elizondo, Jomi García Ascot, Emi-

lio García Riera y otros- defienden la libertad creativa del cineasta y abogan por la producción y libre exhibición de un cine independiente.

Asimismo, entre sus postulados advierten sobre la necesidad de crear un instituto para la enseñanza cinematográfica y expresan su apoyo al movimiento nacional de cine clubes. A la vez, insisten en la urgencia de crear una cineteca, y denuncian el impedimento por parte de la censura para poder apreciar en México las obras de cineastas de otros continentes.

El grupo edita, precisamente en 1961, la revista Nuevo Cine, que tendría una vida efímera, puesto que sólo aparecen siete números. A partir de entonces los miembros empiezan a tomar caminos diversos. No obstante esto, la línea para realizar otro tipo de crítica y de cine quedó bien trazada, e incluso antes de su desintegración, el grupo logra filmar la película En el Balcón Vacío, que dirigiera Jomi García Ascot.

La película fue realizada en 16 mm., con un presupuesto menor a los 50 mil pesos, y durante el tiempo libre de su director y de María Luisa Elio, quien fuera la argumentista y a la vez llevara uno de los papeles centrales en la cinta.

Cabe destacar que Jomi García Ascot se había formado como cineasta dentro del equipo de Manuel Barbachano, al colaborar en la concepción de Raíces y en la dirección de noticieros y documentales. Esto significa, como acertadamente lo señala García Riera, que "debe verse en el equipo reunido por el productor --

Manuel Barbachano Ponce, el primer semillero o escuela de cine-independiente mexicano de largometraje". (19).

En el Balcón Vacío no corrió con la misma suerte que las cintas independientes que le precedieron, y no tuvo en consecuencia, estreno comercial en México, y sólo pudo exhibirse en cine clubes. No obstante esto, obtuvo dos premios en sendos festivales internacionales.

En este punto, citaremos un texto de Jorge Ayala Blanco -- que a nuestro juicio ofrece una buena caracterización de la cinta de Jomi García Ascot:

En el Balcón Vacío sintetiza muy bien las actitudes estéticas del grupo Nuevo Cine. La admiración por la nueva ola francesa, modelo siempre horizonte, determina la forma y temática del filme... A semejanza del primer largometraje de Alan Resnais (Hiroshima, mi Amor) García Ascot evoca una catástrofe colectiva a través de una memoria individual, de una conciencia que no puede olvidar. Sólo que el realizador hispanomexicano no incluye la irrupción del recuerdo cronológicamente, dándole al presente los toques íntimos y silenciosos del recuerdo" (20).

Retomando un poco lo expuesto hasta aquí, vemos que el grupo Nuevo Cine, en efecto desempeñó un papel de primerísima importancia en su momento, a través no sólo de su película -- que -- constituyó de hecho su único manifiesto llevado a la práctica -- sino por sus postulados que, como veremos más adelante, llegaron a cristalizar casi en su totalidad.

N O T A S

- 1 DE LA VEGA Alfaro, Eduardo. El Primer Cine Sonoro Mexicano. Siete Décadas de Cine Mexicano. Fimloteca de al UNAM pág. 10.
- 2 DE LOS REYES, Aurelio. Cine y Sociedad en México (1896- 1930). Vivir de Sueños. Vol. I (1896-1920) UNAM, México, 1983, pág. 55.
- 3 DE LA VEGA Alfaro, Eduardo, Op cit, paq. 12.
- 4 Idem, pág. 5.
- 5 GARCIA Riera, Emilio. "Cuando el Cine Mexicano se Hizo- Industria", en Revista de la Univesidad de México #10, - 1972, paq. 11.
- 6 DE LA VEGA Alfaro, Eduardo, Op cit, pág. 19.
- 7 GARCIA Riera, Emilio. Op cit, pág. 13.
- 8 Idem.
- 9 GARCIA Riera, Emilio. "De Actualidad y de Historia".unomásuno, 17 de febrero de 1983.
- 10 GARCIA Riera, Emilio, Op cit, pág. 20.
- 11 GARCIA Riera, Emilio, "De Actualidad y de Historia".unomásuno, 21 de febrero de 1983, pág. 20.
- 12 GARCIA Riera, Emilio. "El Cine Independiente". unomásuno, 9 de marzo de 1983, pág. 20.
- 13 Revista Comunicación y Cultura, #5, México, 1978, pág.102. "Encuentro de Cineastas Latinoamericanos".
- 14 GARCIA Riera, Emilio. Historia Documental del Cine Mexicano, tomo V . ERA, México, 1975, pág.146.

- 15 AYALA Blanco, Jorge. La Aventura del Cine Mexicano, ERA, México, 1968, pág.197.
- 16 GARCIA Riera, Emilio. Historia Documental del Cine Mexicano, tomo V, pág.149.
- 17 GARCIA Riera, Emilio. Historia... Tomo V, págs.149-150.
- 18 GARCIA Riera, Emilio. "El Cine Independiente". unomásuno, 15 de marzo de 1983, pág.20.
- 19 Idem.
- 20 AYALA Blanco, Jorge. Op cit, pág.300.

CAPITULO II. SURGIMIENTO DE UNA CONCEPCION Y PRACTICA INDEPENDIENTES DEL CINE EN MEXICO (1964 - 1970).

A.- El Cine Experimental. La Apertura de la Industria y de los Sindicatos Cinematografistas.

1.- Causas de la Apertura.

La cinematografía nacional, como se ha visto en el capítulo anterior, empezó a revelar un estado crítico durante los últimos años del decenio de 1950. Esta situación, que se fue agravando paulatinamente, se remarcó más en los nacientes --- años 60's, periodo en que la deplorable condición de la industria se manifestaba concretamente en el alarmante descenso de los volúmenes de producción, con la consiguiente pérdida de los mercados.

Los tiempos en que la industria se sostenía gracias a la existencia de sus figuras populares y sus géneros consagrados, habían quedado atrás. De igual manera se habían perdido en el tiempo aquellas películas del Indio Fernández que ganaron el respeto de la crítica europea.

Asimismo, habían pasado los mejores logros de la " época de oro " del cine mexicano, y con ella, los tiempos de bonanza para la industria cinematográfica nacional.

Durante más de veinte años, las estructuras sindicales - habían mantenido su política de puertas cerradas, impidiendo-

con ello la renovación de los cuadros que el cine nacional necesitaba para la realización de películas diferentes a las -- predominantes. Además de esto, se presentaba la situación de los productores que inflaban presupuestos para obtener créditos del Banco Nacional Cinematográfico, de modo que, por ejemplo, se dieran casos en que solicitaran hasta tres millones -- de pesos para producir una película que podrían realizar con un millón. A esto habría que agregar que estos productores no siempre reinvertían en el cine las ganancias que obtenían, si no que las canalizaban a otras actividades.

Todos esos factores contribuyeron al descenso de la cantidad y calidad de las películas, lo que supuso el paulatino -- aniquilamiento de la industria cinematográfica, si bien existían contadísimas excepciones, materializadas en algunas realizaciones de cineastas como Buñuel y Alcoriza:

Una industria que había llegado a ser una de las más -- importantes del país, que logró obtener el 70 por --- ciento de sus ingresos de los mercados extranjeros, -- alcanza su cima en 1950, al producir 122 largometra--jes; pero esta cifra comienza a decrecer desde 1958, -- en que se producen 104 filmes, y va perdiendo progresivamente el mercado latinoamericano y español. La -- producción baja a 85 películas en 1959, a 61 en 1960, hasta llegar a 29 en 1963. (1)

Esta misma situación del cine nacional durante los sesen -- tas, la analiza el cineasta y crítico Manuel Michel en una no

ta aparecida en el suplemento " La Cultura en México " de la revista Siempre, que cita Emilio García Riera en su Historia Documental del Cine Mexicano. En el escrito, intitulado " Arqueología del Cine Mexicano ", se lee:

En 1964, para referirse al cine mexicano, cualquier persona más o menos consciente debe hacerlo en términos de arqueología. En otra forma se cae en la actitud de los " comedores de alegrías " por interés o por ingenuidad; son estos los que hablan con gran optimismo de las grandes superproducciones mexicanas, de los espléndidos planes de reestructuración de la industria, los que comentan cada día en sus columnitas de chismes las intervenciones providenciales de fulano o de zutano, los que usan cada día el " ahora sí ", " por fin ", etc., a sabiendas de que no es cierto. Comen " alegrías " pero viven felices porque para eso se les paga.

Hace diez años - sí, señores, diez años - que en los medios cinematográficos se habla de " crisis ". Nuestra industria debe haber sido fuerte para resistir una agonía tan larga. Pero algunos dirán ¿ y Nazarín? ¿ y El Angel Exterminador ? ¿ y Raíces, Torero, Distinto Amanecer, En la Palma de tu Mano, María Candalaria, La Perla ? A lo más podríamos agregar Memorias de un Mexicano, El Compadre Mendoza, El Prisionero Tre-

ce, La Banda del Automóvil Gris y algunas otras. Arqueología pura. Busca en las pirámides, examen de códices, descubrimiento de tumbas. Es imposible vivir eternamente amamantados por los glorias pretéritas, algunas de ellas de dudoso prestigio... (2).

Las anteriores observaciones de Michel daban testimonio del grave estado en que se encontraba el cine nacional y parecían decirnos que éste se mantenía a través del prestigio de algunas películas. Evidente demostración de que el cine mexicano, en general, manifestaba, una vez más, su imposibilidad - incapacidad para mantener un ritmo sostenido de producciones dignas. Indican, además, que la historia del cine nacional - del buen cine nacional - se nutre de contadas películas, de excepcionales filmes que se perdieron dentro del sinnúmero de realizaciones carentes de calidad.

Este estado de cosas del cine nacional justifica ampliamente el aserto de Alberto Ruy Sánchez, en el sentido de que uno de los múltiples estudios históricos del cine mexicano - que se pueden hacer es precisamente el de sus crisis. (3)

Así las cosas, resultaba a todas luces urgente tomar medidas correctivas para cambiar el panorama que prevalecía en aquellos momentos. Fue entonces que se dio un hecho sin precedente: la convocatoria para un certamen cinematográfico, - que abría perspectivas al cine mexicano.

2.- Primer Concurso de Cine Experimental (1964 - 1965).

Ante la marcada crisis de la industria cinematográfica, sobre la cual ya ofrecimos un esbozo en páginas anteriores, - quienes estaban al frente de ella sopesaron la posibilidad - de renovarla en algunos de sus aspectos, con el propósito de recuperar ciertos sectores del público espectador tanto nacional como latinoamericano.

Esta posibilidad cristalizó cuando a fines de 1964 la - sección de Técnicos y Manuales del STPC convoca a un I Concurso de Cine Experimental de Largometraje con la finalidad de " renovar los cuadros artísticos y técnicos " de la industria del cine que, como hemos visto, habían permanecido anquilosados desde la segunda mitad de los 40's.

Los premios que se ofrecían consistían en la exhibición comercial de las películas triunfadoras sin pagar derechos - por desplazamientos, así como el ingreso de sus directores - al sindicato, hasta entonces permanentemente cerrado.

El concurso, pues, ofrecía amplias posibilidades a los aspirantes a directores y técnicos, que entusiasmados se integraron en sólidos equipos y buscaron financiamiento para - producir sus filmes. De esta manera nacieron 35 proyectos, - de los cuales se aceptarían definitivamente doce películas, - en el siguiente orden: El Día Comenzó Ayer, de Icaro Cisneros; La Tierna Infancia, de Felipe Palomino; Amelia, de Juan

Guerrero; El Viento Distante (integrada por tres cuentos), de Salomón Láiter, Manuel Michel y Sergio Véjar; En Este Pueblo no hay Ladrones, de Alberto Isaac; Mis Manos, de Julio - Cahero; Llanto por Juan Indio, de Rogelio González Garza; -- El Juicio de Arcadio, de Carlos Enrique Taboada; Una Próxima Luna, de Carlos Nakatani; La Fórmula Secreta, de Rubén Gámez; Los Tres Farsantes, de Antonio Fernández, y Amor, Amor, Amor, (integrada por cinco episodios), de José Luis Ibáñez, Miguel Barbachano Ponce, Héctor Mendoza, Juan José Gurrola y - Juan Ibáñez.

El jurado calificador, integrado, entre otros, por Andrés Soler - presidente -, José de la Colina, Luis Spota, -- Fernando Macotela y Humberto Bátis, dictaminó en favor de -- las siguientes películas: La Fórmula Secreta, primer lugar; En Este Pueblo no hay Ladrones, segundo lugar, Amor, Amor, - Amor, tercer sitio, y Viento Distante, cuarta posición.

La participación de las películas referidas suponía el debut de 18 nuevos cineastas, una cifra muy considerable si se tiene en cuenta que el sindicato había admitido, entre -- 1950 y 1962, a sólo seis nuevos realizadores.

No obstante esto, los únicos directores admitidos por - el STPC, una vez otorgados los premios, serían Rubén Gámez, - quien a la postre no estaría en condiciones de aprovechar la oportunidad, y Abel Salazar, quien no participó en el concur

so.

Entre los filmes ganadores, el que mayores virtudes expone, a decir de los críticos Emilio García Riera y Jorge -- Ayala Blanco, es precisamente el que obtuvo el primer lugar: La Fórmula Secreta. La cinta, basada en textos del escritor - mexicano Juan Rulfo, ofrece originales elementos que la destacan entre las demás competidoras que, según el propio Ayala Blanco, no hicieron sino seguir los lineamientos del cine comercial o de aquél de pretensiones demasiado ambiciosas.

La película de Gámez, quien también fue fotógrafo y editor del filme, por el contrario, centraba su interés en una - de las características de lo que entendemos por cine independiente, esto es la crítica social.

En este sentido, Jorge Ayala Blanco, quien también formara parte del jurado calificador, refiere, acerca de la película de Gámez:

El tema central de La Fórmula Secreta podría ser la pérdida de la identificación del mexicano con su propio ser. Gámez, explícitamente comprometido, evoca - con cólera y arbitraria obstinación, los mitos ancetrales, coloniales hispánicos y modernos que enaje--nan la reificada individualidad del mexicano actual. El peso de las figuras paterna y materna, el peso de la servidumbre atávica, el peso de la religión cató-

lica impuesta con sangre, el peso de lo sagrado y, por último, la invasión del modo de vida y la economía norteamericanos, son los incentivos para la diatriba de Gámez. La Fórmula Secreta, prisionera de su propio sistema de signos, semeja una pesadilla monstruosa, a menudo insoportable. Las metáforas visuales se imponen de una manera casi fisiológica. El director (y fotógrafo) desencadena la crueldad, nos conduce en un vértigo incontenible hasta las raíces de nuestro ser nacional, y nos regresa de improviso hasta nuestros días, como si los dos tiempos fueran uno solo y se prolongaran entre sí. (4)

Por lo que respecta a la película ganadora del segundo lugar, En Este Pueblo no hay Ladrones, de Isaac, ésta se basa en la adaptación de un cuento del escritor colombiano Gabriel García Márquez, en la que participaron también el crítico García Riera y el propio Alberto Isaac.

Sobre este filme, recurrimos a los testimonios que --- ofrece García Riera en su Historia, para transcribir algunas líneas que escribiera a propósito de la cinta el crítico Francisco Pina:

... Para mí, el primer hallazgo positivo de este -- filme consiste en el hecho de que Isaac ha sabido -- ver, de manera radicalmente distinta a la habitual-

en el cine mexicano, aquellos elementos de la vida-pueblerina que realmente pueden interesar, por la posibilidad que ofrece de ser vistos con un auténtico humor, en el caso, claro, de que quien observa posea este raro sentido. Y no me refiero al "verismo" o a la "propiedad" de los ambientes... sino a la manera de ver y profundizar en las relaciones humanas. La mirada de Isaac, que se queda en la superficie de las cosas y de las personas, es lo que le impide caer en las ramplonerías y las habilidades de ese pintoresquismo, tan falso y tan prodigado en las viejas películas de nuestro cine. Esto lo aleja también de cualquier prurito melodramático, porque, conviene repetirlo, cuando un cineasta contempla el mundo con la mirada limpia de Isaac, está en todo caso a salvo de las aberrantes deformaciones en que puede incurrir el que se acerca a las cosas con mentalidad melodramática. Porque el melodrama suele estar más en el que mira. En Este Pueblo no hay Ladrones es algo más y algo mejor que un simple cuadro costumbrista, más o menos bien pintado y observado. Creo que, exceptuando las películas de Fernando de Fuentes, ésta de Isaac es la más valiosa y convincente que se ha hecho en México sobre un tema enmar

cado en el ambiente provinciano... (5)

No es el propósito de esta parte de nuestra investigación el reseñar cada una de las películas que sobresalieron en el concurso, sino únicamente dejar establecida la importancia que tuvieron en su momento dentro del ambiente cinematográfico nacional.

De las demás cintas, y del propio concurso en general, ya se ha dicho y escrito mucho, y resultaría ocioso repetir aquí lo que se puede encontrar explicado más ampliamente en el tomo IX de la Historia Documental del Cine Mexicano, de Emilio García Riera.

Lo que sí cabe señalar es que el certamen fue producto de la urgente necesidad de renovar cuadros técnicos que la industria requería. Asimismo, fue consecuencia - aunque indirecta - de las exigencias producidas por el desarrollo paralelo de una cultura cinematográfica, expresado en la existencia de un nuevo público y una nueva crítica que, como hemos visto, había surgido en los años previos a este concurso.

En general, las cintas presentaban elementos y características que demostraban que en México existía gente capaz de dirigir un tipo de cine diferente al de las gastadas fórmulas genéricas.

No obstante este hecho, es evidente que el concurso de cine experimental fue tan sólo una medida que se tomó en un

momento de crisis, y en consecuencia, pronto fue diluida.

En este sentido, cabe citar a Emilio García Riera cuando consigna:

Es curioso, pero las películas premiadas en el concurso dan en la perspectiva más idea de una culminación que de un comienzo. En varias de ellas se expresó por primera vez en el cine mexicano un clima intelectual y cultural que llegaba a su fin. (6)

Con todo, el referido certamen tuvo la importancia de contribuir a renovar los cuadros técnicos de dirección, --- adaptación, interpretación, fotografía, etcétera. Asimismo, y ante el decaimiento de la industria, el concurso ayudaría a aliviar temporalmente la carencia de trabajo de los miembros del staff, a la vez que estimularía a varios productores a renovar sus métodos de trabajo e inclusive sus temas.

Si bien no fue precisamente un movimiento revolucionario, el concurso sí constituyó un paso importante dentro -- del ambiente cinematográfico, aunque no pudo modificar sustancialmente la estructura del cine nacional.

Por lo que respecta a las consecuencias que pudiera tener el multicitado certamen para el cine independiente, puede afirmarse que éstas fueron poco importantes, por no de--cir insignificantes, en virtud de que los directores ganadores no se incorporarían precisamente a la producción de es-

te tipo de cine. Por el contrario, algunos llegarían después a integrarse a la industria, como en el caso de Alberto Isaac, quien en 1967 dirige la cinta Las Visitaciones del Diablo, sobre una novela de Emilio Carballido.

En fin, creemos que con lo expuesto hasta aquí se -- ofrece un panorama completo del I Concurso de Cine Experimental. Este tendría su secuela dos años más tarde, cuando se convoque a un segundo certamen de esta naturaleza, del cual nos ocuparemos en el siguiente apartado.

3.- El Segundo Concurso (1967).

A raíz del relativo éxito - para quienes lo convocaron - del primer certamen, se realiza, en 1967, el II Concurso de Cine Experimental, el cual, según opiniones de algunos críticos, resultaría un fracaso.

En esta ocasión sólo serían siete las películas filmadas, y únicamente debemos señalar el debut de cuatro directores y la importancia de una cinta.

La poca significación que revistió el certamen hace - que sean escasas las fuentes documentales que se ocupen de su tratamiento, de modo que, limitados por esta carencia, citaremos una nota de Jorge Ayala Blanco en la que - consideramos se sintetizan las incidencias del concurso:

¿ Sería forzoso lamentar los invisibles incentivos de la Ahuyentatoria que convocó a los presun-

tos participantes al Concurso y que sólo podía -- conducir a la deserción en masa, a la filmación - de siete escasas y suicidas producciones ? ¿ Sería indispensable analizar resultados como el infralelouchismo de una telecomedia ñoña y presuntuosa (El Mes Más Cruel, de Carlos Lozano), la asimilación de los altisonantes diálogos del más caduco teatro del absurdo a un semidocumental sobre la indiferencia citadina (La Otra Ciudad, de Sergio Véjar), la ampulosidad inane de una intelectualoide adaptación de Julio Cortázar (El Idol de los Orígenes, de Enrique Carreón) el abyecto comercialismo mass media (Cuando se Vuelve a Dios, de Carlos Falomir), la deprimente verbo--- rrea de un vagabundo " iluminado " que perturba - el mal filmado domingo de una pareja (La Excur-- sión, de Carlos Nakatani), o la vileza cretini-- zante que explota la folclórica miseria yucateca- en un seudocine de protesta desarticulado (El Pe- riodista Turner, de Oscar Menéndez). ¿ Sería pre- ciso hablar de las irregularidades de un servil - jurado que, elegido con criterio burocrático y -- asestando un ruin golpe a la dignidad y la econo- mía del cine experimental, declaró vacantes varios

de los ya pocos tentadores premios del Concurso ?
¿ Sería ineludible subrayar algo que salta a la -
vista: la necesidad de reorganizar este tipo de -
concursos ? (7)

Pero el panorama no era tan deprimente. Además de --
las películas citadas por Ayala Blanco, queda una más, la
que se tiene como la más valiosa, dirigida por Archibaldo
Burns. Nos referimos a la cinta Juego de Mentiras, basada
en el cuento " El Arbol ", de Elena Garro, y que fuera --
soslayada a la hora de la entrega de premios.

Esto no podía ser de otra manera, pues como ya lo ha
manifestado Ayala Blanco, el jurado no era muy competente,
y había sido elegido por la sección de Técnicos y Manua--
les del STPC.

A decir del propio crítico, la cinta de Archibaldo -
Burns constituye " una película fantástica que rehusa so-
meterse a los dictados del cine de géneros, primera obra-
maestra del nuevo cine mexicano en la que el horror se in-
telectualiza, se exonera, se acendra y se difunde. Un ho-
rror que ni siquiera se manifiesta como tal, sumergido en
un mar de impresiones inmediatas dimana en la superficie-
como una tristeza elegiaca ". (8)

No consideramos necesario abundar más sobre este par-
ticular ni hacer mayores referencias respecto a otros fil-

mes que participaron en el concurso, habida cuenta de que no tuvieron mayor importancia en el desarrollo del cine independiente.

Es así que, en seguida, nos referiremos a las circunstancias que durante el año 1968 dieron origen a la producción cinematográfica universitaria, que no obstante estar realizada con dinero subsidiado por el Estado, la consideramos independiente en virtud de la temática que aborda y de la libertad creativa de sus autores.

B. La Experiencia de 1968.

En el tema de Cine Independiente resulta de gran importancia realizar un acercamiento al movimiento estudiantil de 1968, toda vez que los sucesos vividos en ese entonces dieron origen al surgimiento de algunos cineastas que posteriormente se destacarían como realizadores del tipo de cine que nos ocupa.

En el año de 1968 surge un movimiento de renovación nacional que trataba de comprender y debatir todos los problemas que en esos tiempos afectaban a la sociedad en su conjunto.

Los estudiantes plantean, pues, reivindicaciones sociales y democráticas y tratan de incorporar a los obreros a la lucha para cambiar la política del país hacia rumbos más democráticos. Los jóvenes se organizan y bus-

can con su movimiento que la Constitución se cumpla y, en consecuencia se respeten las garantías individuales y colectivas; que se respete asimismo el derecho de manifestación y protesta y se deroguen los artículos anticonstitucionales.

El movimiento, como es de todos sabido, es masacrado el dos de octubre del mismo 1968.

Cabe destacar que para ese entonces las inquietudes cinematográficas de la joven intelectualidad mexicana tenían una mayor amplitud, no sólo por los concursos de cine experimental, sino por la fundación, en 1963, del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), dependiente de la Universidad Nacional Autónoma de México.

En torno al CUEC se congregaban muchos jóvenes inquietos que pronto producirían sus películas, como es el caso de Esther Morales, quien a tan sólo un año de fundado el centro realizó su película Pulquería La Rosita.

Con los acontecimientos del movimiento estudiantil de 1968, algunos alumnos del CUEC se lanzan a la calle para filmar lo que ocurría en su entorno.

Es a partir de esta actitud de los jóvenes cineastas que se tiene al año de 1968 como un año " definitivo y definitivo para todos los ámbitos de la vida nacional...-- cuando el Cine Independiente empezó a manifestar con ma--

yor firmeza - mediante la elevación cualitativa y cuantitativa de su producción - su voluntad de sobrevivir. Y sobre todo es en ese año, ante el impacto del movimiento social... que se puede situar el nacimiento de la tendencia sin duda más sólida, coherente e históricamente progresiva que se ha generado en el seno del cine independiente (que no ha dejado de tener profundas repercusiones también sobre el cine industrial) ". (9)

En efecto, en los momentos más importantes del movimiento, el cine estuvo presente para guardar testimonio de lo ocurrido . (Baste recordar aquí que la cinta Ardiendo en el Sueño, de Paco Ignacio Taibo II ilustra el inicio -- del movimiento estudiantil).

Así, la filmación que los miembros del CUEC realizaron de esos sucesos daría por resultado la película El Grito, coordinada por Leobardo López Aretche, cinta que marcaba el inicio de un quehacer cinematográfico ubicado y comprometido con la problemática social de un pueblo en lucha.

El Grito, a través de una estructura cronológica de los hechos, logra sintetizar el movimiento estudiantil en su totalidad, desde sus orígenes hasta su fatal desenlace.

Respecto a la significación que tuvo la película de López Aretche, dejamos la palabra al estudioso de cine, -- Arturo Garmendia, quien expone:

Como sucede frecuentemente en las cintas documentales, la fuerza de los acontecimientos reflejados -- tiende a imponerse por sí misma y de un sólo golpe. En el caso de El Grito, la vitalidad, la manera -- franca y directa con que se muestran los hechos que han cambiado radicalmente la marcha del país, encubre errores que se encuentran en la base del filme. Errores inevitables si partimos de la certeza de -- que la película expresa, ante todo, la visión que -- del movimiento estudiantil tenía una generación com prometida, pero sacudida en el momento de referirse a él por los recientes sucesos de Tlatelolco. Esto justifica en parte la emotividad pura, la feroz -- esquematización que domina de principio a fin en el filme... (10)

Efectivamente, la cinta muestra los hechos, pero no se detiene a reflexionar sobre ellos y, en consecuencia, no -- ofrece una idea clara de la trascendencia de los aconteci-- mientos que muestra.

No obstante sus limitaciones formales, El Grito tiene una importancia de primer orden desde el momento en que expresa la aparición de una corriente en la vida cultural del país. Y esta corriente era a la vez expresión de los grupos sociales ascendentes que empezaban a hacer sentir su fuerza

y a manifestar su autonomía en todos los ámbitos.

No quisiéramos cerrar esta apartado sin hacer referencia a otras producciones que, en mayor o menor medida, pretenderían seguir la línea trazada por El Grito.

Para esto es preciso dejar asentado que la represión que se desató contra el movimiento originó que éste se replegara y que finalmente terminara en la inmovilidad. Esta situación devino en desilusión de parte del estudiantado y, por supuesto, también de los cineastas, algunos de los cuales terminarían siendo asimilados por el sistema que antes habían combatido.

De las producciones de estos cineastas tenemos, en primer término, la película El Padre, de la cual Arturo Garmendia refiere lo siguiente:

El Padre, de Enrique Escalona y Galo Carretero, contrasta la jornada dominguera de dos niños vista por su progenitor a través de la mirilla de la cámara de Super 8 con un collage de fotografías periodísticas de temas bélicos, políticos, motinarios y publicitarios.

La cinta ordena sus imágenes de manera que a la presentación objetiva de las acciones infantiles en presente... se suceden reflexiones del protagonista sobre acciones guerreras, luchas callejeras,

destrucción, enajenación, muerte, mientras los comentarios en off van de la situación política... nacional - del infortunio de los pequeños voceadores al mitin reprimido en Tlatelolco. ¿Cómo explicarles tantas cosas a los pequeños? ¿Cómo comprenderlas - uno mismo?

La marginación de la historia propia de la clase media, naturalmente no encuentra respuesta. Inermes ante una información que no se sabe interpretar, y enajenada por una mediatización que a partir del - 68 se intensifica, la perplejidad es su única actitud posible. Y de ahí al escepticismo sólo hay un paso. (11)

Otra de las cintas que expresan la "visión del mundo" de los sectores intelectuales pequeñoburgueses es A Partir de Cero, de Carlos Belaunzarán, en la que el propio Garmendia distingue tres ideas dominantes, a saber:

... la violencia existe pero es incomprensible; el intelectual (el-que-piensa, en términos de la película) vive al margen de la sociedad y está imposibilitado para influir en ella, y la multitudinaria clase media vive de espaldas a la realidad porque disfruta de un bienestar económico, ya que en ella "se basa el progreso del país", como se dice en --

la cinta. (12)

Existen otras películas como El Fin, de Sergio García, que siguen esta línea, pero no nos detendremos en su análisis por la poca importancia que tienen dentro de nuestro tema.

Lo que sí resulta importante es ofrecer algunas consideraciones acerca de una película de Alfredo Joskowics, realizada en 1970, cinta que a decir del crítico Eduardo de la Vega, constituye el ejemplo más acabado del " trastorno generacional " originado por el movimiento estudiantil de --- 1968.

Nos referimos a Crates, filme inspirado en la vida de un hombre culto y rico que se aparta de la sociedad con el propósito de reencontrarse. El guión fue realizado conjuntamente por el propio Joskowics y por Leobardo López Aretche, coordinador de El Grito y protagonista de la película.

La cinta toma como hilo conductor la figura del filósofo griego Crates de Tebas, y a partir de ella se presenta - el choque entre la vida espiritual y el mundo real.

A este respecto, Jorge Ayala Blanco, escribe:

El homenaje a Crates representa el reconocimiento - de la validez fuera del tiempo de una filosofía antigua, cuando ésta se ha logrado convertir en firme postura que replantea la inserción de la existencia

en el mundo. No hay sistema ni discurso que obedecer. Tampoco hay respuestas mordaces ni maneras -- desvergonzadas, antes bien una suavidad exagerada en las relaciones y las palabras reconfortantes de Crates. Apenas se advierte una lucha entre la necesidad y la contingencia, entre la elección y la total desvalidez de los derelictos sociales. Las exigencias doctrinales se asemanan al irónico prólogo con libros espiritualistas; palabra muerta que --- quiere transformarse en norma para alcanzar una -- ¿ inalcanzable ? autenticidad existencial en per--fecta armonía con las urgencias recónditas de la - persona humana.

Porque Crates es para Joskowics, ante todo, un ser encarnado, único e irremplazable. O sea el amigo, - el alter ego, el cómplice de la toma de conciencia de un arte de la solidaridad impotente. Es Leobar-do López Aretche, en su única aparición como actor, antes de quitarse la vida un par de semanas des---pués de terminar la filmación de Crates. Su enorme cabeza socrática, su torso de orangután y sus pier--nas cortas enfundadas en un pantalón de mezclilla--atado con un mecate, su barba cada día más vene--ble, sin todo lo cual la película nunca podría ha-

ber sido lo que es. Padecer, pensar como si estuviese instalado en un dinamismo demencial que ningún esfuerzo sobrehumano podría soportar, vencida toda esperanza. Joskowics filmaba las " cicatrices interiores " de Leobardo. Y en altivo espíritu helénico va a manifestarse a pesar de todo en la erosión de esa vida, en la barbarie de ese abandono, en el escándalo de esa imposibilidad de comunicación, -- aunque según la película esa comunicación sería posible sólo entre seres dotados de la misma obstinación autodestructiva y eminente, y aunque la cultura siguiera siendo concebida como demasiado poco -- para el hombre.

Sí, Crates es para Joskowics el doble que le revela el trasfondo insignificante de los mundos creados por el arte, el tiempo que depura la concepción del suyo como el hermano de la compañera de Crates que pretende seguir los pasos de la pareja y no aguanta, deserta y termina cambiando ese universo de cuevas, desperdicios y comida incomible, -- por un triste papel de narrador, de testigo que necesita desinvolucrarse de la realidad que percibe y escribe en un cuaderno que en su forma de novela será arrojado al fuego de una chimenea, guarecedo-

ra de su derrota en la quietud del hogar.

Ninguna miseria intelectual puede decir nada de la existencia libremente elegida, ni del marginalismo-miserable. Y sin embargo el filme nos produce una sensación de plenitud, finalmente. La síntesis artística se recupera al término del viaje, a partir de las resonancias dolorosas que la componen. Cra--tes se convierte en un cántico. Después del parto salvaje la pareja se pierde abrazada en las textu--ras de una imagen que semeja un lienzo de Corot. La unidad original se recobra y se hace fecunda. Un --apacible amor rabioso ha hecho brotar la luz como --el rumor nocturno de una inefable emoción. (13)

Con esta amplia cita terminamos este punto, para pasar en seguida a dar cuenta de las consecuencias que originó este movimiento cinematográfico, esto es el surgimiento del grupo " Cine Independiente de México ", el cual, no obstante su paso fugaz por la historia del cine nacional, constituyó de suyo una importante experiencia que se vería mate--rializada en destacadas producciones de cineastas que adoptan una nueva posición y novedosos puntos de vista para ---acercarse a los problemas nacionales, para mostrarlos de --una manera diferente a los viejos conflictos del melodrama--y sus esquemas narrativos.

De manera paralela al fracaso que significó el II Concurso de Cine Experimental de 1967, se fue desarrollando -- una producción alternativa que cristalizaría en los dos --- años siguientes en lo que se tiene como una de las mejores- épocas del cine independiente.

Esto permitiría el debut en el campo del largometraje- de varios cineastas que hicieron su formación profesional - en el CUEC e incluso en escuelas extranjeras, como es el ca- so de Felipe Cazals.

En 1968 Felipe Cazals realiza su primera película de - largometraje, intitulada La Manzana de la Discordia. El ci- neasta había cursado estudios en Francia y antes de este -- filme había dirigido algunos documentales como ; Que se ca- llen ; acerca del poeta español León Felipe; La Otra Guerra y Cartas a la Monja Portuguesa.

La Manzana de la Discordia está basada en un guión de- Roger Serra, y gira en torno a tres alemanes prófugos llega- dos a América Latina. Acerca de esta cinta de Cazals, el -- crítico Emilio García Riera escribe:

... es a la vez la primera cinta independiente mexi- cana que manifiesta claros propósitos de subvertir- el lenguaje fílmico, pues ya actúa la boga de la -- desdramatización y del consiguiente acticondiciona- miento del espectador. (14)

Cabe señalar en este punto, que durante este tiempo Cazals había integrado, junto con Arturo Ripstein, una productora independiente que les permitió realizar sus propios -- filmes, de los cuales La Manzana de la Discordia formó parte.

Mediante la propia empresa, en 1969 Cazals filmaría -- Familiaridades, otra de sus más conocidas cintas, referida al " equívoco constante y circular de la pareja ".

A su vez, Arturo Ripstein realizaría, también en 1969, su película La Hora de los Niños, a partir de un cuento de Pedro Miret, en tanto que Jaime Humberto Hermosillo, recién egresado del CUEC, dirigiría Los Nuestros. Otro cineasta -- también formado en el CUEC, Raúl Kammfer, dirige en ese mismo año la cinta universitaria Mictlán, o La Casa de los que ya no son.

Otros títulos importantes de 1969 son: Anticlímax, de Gelsen Gas y Los Adelantados, de Gustavo Alatríste.

En todos estos filmes se puede apreciar una diversidad de géneros y estilos que buscan ofrecer nuevas opciones a un público hastiado de lejanas crónicas históricas y melodramas insulsos.

La posición de estos cineastas que no evaden su responsabilidad de criticar un estado de cosas que advierten injusto, se materializa en su cine de manera evidente, como -

es el caso del filme de Ripstein La Hora de los Niños, en la que el realizador desdramatiza la realidad de una manera directa.

Por lo que respecta a la película de Hermosillo, Los Nuestros, debemos decir que irrumpe en el mundo de las convenciones morales y psicológicas en el que se desenvuelve la clase media. La intención de Hermosillo, según él mismo lo declara, consiste en realizar " un cine intimista, interpretado por familiares y amigos, a los que pueda inventárseles una historia o trama que pudiera sucederles ". Desmitificando a la madre tutelar y divinizada, Hermosillo pone en tela de juicio la validez de un orden familiar que encuentra precisamente en el figura materna los elementos que lo sustentan.

El caso de Raúl Kamffer no es distinto del de los autores antes nombrados. Este cineasta también se caracteriza por su constante búsqueda de nuevas fórmulas creativas, como puede apreciarse en Mictlán, cinta en la que se sirve de un complejo conjunto de mitos indígenas y cristianos para mostrar las contradicciones y pugnas que se presentan en el orden religioso de nuestro país, particularmente en el medio rural.

Por lo que se refiere a Los Adelantados, el filme aborda el problema henequenero de Yucatán, a través de testimo-

nios diversos. Soslayando el rigor sociológico y formal, -- Alatríste va recogiendo los hechos que se generan en torno a la situación de los henequeneros para integrar un panorama global acerca de este problema ancestral.

Esta importante época del cine no industrial tendría - su consecuencia inmediata en la integración - en el mismo - 1969 - del grupo " Cine Independiente de México ", que representaría el primer intento por organizar y conformar ver daderamente un movimiento de cine independiente mexicano.

El grupo estuvo constituido originalmente por los directores Felipe Cazals, Paul Leduc y Arturo Alexis Grivas, a quienes se unirían poco después Pedro Miret y el crítico -- Tomás Pérez Turrent.

La falta de una infraestructura de distribución y exhibición fuera de los canales oficiales trae como resultado - que todo se quede en el esfuerzo y la aventura personal, y que el intento por integrar un movimiento importante no rin da los frutos esperados.

No obstante su corta existencia, el grupo " Cine Independiente de México " ganaría el reconocimiento internacional al participar con filmes de Cazals (La Manzana de la Discordia) y Ripstein (La Hora de los Niños) en la primera semana del Cine de Autor de Benalmádena, España, en 1970.

Después de esta fallida tentativa, cada uno de los ---

miembros del referido grupo empiezan a trabajar por su cuenta.-

Cazals realizaría en el plano industrial superproducciones como Zapata, (1970), sobre la vida del caudillo revolucionario, y El Jardín de Tía Isabel, en torno a las peripecias de un grupo de conquistadores españoles. En tanto, Ripstein filmaría los cortos titulados La Bella y Crimen, ambos en 1970.

Si bien durante este periodo no se logró integrar una verdadera corriente que permitiera producir mayor número de filmes, las películas que dirigieron los realizadores citados a lo largo de este capítulo constituyen muestras fehacientes de que con buen gusto, cultura e inteligencia era posible captar el interés del público, acostumbrado, por lo demás, a un cine sin mayores pretensiones que las del éxito comercial.

De esta manera se cumplía otra etapa del cine independiente, algunos de cuyos representantes más destacados en ese entonces cobrarían una importancia de primer orden en los planes que para esta industria tenían quienes relevarían en el poder al presidente Gustavo Díaz Ordaz.

Así pues, la experiencia acumulada durante el lapso estudiado, y en particular la derivada del grupo "Cine Independiente de México", serviría como antecedente y precursora incluso de nuevos movimientos que en el naciente decenio de los setenta harían renacer las esperanzas de un cambio significativo en el panorama de la cinematografía nacional. Pero este es un asunto del que daremos referencia más adelante.

N O T A S

- 1.- MARTINEZ Torres Augusto y PEREZ Estremera Manuel. Nuevo Cine Latinoamericano, Ed. Anagrama, 1973, pág. 167.
- 2.- GARCIA Riera, Emilio. Op cit. Tomo IX, pág. 172.
- 3.- RUY Sánchez, Alberto. Mitología de un Cine en Crisis.- Premia Editora, Colección La Red de Jonás, México, --- 1981 pág. 46.
- 4.- AYALA Blanco, Jorge, La Aventura del Cine Mexicano. - ERA México, 1968, pp. 306-307.
- 5.- GARCIA Riera, Emilio. Op cit, tomo IX, pág. 175.
- 6.- GARCIA Riera, Emilio. " El Cine Independiente ", en -- unomásuno, 17 de marzo de 1982, pág. 20.
- 7.- AYALA Blanco, Jorge. Op cit, pág. 380.
- 8.- Ibid, pág. 389.
- 9.- LAZO, Armando. "Diez años de Cine Mexicano. Un Primer-Acercamiento ", en Revista de la Universidad de México, Vol. XXX # 12, Agosto de 1976; pág. 50.
- 10.-GARMENDIA, Arturo. " 1968. El Movimiento Estudiantil en el Cine ", en Revista de la Universidad de México, Vol. XXVI # 10, 1972; pp. 29 - 30.
- 11.-Ibid, pág. 30.
- 12.-Idem

- 13.-AYALA Blanco, Jorge. La Búsqueda del Cine Mexicano. México, UNAM, 1974. Tomo II pp. 499 - 500.
- 14.-GARCIA Riera, Emilio, " El Cine Independiente ", en --
unomásuno, 18 de marzo de 1982, pág. 20.

CAPITULO III. EL CINE DURANTE EL SEXENIO ECHEVERRISTA

(1970 - 1976)

A.- Contexto Histórico.

El gobierno de Luis Echeverría Alvarez se inició en 1970 como una prolongación de la política seguida por la administración de Gustavo Díaz Ordaz, en cuya definición e implantación participó el propio Echeverría Alvarez, a la sazón Secretario de Gobernación.

El cambio de sexenio ocurre en momentos en que el sistema mexicano presenta un marcado desgaste en sus estructuras económicas, políticas y sociales. Esto supone para el nuevo presidente el ineludible compromiso de afrontar una serie de graves problemas a fin de mantener la hegemonía implantada por el partido en el poder (PRI).

En el arranque del nuevo gobierno, pues, México está convulsionado: la crisis que sufrió el país en 1968 y la matanza de Tlaltelolco habían transformado la conciencia social de importantes sectores sociales, como son obreros y estudiantes.

Asimismo, en el campo existe un gran descontento porque no se reparten tierras, y cuando lo hacen, éstas no son propias para el cultivo. Por si fuera poco, el déficit de la balanza comercial crece paulatinamente, en desmedro, sobre todo, de las clases de menores recursos.

Corresponde entonces a Echeverría Alvarez intentar un reajuste entre las instituciones y los gobernados, esto es a buscar alternativas encaminadas a identificarse con los sectores populares.

Los primeros pasos que se dan con este propósito consisten en introducir reformas económicas que le permitan al Estado tener una participación más amplia en la vida económica del país, así como mayores inversiones en zonas más desprotegidas.

Estas pretensiones del gobierno echeverrista encuentran serios obstáculos entre el sector privado, y la reforma económica únicamente se materializa cuando los sectores oficial y privado coinciden en sus intereses.

Paralelamente a esta reforma económica, se establece una política de "apertura democrática", según la cual las diversas manifestaciones de disidencia pueden actuar, denunciar y organizarse abierta y libremente.

Esta apertura democrática es planteada por el gobierno como un obsequio del Estado y no como producto de las demandas logradas por las clases explotadas y de grupos de intelectuales, así como de una reducida parte de la burguesía, que es la que comprende y requiere, por conveniencia, la observación de la legalidad burguesa.

Así, la apertura democrática se da a partir de la com

binación de las presiones que ejercen las clases explotadas, con la sensibilidad política de Echeverría y sus colaboradores, que comprendieron que la represión y la contención de las demandas populares mediante formas autoritarias tradicionales sólo conducen al país a un desgarramiento inevitable.

De esta manera, y a decir de Sergio de la Peña, " la apertura democrática impuesta al Estado es aceptada a regañadientes por la burguesía gracias a su formidable pragmatismo, alivió presiones sociales crecientes y le dio una salida que, aunque tortuosa y estrecha, era de todas formas una ampliación de los cauces para la acción política. En este sentido, la ' apertura ' reflejó un punto de inflexión en la magnitud y forma de las luchas sociales ". (1)

Como puede apreciarse, la apertura fue una importante medida adoptada por Echeverría Alvarez, quien, para hacer frente al estado de cosas que encontraba, pronto empieza a allegarse a gente de todos los sectores sociales.

Es así que de inmediato busca el apoyo del sector obrero que, mediatizado por líderes " charros " e integrado al PRI, se adhiere a cualquier medida tomada por el Estado. Asimismo, consigue la solidaridad del sector empresarial y de los sectores medios, así como de los profesionistas e intelectuales.

Estos últimos desempeñarían un papel de primer orden -

en la creación de la nueva imagen que requería formarse el re
cién inaugurado régimen echeverrista.

Es por ello que en adelante no resultaría extraño ver a intelectuales conocidos por sus posiciones políticas avanzadas, desempeñándose como embajadores o incluso trabajar -- con cierta libertad en los medios de comunicación estatales, o bien en cualquier dependencia oficial.

Dentro de la misma táctica empleada para crear una nue
va imagen del gobierno, los medios de comunicación colectiva cobrarían una atención especial por parte del nuevo régimen.

En cada uno de los medios se operarían importantes medidas dirigidas a modernizar y fortalecer la capacidad de co
municación del Estado.

A esta política en materia de comunicación no podía es
capar el cine, que en este caso sería el medio que sufriría más cambios.

B.- La Apertura Echeverrista en el Cine.

Durante el periodo que nos ocupa, el Estado dio pasos administrativos muy relevantes para consolidar su presencia en un medio en el que desde tiempo atrás ejerce una intensa actividad regulatoria y participativa.

La importancia atribuida al cine durante la gestión -- echeverrista es tal, que llega a ser el único entre todos -- los medios de comunicación en el país, que casi está total-- mente controlado por el Estado.

Este hecho hace evidente la necesidad de parte del propio gobierno de tomar al cine como la base principal para reelaborar las fórmulas retóricas que sustentarán la apertura-echeverrista.

Así, la reorganización del cine mexicano comenzaría como un intento por resolver la crisis económica en la que se encontraba esa industria desde finales de los 40's, en que había permanecido en manos privadas que la llevaron a un anquilosamiento casi absoluto.

El nuevo gobierno nombra a Rodolfo Echeverría en la titularidad del Banco Nacional Cinematográfico, a fin de cambiar el panorama del cine nacional.

El propio Rodolfo Echeverría, al referirse a la situación del cine mexicano que heredaba el nuevo gobierno, decía:

El ausentismo de la producción privada, el deterioro de las instalaciones de los estudios, la reiteración de la temática, la baja calidad de material -- por la excesiva economía en la filmación y una política de puertas cerradas a los jóvenes de las nuevas generaciones de cineastas, eran entre muchas -- otras, algunas de las razones del estado crítico de la producción. Ante esto había que desarrollar un programa estructural. (2)

En atención a este estado de cosas del cine nacional, el 21 de enero de 1971, Rodolfo Echeverría propuso y puso en

marcha el Plan de Reestructuración que constituiría un lento proceso de transformaciones, que culminaría con la virtual - estatización de la industria cinematográfica.

Tal reorganización hizo necesaria la inversión de grandes cantidades de dinero, destinadas, en primer término, a consolidar una infraestructura. De esta manera, se canalizaron fondos para comprar equipo, para el reacondicionamiento de estudios y laboratorios y para adquirir y reestructurar las redes de distribución y exhibición, así como para obtener organismos de promoción.

Asimismo, y en el afán de producir películas diferentes a las realizadas hasta entonces, el Estado puso en práctica un plan de superproducciones y de filmación de cintas con relativa calidad artística. Con esto se pretendía recuperar al público espectador interno que el cine mexicano había perdido antes e incluso extenderse hacia mercados internacionales.

Los ajustes realizados con el propósito de dar respuesta al crónico estado de crisis del cine nacional trajeron aparejadas, además, algunas medidas para sanear las finanzas de la industria. Esto trajo como consecuencia, por ejemplo, que en 1975 el Estado modificara su reglamento de créditos, con lo cual se excluyó a los antiguos productores que, como hemos visto, recibían enormes recursos financieros y no rein

vertían las ganancias en la industria.

La exclusión de los viejos productores vino a favorecer sobre todo a la organización de Directores Asociados, - S. A. (DASA), integrada por la mayoría de los cineastas - que, " impulsados por el Estado... decidieron ser al mismo tiempo empresarios ". (3)

En seguida pasaremos a explicar lo que constituyó la " apertura " echeverrista en el cine, que se basa fundamentalmente en el hecho de que el Estado toma en sus manos la totalidad del aparato productor, distribuidor y exhibidor - del país mediante lo que se dio en llamar el " Sistema del Banco Nacional Cinematográfico ".

1.- El Banco Nacional Cinematográfico.

Como ya se ha visto, con la disminución de la producción cinematográfica hollywoodense durante la Segunda Guerra Mundial, se presenta para los productores mexicanos la posibilidad de sustituir a los norteamericanos en los mercados latinoamericanos.

Para incrementar su producción, obtuvieron del gobierno de Manuel Avila Camacho, en 1942, no solamente la supresión de impuestos, sino incluso la creación del Banco Nacional Cinematográfico (BNC), destinado a otorgarles los créditos necesarios para la filmación de sus películas.

Al fin de la conflagración y con el consecuente resta

blecimiento de la industria hollywoodense, los productores mexicanos ven terminada también la mejor época que ha tenido la cinematografía nacional.

A lo largo de más de 30 años, los inversionistas privados se retiraron de la producción cada vez que las inversiones no eran completamente seguras, dejando al Estado -- los riesgos de las pérdidas.

Cabe señalar aquí que, a raíz del desplazamiento de los antiguos productores privados, se origina una crisis de empleos en la industria. En respuesta, el Estado comienza a financiar la producción cinematográfica a través de los estudios Churubusco.

Esta situación, y el estado general del cine nacional, hicieron necesario que la participación estatal en esta industria fuera reestructurada y reorganizada a fin de obtener un mayor control sobre ella.

Fue así que el Banco Nacional Cinematográfico hubo de transformarse necesariamente hasta convertirse en un verdadero sistema que llegó a integrar todos los sectores de la industria cinematográfica, esto es el financiamiento, la producción, la distribución y la exhibición.

a) Producción.

Dentro de este rubro, el sistema BNC llegó a consolidarse mediante la integración de productoras gubernamenta-

les que vendrían a asegurar la realización de la mayor parte de las películas mexicanas del periodo.

De esta manera, tenemos que en 1974, y con el propósito de regular la producción de películas, elevar la calidad de éstas y coadyuvar a la promoción del cine mexicano dentro y fuera del país, se funda una filial del BNC, denominada -- Corporación Cinematográfica, S. A. de C. V. (Conacine).

Posteriormente se constituyen Corporación Nacional Cinematográfica Trabajadores y Estado, S. A. de C. V. (Conacite I) y una tercera empresa de idéntico nombre que la anterior conocida como Conacite II. Estos dos últimos organismos se crearon después de que, en mayo de 1975, Luis Echeverría formulara reproches a los productores privados, quienes ---- finalmente, como hemos señalado, quedaron prácticamente excluidos de la industria, toda vez que no recibieron más créditos oficiales.

Esta virtual expulsión de los productores privados de la industria condujo a las autoridades del BNC a poner en -- marcha un Plan Mínimo de Ejecución Inmediata, el cual, dentro del renglón que nos ocupa produjo importantes acciones. A sa ber:

Se adquirieron los estudios América, hasta entonces de propiedad privada. La incorporación de estas instalaciones es de suma importancia para el Estado, ya que ello le permi-

te poner en marcha sus programas de producción, a través, básicamente de Conacite II, integrada con los miembros de la sección 49 del STIC.

En este mismo apartado de la producción, se reservó la actividad en los estudios Churubusco para las empresas Conacine y Conacite I, en la que participan miembros del STPC.

Asimismo, cabe destacar que durante el régimen echeverrista también se crea el Centro de Producción de Cortometraje (CPC), el cual, se dijo, tenía el propósito de realizar cine documental para la transmisión de contenidos educativos a nivel masivo, a la vez que brindaría oportunidades de desarrollo a nuevos valores de la cinematografía nacional.

Todos los trabajos de este nuevo organismo se efectúan también aprovechando las instalaciones de los estudios Churubusco.

En general, durante el régimen echeverrista se favoreció ampliamente al campo de la producción por la vía del financiamiento. Las inversiones que el Estado aplicó en este rubro quedan sintetizadas en una gráfica incluida en el Cineinforme 1976 del Banco Nacional Cinematográfico (4), - donde se afirma que durante el periodo 1970 - 1976, se financiaron 318 películas. El desglose de la referida tablas es como sigue:

AÑO	PELICULAS	MILLONES DE PESOS
1970	23	22.300
1971	72	70.300
1972	61	84.300
1973	46	77.100
1974	57	73.000
1975	29	149.300
1976	30	160.000

El propio Cineinforme 1976 da cuenta también del financiamiento que recibieron 156 cortometrajes y 56 " cineminutos ". Por lo que respecta a la importancia que tuvieron --- ciertos filmes producidos con apoyos del Estado, ofrecemos - algunos ejemplos en páginas siguientes, en el apartado intitulado Producción Cinematográfica Estatal.

b) Distribución.

En este sector, el BNC adquirió la totalidad de las -- acciones de la compañía Películas Nacionales, S. de R. L. - de I. P. y C. V., de las cuales en ese entonces sólo poseía el 15 por ciento.

Asimismo, se fusionaron las dos distribuidoras propiedad del gobierno, especializadas en los mercados internacioles. Una era Cinematográfica Mexicana Exportadora, S. de R.

L. de I. P. y C. V., la cual distribuía en Estados Unidos, Europa y Asia. La otra empresa era Películas Mexicanas, en cargada de cubrir los mercados de España, Centro y Sudamérica.

Esta fusión tenía como propósito fundamental alcan--zar en los mercados del exterior una explotación más racional, económica y efectiva de los filmes mexicanos.

c) Exhibición.

Este último sector de la industria tiene fundamental importancia porque es a través de este conducto como se recaudan los ingresos. También se trata de la rama que re---quiere de mayor inversión de capital y en la que se encuentra el mayor volumen de ocupación.

Con la adquisición de las dos más importantes empresas dedicadas a esta actividad (Compañía Operadora de Teatros, S. A.- COTSA -, establecida en 1943, y Cinematográfica Cadena de Oro, S. A., en funciones desde 1956), el Estado logró ejercer un mayor control sobre la exhibición en territorio nacional.

En junio de 1968, el Banco Nacional de Obras y Servicios Públicos vendió al BNC todas las acciones que repre--sentaban el capital correspondiente a todos los exhibido--res oficiales.

De esta manera, durante la gestión echeverrista se -

logró integrar definitivamente la industria fílmica nacional, toda vez que sus diversas ramas quedaron sujetas a la intervención del BNC, constituido en órgano coordinador y regulador de toda la actividad cinematográfica en México.

d) Cineteca Nacional

Durante muchos años, el cuidado, rescate, la preservación y la difusión de películas en México estuvo a cargo de coleccionistas particulares. La Secretaría de Educación Pública, por su parte, fundó en 1936 la Filmoteca Nacional, que llegó a recopilar algunas cintas, pero que desaparecería al venirse abajo el departamento de Cinematografía y el laboratorio de fotografía dependientes de la propia SEP.

Más tarde se instituyó la Asociación Civil Cinemateca de México, integrada por personalidades relacionadas directamente con el cine y la cultura nacionales.

Para el ocho de junio de 1960 inició sus actividades la filmoteca de la UNAM, la cual empezó a realizar la búsqueda de múltiples películas aparentemente perdidas con el propósito de exhibirlas para su valoración y estudio.

En septiembre de 1967 emprendió sus labores la Cinemateca Mexicana, dependiente del Instituto Nacional de An

tropología e Historia, de la SEP, dedicada fundamentalmente a dar a conocer obras importantes y poco difundidas de la cinematografía mundial.

Por último, el 17 de enero de 1974 fue inaugurada la Cineteca Nacional de México, dependiente de la Dirección General de Cinematografía de la Secretaría de Gobernación, y cuya creación se contempla desde 1950 en la Ley de la Industria Cinematográfica.

Según este ordenamiento, en su artículo 20, Fracción XIV, " son atribuciones de la Secretaría de Gobernación... formar una Cineteca Nacional, para cuyo fin los productores o empresas productoras entregarán gratuitamente una copia de las películas que produzcan en el país, en los términos que señale el reglamento ".

Las funciones de la Cineteca Nacional, entre otras, consisten en recopilar, preservar, restaurar, catalogar y difundir todo el material cinematográfico y de televisión nacional y extranjero que por su calidad e interés histórico o documental lo amerite.

Asimismo, entre sus facultades, la Cineteca puede intercambiar libremente material e información cinematográfica y de televisión con organismos similares, sean estos nacionales o extranjeros.

De esta manera, tenemos que el más ambicioso pro--

yecto a nivel de archivo fílmico se cristalizó con la --- creación de la Cineteca Nacional, creación sobre la cual había insistido el grupo Nuevo Cine en el año de 1961.

A tres años de su fundación, esto es hasta 1976, la Cineteca contaba con un acervo de 1,216 filmes; disponía de 2,510 expedientes con documentación completa e información sobre películas, carteles y otras referencias fílmicas.

En el mismo año de 1976 publicó siete volúmenes de la revista Cuadernos de la Cineteca Nacional, que ahora - constituyen verdaderos testimonios para la historia del cine mexicano.

De igual modo, y por lo que hace a material bibliográfico y hemerográfico, se tiene en el mismo año la existencia de 8,953 obras en tanto que la cantidad de guiones cinematográficos alcanzaba el número de 1,596.

Como vemos, aun con todas las contradicciones y fallas burocráticas que se le atribuyeron durante sus primeros años de funcionamiento, la Cineteca cumplió en buena medida con las tareas fundamentales para las que fue creada, y se constituyó en una institución que permitía la posibilidad de acceder a la cultura cinematográfica tanto al espectador como al estudiante e investigador de la materia.

e) Centro de Capacitación Cinematográfica.

Otra de las creaciones importantes de la apertura - echeverrista en el cine fue, sin duda, la del Centro de - Capacitación Cinematográfica (CCC), fundado en 1975.

Los objetivos para los cuales fue creado el CCC fueron básicamente formar profesores, técnicos e investigadores dedicados a la enseñanza, el adiestramiento y la in--vestigación del fenómeno y los procesos cinematográficos.

Asimismo, se buscaba que con el CCC pudiese darse - la superación artística y una mayor calidad y jerarquía - del cine nacional.

El Estado, convertido ya en rector del quehacer ci--nematográfico, consideró que no era suficiente con dispo--ner de modernos equipos y tecnologías, sino que además --era necesario analizar y ampliar el catálogo de necesida--des humanas para la eficiente utilización de máquinas y - demás implementos que requerían de conocimientos y capacitación.

Las instalaciones del CCC se construyeron dentro de los terrenos de los estudios Churubusco y se diseñaron para albergar a 140 alumnos, aproximadamente, si bien se --previó una ampliación de las áreas construidas ante un potencial aumento de demanda de servicios.

Inaugurado en julio de 1975, el CCC inició sus cur--

sos en septiembre del mismo año. En 1978 egresó la primera generación, y hasta mayo de 1983, cinco generaciones se habían incorporado a las tareas de producción audiovisual, aunque muy pocos trabajan dentro del marco industrial del cine.

Y, precisamente, la falta de perspectivas en la industria, orilló a muchos egresados, no sólo del CCC, sino también del CUEC, a producir cine independiente para poder desenvolverse profesionalmente. Estas escuelas de cine, ya lo veremos más adelante, se constituyeron en fuente importante de cineastas que destacarían por sus filmes realizados al margen de esa industria que desatendía sus necesidades de desarrollo.

f) Sindicalismo.

El papel que desempeñaron los sindicatos cinematográficos (STPC y STIC) durante el régimen de Luis Echeverría Alvarez se resume básicamente en su participación en la producción por medio del sistema de financiamiento conocido como " paquetes " .

Esta modalidad se creó con el propósito de que las productoras estatales, en particular Conacine, desempeñaran sus labores con los trabajadores del ramo.

El sistema de paquetes consistía en que los trabajadores aportaban el 20 por ciento de sus salarios para la-

producción, a cambio del 50 por ciento de las utilidades que rindiera la película una vez que se hubieran recuperado los costos.

Mediante este sistema, las empresas Conacine y Conacite I produjeron películas con los agremiados al STPC, en tanto que Conacite II hacía lo propio con elementos de la sección 49 del STIC.

Este tipo de producción, en apariencia benefactor de los trabajadores, presentó a la larga serios problemas, sobre todo cuando las películas no obtenían las ganancias esperadas.

Ante esta situación que dejaba entrever las escasas posibilidades de recuperar lo invertido, muchos trabajadores se negaron a seguir tomando parte en la producción por " paquete ".

g) Censura.

Si bien durante el echeverrismo se dieron casos en que ciertos filmes fueron prohibidos o despojados de algunas escenas (por ejemplo, El Decamerón, de Pier Paolo Pasolini fue víctima de una mutilación que abarcó dos -- cuentos, con lo cual la obra se desvirtúa en gran medida), la apertura democrática hubo de ampliar márgenes de la censura o supervisión como mecanismo de poder.

De esta manera, el proyecto echeverrista aligeró -

la censura en lo referente al vocabulario y costumbres, -
permitiendo formas de discurso en las que existía la posi-
bilidad de expresar críticas sociales y políticas y refe-
rirse prácticamente a cualquier tema.

El crítico e investigador Alberto Ruy Sánchez expli-
ca esta estrategia del echeverrismo, cuando escribe:

De hecho son innumerables los momentos en los --
que el poder que reprime se encarga a la vez de-
ejercer una rígida censura de toda mención a los
que son sus actos más violentos. Por eso gran --
parte del trabajo de varios intelectuales disi-
dentes ha consistido en hablar de violencia polí-
tica... pero sucede también que el poder puede -
tener como una de sus más apreciadas estrategias
la de incitar a que se hable de la represión. Y-
que se hable en abundancia de la política, de --
las luchas sociales, de la historia . Claro que
si esos discursos proliferan deberán estar formu-
lados de una manera particular y no es siempre-
la censura el organismo que garantiza esa parti-
cularidad . El Estado podrá ejercer una censu-
ra sobre alguno de ellos, pero como sucedió en
México, gran parte de la crítica política ni si-
quiera requería un control directo. Al Estado le

bastaba con asegurar una nueva administración in directa de las organizaciones desde donde eran formulados esos discursos críticos. (5)

Ruy Sánchez se refiere al hecho de que algunos cineastas mexicanos del período suplieron el despliegue de la censura con un amplio despliegue de su propia autocensura, en la cual los mismos realizadores quisieron ver algo así como la atmósfera de absoluta libertad en que podrían producir sus obras.

Fue a partir de este fenómeno que se pudieron filmar sin problemas películas tales como Canoa, El Apando y Las Poquianchis, de Felipe Cazals. Estos dos últimos filmes están basados en casos de nota roja, en tanto que el primero se refiere, aunque indirectamente, a los sucesos del movimiento estudiantil de 1968.

Asimismo, este relajamiento de la censura permitió que los cinéfilos mexicanos tuvieran oportunidad de conocer filmes como El Ultimo Tango en París, de Bertolucci, El Silencio, de Bergman, y otros.

No obstante, siguieron enlatadas muchas películas mexicanas (entre otras, La Sombra del Caudillo, de Julio Bracho y Los Destrampados, de Pancho Córdova) y extranjeras, como fue el caso de Z, de Costa Gavras, sobre la ---

cual Carlos Monsiváis refiere:

Al jactarse el director de Cinematografía, Hiram García Borja de no haber prohibido nada en su -- gestión, Manuel Avila Camacho López le reprodujo en Excélsior una carta del propio García (21 de enero de 1972) negando el permiso para exhibir " Z ", de Costa Gavras, porque: " Se trata de -- una película que enseña y muestra la forma y métodos de realización de delitos, haciendo la apología de sus autores, so pretexto de sostener actitudes y procedimientos que conducen a situaciones de desorden ". (6)

2.- Producción Cinematográfica Estatal.

Una vez que el Estado, a través del BNC logró con-- formar una amplia estructura de capacitación (CCC), producción (Conacine, Conacite I, Conacite II, CPC, etc.).- distribución (Pelmex); promoción (Procinemex) y exhibición (COTSA), se inicia un proceso que tuvo como finalidad la de dar una nueva orientación al cine mexicano.

Para llevar a cabo esto, el Estado promovió a una - nueva generación de cineastas que vendrían a sustituir a los viejos realizadores en la fabricación de productos colocables ventajosamente en el mercado.

Esta cooptación de cineastas por parte del Estado - obedece al supuesto interés que éste tenía por el cine arg

tístico, y es a partir de ese hecho que los nuevos directores no dudan en adherirse a la reforma promovida por el gobierno.

La posición de algunos cineastas en este sentido se manifiesta cuando declaran, por ejemplo:

El Estado ha favorecido una apertura con respecto a la temática, ha manifestado una voluntad de cambio con el ingreso de una nueva generación de cineastas. (7)

Atendiendo a esta cita, vemos que estos nuevos realizadores veían en la apertura en el cine una nueva liberdad de expresión que en otros tiempos no habría sido posible ejercer por diversas circunstancias, como la rígida -censura existente años atrás, por ejemplo.

Sin embargo, este fenómeno coyuntural, visto desde otro punto de vista, viene a constituir la cristalización de una táctica política del Estado, consistente precisamente en dar nuevas formas al cine estatal.

Por supuesto, los directores promovidos opinaban de modo diferente, como lo señala Ruy Sánchez:

Según su punto de vista, ellos son artistas y el Estado mecenas no pide nada a cambio de patrocinarlos. Se trata de un Estado - dicen ellos - -- que por primera vez se preocupa por ver el cine como arte. Según esa cómoda posición, ellos, no-

nadie más sino ellos, son los dotados de ciertas cualidades creadoras que merecen financiamiento, y aprovechan la oportunidad que se les propone, con la inocente seguridad de que el mundo se desvive por su creación y entonces comienzan a correr la voz - con aire de descubrirse como centro del mundo - que el Estado está dispuesto a - auspicar " el cine de autor ". (8)

Vistas así las cosas, lo que en su tiempo se consideró como una revuelta estilística y como una fuerza importante dentro del cine nacional, después fue catalogado como un movimiento falseado que englobó a una buena cantidad de realizadores cuyos filmes, eso sí, resultarían de mejor calidad y mejores intenciones que los de la época precedente.

Como se explica en una investigación de la UNAM, durante el periodo echeverrista que promovió a nuevos cineastas, jamás existió una proposición estética definida, sino únicamente una llamada de atención sobre lo que podría representar nuevas opciones dentro del sindicato de directores.

Citamos textualmente:

Una honesta actitud por dignificar al cine como arte y como medio de comunicación señalaba una ruptura casi brutal con las tradiciones del cine

mexicano. Este dejaba de ser un producto comercial para convertirse en " instrumento de análisis" o " medio de expresión ". Sin embargo, no dejó de ser evidente que el cine joven surgía - amparado por los afanes y simulacros progresistas de un régimen gubernamental. Como tal, era víctima del peor de los paternalismos. (9)

Si bien el cine promovido durante el sexenio echeverrista sirvió en gran medida a la ideología estatal, también se produjeron importantes filmes de nuevos realizadores como Felipe Cazals, Jorge Fons, Jaime Humberto Hermosillo, Arturo Ripstein y Salomón Lláiter, por citar algunos.

De entre las películas importantes de estos directores cabe destacar El Jardín de Tía Isabel, de Felipe Cazals, la cual fue una de las primeras cintas que contaron con el apoyo del BNC. El filme fue concebido originalmente para una duración mayor de tres horas, pero fue acortado a una hora cincuenta minutos. Aborda el tema de un grupo de conquistadores que por equivocación llega hasta un continente desconocido.

Tiempo después, el propio Cazals realizaría un filme referido a los personajes de Maximiliano y Carlota, intitulado Aquellos Años, el cual le valió ser considerado como un " cineasta oficialista " .

Sin embargo, Cazals dirigía posteriormente tres -

películas que serían bien acogidas dentro del ambiente --- cinematográfico: Canoa, a la cual ya hemos hecho referen-- cia, El Apando, que se refiere a las condiciones en que se encontraban los reclusos en Lecumberri, y Las Poquianchis. Esta última, también ya lo hemos asentado, retomaba un caso de nota roja según el cual unas matronas de burdel es-- clavizaban, torturaban y asesinaban a las prostitutas del lugar.

Por lo que hace a la producción de Jorge Fons, cabe - consignar sus filmes Los Cachorros, Caridad (mediometraje- integrado a la película Fe, Esperanza y Caridad) y Los Al- bañiles. De entre esas cintas, la que más le valió recono- cimiento fue Caridad, la cual está considerada inclusive - como una de las más importantes del periodo. Trata sobre- "las peripecias de una mujer lumpen por los intrincados -- vericuetos de la burocracia y la indolencia nacional, a -- través de la indiferencia y la explotación del pobre por - el rico". (10)

Otro cineasta importante del periodo fue, sin duda, -- Jaime Humberto Hermosillo, quien destacó por películas co- mo Matinée, La Pasión Según Berenice, El Cumpleaños del -- Perro, El Señor de Osanto y La Verdadera Vocación de Magda- lena, entre otras, las cuales abordaban invariablemente te- mas relacionados con la familia de la clase media.

Arturo Ripstein, por su parte, dirigió El Castillo de la Pureza, El Santo Oficio y Fox Trot. La primera es un caso de nota roja acerca de un padre que encerró a su familia en un caserón para salvaguardarla de las impurezas mundanas. Por lo que respecta a El Santo Oficio, el filme trata el tema de la inquisición y la persecución religiosa en México.

Otras películas de cierto interés del periodo fueron: Muñeca Reina, de Sergio Olhovich; Mecánica Nacional, de Luis Alcoriza; Las Puertas del Paraíso, de Salomón Láiter, El Rincón de las Vírgenes, de Alberto Isaac, y otras.

En total, según se consigna en el Cineinforme General de 1976, durante el periodo que nos ocupa se financiaron -- 318 películas de largometraje con un monto total de crédito de 636.3 millones de pesos, de los cuales sólo se recuperaron 401 millones.

Asimismo, se produjeron 202 cortometrajes y 94 "cine-minutos" sobre diversos temas. (11)

Quisiéramos terminar este apartado con una cita de un reconocido cineasta como es Paul Ieduc que, a nuestro juicio, sintetiza acertadamente lo que representó la aperturacheverrista en el cine:

En el sexenio pasado -1970-1976- hubo medidas acertadas que no llegaron a fondo, pero que eran un ca

mino mucho más afortunado que el actual (se refiere a la gestión de José López Portillo). No recuerdo cuántas películas se hicieron, creo que - 317 o algo así. De esa cantidad, no hay 17 que merezcan el escándalo que se hizo alrededor del Nuevo Cine Mexicano. Y suponiendo que las hubiese, quedarían 300 que más o menos responden a un promedio bastante bajo de calidad.

Se exageró mucho el valor de lo producido; no sólo lo de las películas, sino de lo hecho como política cinematográfica, como administración. Eso es innegable. Pero también lo es que se apuntaba hacia un nuevo cine, con el ingreso de nueva gente, con el auspicio de la producción documental, con el apoyo a las escuelas. Existía el germen para que empezara un nuevo cine, para que se hiciera un movimiento más importante, sobre todo desde el punto de vista económico. Se tomaron medidas que saneaban la economía del cine... Realmente los mecanismos económicos eran mucho más sanos que los anteriores a Echeverría... (12)

c) Cine Independiente del Sexenio.

La cooptación por parte del régimen echeverrista de quienes se habían destacado tiempo antes en el cine inde

pendiente determinó que durante ese periodo fueran pocas las -- muestras de este tipo de cine alternativo.

Sobre todo fue la UNAM la encargada de producir cintas que reúnen características de lo que tenemos por independientes. Destacan, por ejemplo, Crates, a la cual ya nos referimos; El Cambio - (1971) y Meridiano 100 (1974), de Alfredo Joskowics; Quizá Siempre sí me Muera (1970) y Caminando Pasos, Caminando (1976), de Federico Weingarsthofer, así como Tómalo como Quieras (1973) y Derrota - (1971), de Carlos González Morantes.

A decir de Jorge Ayala Blanco, El Cambio, más que una metáfora de los acontecimientos de Tlatelolco, "es una repetición psicossocial y simbólica del mismo esquema de fuerzas básico: su -- atroz vigencia presidiendo los impulsos disidentes. Un choque -- análogo de aspiraciones vitales, protesta política inocente y - sorpresivo despliegue de respuestas represoras, sangrientas, des proporcionadas". (13).

En 1974, y a instancias del Departamento de Cine de la pro-- pia UNAM, Marcela Fernández concibe y realiza su filme De Todos Modos Juan te Llamas, sobre la guerra cristera de 1926-1929.

En Tómalo como Quieras, González Morantes reflexiona sobre - las consecuencias de los sucesos estudiantiles de 1968, a partir de una trama que involucra a dos jóvenes y un maestro encerra-- dos en Ciudad Universitaria.

En cuanto a los filmes producidos fuera de la Universidad - sobresalen, en primer término, Los Meses y los Días (1970), de Alberto Bojórquez, y Reed, México Insurgente , (1970), de Paul Leduc.

El caso de Los Meses y los Días es particularmente interesante por el hecho de que constituye la primera película independiente que es estrenada en un cine que se tenía como "sala de arte" (el Regis) sólo destinada por lo demás a producciones-extranjeras. La película de Bojórquez es un recorrido por el mundo problemático de una adolescente de clase media a quien todos pretenden hacer dependiente. El tratamiento del tema por parte del cineasta, alejado de convencionalismos melodramáticos, determinó que el filme tuviera gran éxito de taquilla.

Por lo que corresponde a Reed (considerada como la primera superproducción independiente del cine nacional) ésta no tuvo la misma suerte que la película de Bojórquez. En cambio, obtuvo gran éxito de crítica a nivel nacional e internacional. En México ganó el Ariel a la mejor película, y en Francia el premio -- Georges Sadoul, por su particular tratamiento de la Revolución Mexicana.

Otras interesantes cintas independientes del sexenio son - Reflexiones (1972), de Eduardo Maldonado, que representa un testimonio de varios campesinos del Estado de México, que manifiestan los principales problemas que enfrentan en su comunidad. El propio Maldonado fundó el grupo Cine Testimonio, que filmaría el documental Atencingo (1973) referido a las luchas de trabajadores cañeros contra la corrupción y el cacicazgo que se da en los ingenios azucareros. En una más de sus películas (Una y --- Otra Vez, 1975), este cineasta aborda la historia de un movimiento obrero que finalmente es asimilado por el "charrismo" sindical.

Por último, cabe hacer mención del filme Etnocidio:Notas - sobre El Mezquital (1976), de Paul Leduc, en el que por voz de los propios campesinos se exponen los problemas de una región otomí miserable cuyos habitantes buscan en la emigración a Estados Unidos lo que no encuentran en su propio país: los mínimos satisfactores que les permitan seguir subsistiendo.

Recapitulando lo expuesto a lo largo de este capítulo, tenemos que el cine nacional cobró una importancia inusitada merced a los apoyos brindados por el régimen echeverrista a realizadores que tiempo antes habían descollado en el terreno del cine independiente.

Así, y aun cuando el cine de entonces hizo eco del discurso gubernamental, los realizadores tuvieron facilidades para abordar desde puntos de vista críticos diversos aspectos de la realidad nacional que en su momento despertaron el interés de un público cada día más inclinado por películas extranjeras.

Aunque una moda radical quiso presentar como un movimiento falseado cuando se logró en este periodo, lo cierto es que se dio un paso importante en la producción cinematográfica estatal gracias a la incorporación de algunos cineastas como Cazals (Canoa); Ripstein (El Castillo de la Pureza) y Hermosillo (La Pasión según Berenice).

Paralelamente, el cine independiente continuaría su desarrollo y ofrecería excelentes muestras testimoniales de problemas sociales como las secuelas del movimiento del '68; sobre temas referidos a la clase media y otros relativos a las-

luchas que se dan en el campo mexicano y al interior de organizaciones de trabajadores.

En general, durante el echeverrismo es posible observar coincidencias entre cine estatal e independiente en cuanto a la manera de acercarse a los temas para tratarlos de manera más crítica y lejos del espíritu simplista del cine comercial que entonces invadía las carteleras.

Se apuntaba, como ya lo decía Leduc, hacia un cine nuevo, pero todo se vendría abajo en 1976, cuando el cambio de administración y sus nuevos funcionarios se ocuparían de dar al traste con cuanto se había logrado en este lapso que, sin duda, quedará como uno de los más importantes en la historia de la cinematografía nacional. Las incidencias de este cambio -- las estudiaremos en el siguiente capítulo.

N O T A S

- 1 DE LA PEÑA, Sergio. "Un Sexenio de Lucha de Clases en México: 1970-1976" en revista Historia y Sociedad #10, segunda época; México 1976; pág.41.
- 2 Véase la entrevista "El Nuevo Cine en México", de Javier Solórzano con Emilio García Riera, en Comunicación y Cultura #5; México, 1978; pág.10.
- 3 RUY, Sánchez, Alberto. "Cine Mexicano:Producción Social de una Estética".En Historia y Sociedad #18; México 1978, pág. 75.
- 4 Véase la tesis profesional Cine y Poder.La Política del-Gobierno en la Industria Cinematográfica Mexicana (1970-1976/1976-1982). UNAM.1982,pág.113.
- 5 RUY Sánchez, Alberto. Mitología de un Cine en Crisis, -- pág.95.
- 6 MONSIVAIS, Carlos. "Cine Nacional I. La Crisis de la Industria de la Crisis", en Proceso #109, México, diciembre de 1978; pág.20.
- 7 Manifiesto del Frente Nacional de Cinematografistas.En -- revista Otro Cine #4, México, noviembre de 1975. Citado -- por Alberto Ruy Sañchez en Historia y Sociedad #18, en -- "Cine Mexicano:Producción Social de una Estética",pág.71.
- 8 Ibid, pág. 77.
- 9 "El Nuevo Cine Mexicano", autores varios.Plural #82, se-

gunda época. México, Julio de 1978, pág.40.

10 Ibid, pág.42.

11 Citado en la tesis profesional Cine y Poder. La Política del Gobierno en la Industria Cinematográfica Mexicana.- UNAM, México 1982. pág.111.(1970-1976/1976-1982).

12 Entrevista con Paul Leduc. En Imágenes #1, México, 1979. pp. 30 y 31.

13 AYALA Blanco, Jorge. La Aventura del Cine Mexicano, Tomo II, pág. 506.

CAPITULO IV. EL CINE DURANTE EL SEXENIO LOPEZPORTILLISTA
(1976-1982)

A. Desmantelamiento del Aparato Cinematográfico Estatal-Echeverrista.

1.- Creación de la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía.

Al referirse a los cambios que en materia de cine se operan cada vez que se inicia un nuevo sexenio presidencial, Alberto Ruy Sánchez (1) advierte que los funcionarios recién llegados se empeñan en destacar las deficiencias o errores que sus antecesores tuvieron o cometieron en la administración precedente.

Durante el régimen que nos ocupa esta situación se acentuó con la creación en 1977, de la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC), dependiente de la Secretaría de Gobernación y encomendada a la hermana del presidente, Margarita López Portillo, quien de inmediato se dio a la tarea de cambiar la faz de todo lo que pudiera verse como una línea de trabajo proveniente del sexenio anterior.

Las innovaciones que se introducirían en el campo de la cinematografía nacional, que resultaría ser una suerte

de justificación para dar al traste con lo hecho por Rodolfo Echeverría Alvarez durante su gestión, son explicadas por la directora de RTC en los siguientes términos:

En la cinematografía, las políticas adoptadas no fueron instrumentadas convenientemente y han resultado realizaciones costosas y artísticamente deficientes. Todo esto aunado a la dispersión de recursos ha imposibilitado una visión coherente del uso de los medios. Adscribirlos a una sola autoridad, puesto que antes intervenían distintas entidades públicas en su normatividad y en su manejo, ha hecho posible un mejor aprovechamiento de la capacidad instalada, de recursos financieros y de recursos humanos, y ha permitido estructurar la industria de la comunicación de manera más racional y esperamos con ello mejorar resultados en un mediano plazo, puesto que las programaciones no pueden implementarse radicalmente, sino que están sujetas a investigaciones que revelen el interés del auditorio, para conciliarlo con las finalidades sociales que corresponden al Estado y ajustarlos a las previsiones financieras disponibles.

En general la falla principal radica en el desaprovechamiento de los recursos... para instrumentar la comunicación con sentido social, y entiendo por esto

último el beneficio formativo e informativo que le pueda sobrevenir a la población con estos instrumentos. (2)

Fue así que, a partir de la creación de RTC como organismo rector del quehacer cinematográfico se inicia un nuevo periodo para la industria del ramo. Esto trae como consecuencia inmediata la remoción de funcionarios como Hiram García Borja, a la sazón titular de la Dirección General de Cinematografía, y quien fuera sustituido en el cargo por José María Sbert. Finalmente, y luego de un escándalo que se hizo en torno de un supuesto fraude, y en el que se manejaban nombres de la mayor parte de su personal, Borja pasaría a dirigir el Banco Nacional Cinematográfico.

La creación de RTC, pues, marcaría el inicio del desmantelamiento del aparato constituido por Rodolfo Echeverría Alvarez para sacar a la industria del cine de la crisis en que se encontraba en la primera mitad de la década de los setenta.

Si Rodolfo Echeverría había alentado la producción cinematográfica estatal al grado de hacerla mayoritaria con respecto a la privada, a través del financiamiento -- del BNC, Margarita López Portillo se encargaría, desde su puesto en RTC, de deshacer prácticamente todo lo logrado-

durante el sexenio anterior.

La marcha atrás que en el terreno del cine operó durante la administración de José López Portillo en aras de una "reestructuración" o "reorganización" de la industria cinematográfica derivaría en la virtual liquidación del Sistema Banco Nacional Cinematográfico, anunciada en 1978.

El panorama de las consecuencias que acarreó la pretendida reestructuración del cine con Margarita López Portillo, lo describe el cineasta Paul Leduc en 1979, cuando afirma:

...El aparato estatal que monopolizaba la industria (con todas las ventajas y desventajas que eso supone), está siendo desmantelado, y los sindicatos lo están aceptando... Por cualquier lado que se le vea, sindical, de calidad, como fuente de trabajo, de cultura, de educación, el cine mexicano es un perfecto desastre... el interés que ha manifestado este sexenio por la cultura, en general es también bastante deplorable...(3)

2.- Fin del Banco Nacional Cinematográfico.

Con los años, el mismo Estado tiene que desmoronar sus instituciones de control. Véase como ejemplo la reforma anunciada en 1978 donde se decide la desarticulación --

del enorme y monopolístico Banco Nacional ---
Cinematográfico: destruirlo casi todo para
"crearlo" de nuevo.

Alberto Ruy Sánchez.

En la segunda mitad del decenio de los setenta, el -
pretexto del renacimiento o renovación del cine mexicano -
consistió en conferirle racionalidad a la administración -
de la industria, algo que, según los nuevos funcionarios,-
no había tenido durante los seis años precedentes.

Se trataba, en la administración de Margarita López -
Portillo al frente de RTC, de enfrentar la crisis derivada
del "desperdicio de recursos" mediante la creación de una-
nueva industria que devolviera al cine nacional el presti-
gio que había obtenido en tiempos muy pretéritos.

De esta manera entraban en acción las nuevas medidas
estatales para contrarrestar las crisis que en el cine se-
agudizaban aún más en el inicio del nuevo régimen guberna-
mental.

Lo que en tiempos de Luis Echeverría habían sido las
políticas para fundamentar un cine de mayor calidad, con -
Margarita López Portillo se convirtieron en "un chipote" -
que debe ser eliminado con el propósito de hacer más racio-
nal la administración de la industria.

Fue así que en 1978 la titular de RTC ordena la ---

desaparición del Banco Nacional Cinematográfico por considerar que:

...la institución, después de 37 años de servicios ha cubierto una etapa importante en el desarrollo del cine y debe dar paso a nuevas formas de integrar a la industria, pues de acuerdo a la reforma administrativa del presente sexenio se trata de -- coordinar empresas paraestatales bajo una sola responsabilidad para obtener mayor congruencia y eficiencia y evitar la duplicidad y desperdicio de recursos. Con ello se pretende revitalizarlo, crear una nueva industria, pujante, llena de brillos, para empezar a hacer un nuevo cine y llevar a cabo - un desarrollo cuantitativo y cualitativo en la producción y exhibición cinematográfica a partir de - 1979. (4)

Es a partir de entonces que se empieza a restar importancia al BNC hasta despojarlo virtualmente de toda capacidad reguladora dentro de la industria cinematográfica-estatal, hasta transferir sus funciones a RTC, dejándolo - prácticamente aletargado.

Se trataba, pues, de un enfrentamiento de dos posiciones: por una parte el poder de una nueva funcionaria, - Margarita López Portillo, y por otra, el administrador de-

una institución del sexenio anterior, Hiram García Borja, director del BNC, organización formulada a la medida del poder que podía tener ese funcionario en tiempos de Luis Echeverría.

De esta manera, el poder que le confiere el ser -- hermana del presidente de la República, le permite a Margarita López Portillo acabar prácticamente con el castillo - burocrático que representaba el BNC a cargo de Hiram García Borja.

...y si el punto de arranque contra la crisis tendría que ser muy diferente al punto final crítico, y el poder de Rodolfo Echeverría fue lo suficientemente grande como para poder fortalecer hasta lo máximo posible al BNC, el de Margarita López Portillo fue lo suficientemente grande como para negar hasta lo mínimo posible esa institución...(5)

Si bien fueron muy claras las intenciones para desaparecer al BNC, esto no pudo ser posible porque, al pertenecer a la Comisión Nacional Bancaria, el Banco de México entró en su ayuda.

Sin embargo, el propósito para el que fue creado, otorgar préstamos para la realización de películas, fue -- prácticamente abolido por espacio de tres años. Durante -- ese lapso la Secretaría de Hacienda y Crédito Público fue-

la encargada de aportar las cantidades necesarias para la escasa producción estatal.

El "proyecto salvador" que se pondría en marcha a partir de la creación de RTC y el consecuente "enfriamiento" del BNC consistió en llamar a los productores privados que habían sido desplazados durante el régimen precedente.

Si bien el BNC no concedió préstamos a la iniciativa privada entre 1976 y mayo de 1982, los productores filmaron como nunca obteniendo cuantiosos ingresos. El apoyo del Estado a los productores consistió en darles facilidades para la exhibición.

Argumentando que el cine del Estado estaba descapitalizado, las autoridades del ramo decidieron entregar la responsabilidad de la producción fílmica, en tanto que el cine estatal iba desapareciendo paulatinamente.

3.- Productoras Estatales.

El cambio de sexenio trajo aparejadas, como suele suceder siempre, nuevas políticas respecto al cine, que desembocarían en la liquidación, en 1978 de la empresa estatal Conacite I. En este mismo tiempo, inclusive se llegó a pensar en vender los estudios Churubusco y en desaparecer la escuela de cine (el CCC), que venía funcionando con fi-

nanciamiento del BNC. Por fortuna, esto último no llegó a concretarse por la abierta oposición que encontró tal pretensión.

A pesar del revuelo que se generó con los cambios en la política cinematográfica, el cine realizado por el Estado durante 1977 logra un incremento significativo hasta llegar a producir 45 películas.

Para 1978 la producción estatal desciende y sólo se realizan 31 largometrajes, correspondiendo 15 a Conacine, 13 a Conacite II y tres a Estudios América.

El descenso en las cuotas de producción del Estado se acentúa en 1979, cuando sólo se realizan 14 largometrajes, y en 1980, año en que Conacine produce únicamente dos películas, al igual que Conacite II.

Esta situación persiste, y en 1981 Conacine apenas produce cinco películas, en tanto que Conacite II realiza la criticada coproducción Campanas Rojas y otra cinta. En 1982 Conacine produce cuatro filmes en total y Conacite sólo uno.

En este punto, y sólo a guisa de referencia, cabe destacar que el Centro de Producción de Cortometraje (CPC) realizó dos largometrajes que reciben una promoción adecuada en su estreno comercial.

Se trata de los documentales biográficos Rigo, Una

Confesión total, y María Sabina, Mujer Espiritu, que representan las cintas testimoniales mayormente difundidas y -- apoyadas hasta entonces, algo que no sucedió, por ejemplo, con Etnocidio, de Paul Leduc, que fue mínimamente promovida.

B. Panorama General del Cine del Periodo.

1.- Producción Estatal y Privada.

Al realizar un balance de lo realizado en materia de cine durante 1976-1982, el crítico e investigador Gustavo García advertía a finales del sexenio lopezportillista algo que puede dar una clara idea de la política cinematográfica estatal durante ese lapso:

... Para el registro: en todo el sexenio, tras --- planes de emergencia, llamados a la solidaridad y cataratas de dinero, importación de funcionarios y asesores, imposición de parientes en puestos clave y juego de directivos, Conacine produjo 51 películas, cuatro en 1982 (La Guerra es Buen Negocio, Antonieta, El Color de Nuestra Piel y Los Bárbaros). Conacite II hizo 45, de las cuales en 1982 -- correspondió una: El Caballito Volador. La ópera mag

na del Centro de Producción de Cortometraje fue El Camino de la Rosa, sobre el arte mozárabe, cuyas - últimas cifras de costo conocidas se detenían en - 35 millones de pesos, y que fue estrenada en Canal 13 al final del sexenio...(6)

Este vacío en la producción fílmica auspiciada por el gobierno fue consecuencia directa de la campaña dirigida a dismantelar sus productoras para volver a una hipotética "edad de oro" de la cinematografía nacional.

Esto dio lugar a que, como lo señalaba Gustavo García, se llamara a los inversionistas privados para dejar - en sus manos la responsabilidad de la producción. Estos -- productores se dedicaron entonces a realizar un cine "baratón e inescrupuloso", según García Riera, plagado de desnudos y en el que abundan las "palabrotas" para aprovechar - las concesiones de censura que en el echeverrismo favorecieron al nuevo cine.

Tal producción, orientada a la explotación de géneros que aseguraban las ganancias, tales como melodramas de barrio, cintas de ficheras y braceros y otras pretendidamente cómicas, cerraban casi por completo las posibilidades de que el público pudiera conocer un cine de interés.- Ejemplos de esto: Las del Talón, Picardía Mexicana, El -- Circo de Capulina, Las Ficheras, Noches de Cabaret, Las --

Cariñosas, La Guerra de los Sexos, Muñecas de Medianoche, - El Chanfle, Milagro en el Circo y La Ilegal (producida por Televisa); Lagunilla mi Barrio y muchas otras cintas de -- idéntica temática.

Entre este cúmulo de películas que se produjeron - en el sexenio existieron también algunos filmes estatales- que lograron salir de la mediocridad imperante. Tales fueron los casos, entre otros, de El Lugar sin Límites y Cadena Perpetua, de Arturo Ripstein; La Guerra Santa, de Carlos Enrique Taboada; Amor Libre, de Jaime Humberto Hermosillo y La Tía Alejandra, también de Ripstein.

Así pues, al relativo auge del cine mexicano durante el sexenio echeverrista, con José López Portillo se opuso por lo general un cine mercantilista que bien podía compararse con el realizado durante los sesentas. Un cine manejado mayoritariamente por la iniciativa privada (Televisa incluida) que había resucitado la directora de RTC y -- que llevaría a la industria a la peor de sus crisis... aun con todas las coproducciones y superproducciones estatales como la referida Campanas Rojas , Antonieta y La Cabra.

2.- El Siniestro de la Cineteca Nacional.

El 24 de marzo de 1982 un incendio consumió la Cineteca Nacional y destruyó parte fundamental de la histo--

ria del cine mexicano representada por el acervo fílmico, la biblioteca y buena parte de la fototeca.

La pérdida para el cine nacional fue irreparable - en buena medida, toda vez que en la catástrofe se calcinó mucho material original donado o depositado por sus autores o productores y también se quemaron copias únicas o poco accesibles.

Asimismo se perdió material extranjero de difícil recuperación debido a la crisis económica.

Las causas fundamentales del desastre que acabó -- con el acervo cinematográfico de México fueron atribuidas en general a la imprevisión y negligencia de las autoridades, que no pudieron o no quisieron atender las frecuentes advertencias en el sentido de la peligrosidad que representaba la saturación de las bóvedas con material fílmico elaborado con nitrato.

El inminente riesgo se había comunicado en 1978 a la administración de la Dirección de Cinematografía, encabezada a la sazón por Jorge Durán Chávez, quien permitió que las cintas de nitrato se fueran acumulando debajo del Salón Rojo.

En ese tiempo, el acervo de aproximadamente mil películas con que había nacido la Cineteca en 1974 se había quintuplicado, por lo que ya se hacía necesario construir-

bóvedas debidamente acondicionadas, tanto para material de nitrato como de acetato.

Para realizar esos trabajos se requería de un presupuesto de 25 millones de pesos, el cual, según Margarita López Portillo, las altas autoridades no concedieron porque los tiempos se pusieron difíciles y no se entendió el peligro tan grave de la situación.

Las pérdidas -tanto humanas como materiales- nunca se establecieron con certidumbre, aunque por lo que se refiere al aspecto material, el ex coordinador de la Cineteca, Raúl Ortiz Urquidí comentaba que:

Desgraciadamente se encadenaron circunstancias que hicieron irreparable la tragedia. Se perdieron dibujos de Einsenstein, aparatos, documentos, cámaras; originales de Diego Rivera donados por el Indio -- Fernández; un programa original de El Perro Andaluz firmado por Buñuel y cintas extranjeras que -- sólo nosotros teníamos. (7)

De esta manera, según la opinión generalizada de cineastas y críticos de cine, la tragedia de la Cineteca Nacional coronaba un período histórico del cine mexicano -- caracterizado por una carencia total de un proyecto cultural coherente por parte de las autoridades.

A un año del siniestro, esto es el 24 de marzo de-

1983, una nota editorial del periódico Unomásuno señalaba: ...ahí sigue el terreno baldío de Tlalpan y Churubusco (ahora en camino de transformarse en un enorme estacionamiento) como testimonio de una política cinematográfica que no sólo acabó con la Cineteca, sino también con el propio cine nacional. El incendio no es más que una trágica, pero muy afortunada metáfora. (8)

Casi dos años transcurrieron para que la Cineteca Nacional iniciara un nuevo ciclo después de que fue sustituida por un "Circuito Cineteca" que únicamente cumplía -- con el objetivo de extender el campo de una exhibición alternativa en varios puntos de la capital de la República, -- si bien se desatendió a la provincia.

Encabezado por miembros de la iniciativa privada -- de la producción y exhibición cinematográficas, (Carlos -- Amador, Cantiflas, y Miguel Alemán, entre otros), se creó un patronato cuyo fin consistió en recuperar parte del --- acervo fílmico perdido, así como en recaudar fondos para -- la Cineteca Nacional.

Inclusive se llegó a decir que los exhibidores privados (Amador y Rodríguez Carreño-Díaz Rodríguez) destinarían el 50 por ciento de la recaudación de sus salas para la reinstalación de la cineteca.

Finalmente, tanto con las aportaciones económicas como de material fílmico, y mediante la adquisición de los cines y otras instalaciones de Sindicato Unico de Trabajadores de la Música, conocidas como "Plaza de los Compositores", el día 27 de enero de 1984 se inauguraba la nueva sede de la Cineteca Nacional.

C. Cine Independiente del Sexenio.

1.- Producción.

Surgido como tal en los cincuentas con la película Raíces (1953), el cine independiente tendría una de sus mejores y más prolíficas épocas durante el sexenio 1976-1982.

Esto fue posible porque en ese periodo ya no existía más el monopolio estatal, y en consecuencia algunos cineastas independientes vieron la posibilidad de seguir trabajando en su misma línea a través de diversas y novedosas modalidades de producción.

Fue así que, retomando algunas experiencias de grupos como Cine Códice (Caminando Pasos, Caminando, de Federico Weingartshofer) y de Cine Testimonio o Cine Labor --- (que produciría Atencingo, Una y Otra Vez, de Eduardo Maldonado), se empezaron a crear cooperativas cinematográficas

cas como una alternativa ante la producción estatal y la de la iniciativa privada.

Entre este tipo de entidades resalta sobre todo la labor realizada por la Cooperativa de Producción Cinematográfica Río Mixcoac, cuyo presidente, Sergio Olhovich, diría, en 1979:

El cine mexicano pasa por una grave situación porque está cayendo en manos de una iniciativa privada diferente de la tradicional... compuesta por -- compañías nacionales y trasnacionales que tienen -- como objetivo producir el mismo tipo de cine que -- ha caracterizado a las peores etapas de la histo-- ria de nuestra producción, y lo grave es la actitud del Estado que, por una parte realiza un número me-- nor de películas que en años anteriores, y por --- otra, le brinda facilidades a las empresas mencio-- nadas para hacer películas en condiciones que nun-- ca antes había dado y que por lo general, ni a sí-- mismo se permite.

Son estas circunstancias las que propician el sur-- gimiento de las cooperativas cinematográficas, ya-- que se pensó que no era posible esperar que el Es-- tado respondiera en forma más satisfactoria a las-- demandas de los trabajadores, por lo que se hacía--

necesario buscar una forma de organización idónea.

(9)

A partir del trabajo colectivo de técnicos, escritores, actores y directores, la cooperativa Río Mixcoac realizaría de manera independiente (sin financiamiento oficial, sin la participación de los sindicatos y enfrentando problemas para la distribución y exhibición) filmes como Bandera Rota (1978), dirigido por Gabriel Retes, el cual ganó premios internacionales en Cuba, Moscú y Panamá. Asimismo produjo la cinta La Viuda de Montiel, de Miguel Lit-tin.

Cuando las cooperativas no representaban la opción adecuada, otros cineastas tomaron por la vía del autofinanciamiento de sus propios filmes.

Tales fueron los casos, por ejemplo, de Ariel Zúñiga, Jaime Humberto Hermosillo, Alfredo Joskowics y Oscar Menéndez, Eduardo Carrasco Zanini y Margarita Suzán.

En 1978, Ariel Zúñiga produce su película Anacrusa, en la que aborda el tema de la represión policiaca a partir de una historia en que una profesora toma conciencia política a raíz del secuestro de su hija.

Por su parte, Jaime Humberto Hermosillo producirá, junto con la actriz Isela Vega, la cinta Las Apariencias - Engañan, (1977), sobre las costumbres de la pequeña burgue

sía provinciana.

Alfredo Joskowics realizaría a su vez su película Constelaciones, (1978). El filme, que originalmente iba a ser producido por Canacite I, hubo de hacerse de manera in dependiente por la desaparición de la productora estatal, y trata sobre algunos pasajes de la vida de la poetisa Sor Juana Inés de la Cruz.

Entre tanto, Oscar Menéndez produciría Primer Cuadro, (1979), referida a los problemas que se viven cotidiaⁿ mente en el conocido barrio de Tepito; Eduardo Carrasco, - con el grupo Canario Rojo, realizaría El Calvario (1979), - sobre la representación de la pasión de Jesucristo en el - poblado de Ocoyoacac, Estado de México; y Margarita Suzán- filmaría, entre 1977-1978, El Tiempo del Desprecio, sobre las formas de penetración ideológica del imperialismo nor- teamericano a través de los medios de comunicaci^on colecti^{va}.

A las anteriores formas de producción independien- te se sumaría otra opción más, representada por la incur- sión de organismos sindicales en el campo de la realiza- ción cinematográfica. Tal es el caso del Sindicato Unico - de Trabajadores de la Industria Nuclear (SUTIN), que finan- ciaría el filme La Cabeza de la Hidra (1981), dirigida por Paul Leduc.

Asimismo, la producción universitaria cobraría mayor importancia con películas como Había una Vez y Puebla, Hoy, ambas dirigidas en 1978 por Paul Leduc y financiadas por la Universidad poblana. Por su parte, la Universidad de Veracruz produciría una cinta de Jaime Humberto Hermosillo, María de mi Corazón (1979), además de otro largometraje sobre el Frente Sandinista de Liberación Nacional nicaragüense, intitulado El Amanecer Dejó de ser una Tentación, dirigido por Miguel Necochea.

Por lo que respecta a la UNAM, ésta produjo, entre otros, un importante filme para la historia del Cine Independiente, la cual lleva por título Ora sí Tenemos que Ganar (1980), bajo la dirección de Raúl Kamffer, misma que obtuvo cuatro "Arieles" durante una premiación en 1982.

Además, cabe incluir aquí la producción del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), la cual también aportó interesantes muestras filmicas, representadas en películas como Charrotitlán (1982), Chahuistle --- (1982) y Chapopote (1981), de Carlos Mendoza y Carlos Cruz; Cualquier Cosa (1980), de Douglas Sánchez, y Laura Lógica (1981), de Chiván Santiago.

A todos los filmes hasta aquí enumerados habría -- que agregar otros títulos producidos por el CCC y el CPC, -- que también responden por su temática y la inquietud de --

sus autores a lo que hemos definido como cine independiente.

Ejemplos de la producción del CCC los encontramos en películas como Polvo Vencedor del Sol (1981), de Antonio de la Riva; Hotel Villa Goerne (1982), de Busi Cortés; Max Dominó, (1979), de Gerardo Pardo; Entre Paréntesis (1982), de Gustavo Montiel, y Adiós, Adiós, Idolito Mío (1981), de José Buil. Asimismo, destacan filmes tales como Laguna de Dos Tiempos (1981), de Eduardo Maldonado, y La Madruga da, de Ludwik Margules, entre otros.

Finalmente, en lo que respecta a la producción del CPC, sobresalen cintas como Migraciones (1980), de Bosco Aroche, Comunicados de Oaxaca, (1981), de Héctor Ramírez, y El Niño Fidencio (1982), de Nicolás Echeverría.

2.- Distribución y Exhibición,

Aún sin conformar un movimiento homogéneo, el cine independiente empieza a acusar signos de madurez y de ello se muestra la abundante producción de medio y largometrajes que superó los cien títulos tan sólo durante el sexenio -- 1976-1982, considerado como uno de los peores periodos del cine nacional,

Paralelamente al incremento en la producción también se van creando nuevos mecanismos y ensanchando otras vías para la distribución y exhibición.

En cuanto al primer aspecto se refiere, se contó ---
-y de hecho se sigue contando- con la también independien-
te organización Zafra, la cual distribuye y difunde mate-
riales en México y en países latinoamericanos, principal-
mente.

Un hecho importante de esto último lo constituyen --
los festivales internacionales de cine independiente a los
que Zafra ha llevado películas de realizadores como Paul -
Leduc, Jaime Humberto Hermosillo, Ariel Zúñiga, Eduardo Ca
rrasco, Busi Cortés, Eduardo Maldonado, Marisa Sistach y -
otros, quienes fueron conocidos por sus trabajos en una mu
estra que se exhibió durante 1983 en Panamá, Nicaragua, --
Brasil, Argentina, Uruguay, Ecuador, Venezuela y Colombia.

En lo que se refiere a la exhibición, el cine inde--
pendiente también ha conquistado nuevos espacios para dar-
se a conocer: la Cineteca y las salas universitarias, así-
como otros muchos locales de organismos públicos y priva--
dos al margen de las cadenas comerciales.

Sin embargo, la realidad es que el cine independien-
te aún no logra establecer las vías necesarias para llegar
a públicos más amplios, lo cual constituye un problema su-
mamente importante, toda vez que es a través de la exhibi-
ción que se recuperan las inversiones.

Este problema parece que se va resolviendo de manera

paulatina, si bien no sostenidamente, merced a la organización de los ciclos de cine independiente tanto en la Cinemateca Nacional como en la Filmoteca, la Casa del Lago e inclusive en el CREA, además de las salas del propio circuito universitario.

Con todo, es evidente que en el campo de la exhibición aún queda mucho por hacer para ganar un público que le permita al cine independiente seguir reproduciéndose.

D.- Perspectivas del Cine Independiente.

Después de haber producido casi cien películas durante el sexenio lopezportillista, y por ello mismo, el futuro del cine independiente se presenta relativamente prometedor.

Si bien las formas de realización son muy variadas, y por tanto no existe una línea definida o un plan uniforme, se advierte que hubo una significativa regularidad en el ritmo de producción, que arrojaría un promedio de 15 películas por cada año del periodo 1976-1982.

Las perspectivas, decimos, son prometedoras porque la producción parece mantenerse a buen nivel durante los años 1983 y 1984.

Tan sólo durante esos dos años, podemos citar varias películas que ofrecen muestras fehacientes de la actitud persistente de los cineastas independientes para --

continuar figurando en un ambiente cinematográfico que -- ellos pretenden dignificar con sus trabajos.

Ejemplos concretos los encontramos en cintas como - Conozco a las Tres, de Marisa Sistach (1983); De Veras me Atrapaste, (1983), de Gerardo Pardo; Una Historia de Pa-- yasos (1983), dirigida por Eduardo Carrasco Zanini y producida por el Grupo Canario Rojo; Mujeres Yalaltecas ---- (1983-84), de Sonia Fritz; Frida (1983), de Paul Leduc, - que fuera ovacionada en el Festival de Biarritz, Francia- en 1985; Amanecer (1983-84), de Lillian Liberman, y ---- México Bárbaro (1983), de Oscar Menéndez, entre otras.

Es precisamente a partir de la existencia de una -- amplia filmografía conformada durante los últimos ocho -- años que se pueda ser un tanto optimista respecto del fu- turo inmediato del cine independiente.

En la medida en que se producen cada vez más y mejo- res películas y se avanza en los rumbros de distribución- y exhibición, creemos que se están tejiendo las condicio- nes para que ésta manera de hacer cine se constituya en - un verdadero movimiento que deje atrás los peores capítu- los de la historia del cine nacional.

El porvenir del cine independiente aún es un tanto- incierto, pero después de aproximadamente 30 años ha de-- mostrado un desarrollo tal que inclusive ha superado al -

industrial. Precisamente por eso no resulta tan aventurado suponer que, en un futuro muy próximo, pueda alcanzar plena madurez en beneficio y dignificación de la cinematografía mexicana.

N O T A S

- 1 RUY Sánchez, Alberto. Mitología de un cine en Crisis, pág. 9.
- 2 Proceso, revista, # 110, pág. 6; entrevista con Margarita López Portillo, México, diciembre de 1978.
- 3 Imágenes, revista # 1. Octubre de 1979, pág. 30 Entre vista con Paul Leduc.
- 4 Citado por Alberto Ruy Sánchez en Mitología..., pp.-- 44 y 45.
- 5 RUY Sánchez, Alberto. Op. cit. pág. 67
- 6 GARCIA, Gustavo. " El Cine en 1982. Donde hay Cenizas. ... " En Sábado, suplemento cultural de unomásuno. 1- de enero de 1983.
- 7 Proceso # 282. Marzo de 1982, pág. 45 " La Negligencia Consumió la Cineteca Nacional ".
- 8 SUZAN, Margarita " Otra Vez el Cine Mexicano ", en revista Plural # 93, junio de 1979, pág. 61.

CONCLUSIONES

Hemos esbozado a lo largo de estas páginas el surgimiento y evolución del cine independiente, del cine no industrial o alternativo que se ha producido en México y que en los años más recientes se ha constituido en un fenómeno cultural de re conocida importancia.

Decimos que esta forma de hacer cine es de suyo relevante porque, independientemente de la calidad de los filmes, es te medio de comunicación se ha convertido en un vehículo para ofrecer al espectador nuevos puntos de vista, novedosos acercamientos a nuestra realidad.

Quiere decir esto que la propuesta independiente signifi ca ahora una opción que ha llegado al ámbito cinematográfico-nacional para renovar nuestro cine, inyectándole nuevas formas de expresión, técnicas y temáticas.

Ciertamente, el cine independiente hubo de librar desde-siempre múltiples escollos para alcanzar el estado actual de - desarrollo, pero eso no hizo sino reafirmar la persistencia de los cineastas por producir un tipo de cine diferente al indus trial.

Quisiéramos decir en estas últimas líneas que consideramos que la independencia cinemática representa, efectivamente, una alternativa viable para cambiar el panorama de la cinema tografia nacional.

A fuerza de hurgar en su pasado y sopesar sus alcances - en los últimos años, vemos con satisfacción que en la actualidad existen los cineastas, los técnicos y demás elementos capaces para dar cuerpo al fenómeno independentista, y que cada - vez se amplían más y más los canales de distribución y exhibición.

Todo esto se conjuga y nos permite afirmar, a guisa de - colofón, que se cuenta con la infraestructura mínima para realizar un amplio desarrollo del cine independiente, que ha demostrado ser una rica veta dentro del cine nacional que hoy - está más vigente que nunca, como lo prueban los reconocimientos que a últimas fechas han obtenido filmes de cineastas que trabajan en esta línea.

B I B L I O G R A F I A

- 1 ANDUIZA Valdemar, Virgilio. Legislación Cinematográfica - Mexicana. Filmoteca/UNAM. México, 1984.
- 2 AYALA Blanco, Jorge. La Aventura del Cine Mexicano. ERA, México, 1974.
- 3 AYALA Blanco, Jorge. La Búsqueda del Cine Mexicano. ERA. México, 1974.
- 4 AYALA Blanco, Jorge. Falaces Fenómenos Fílmicos, 2 tomos, UAM, México, 1981.
- 5 AUTORES varios. El Primer Cine Sonoro Mexicano/Siete Décadas de Cine Mexicano. Filmoteca/UNAM, México, 1980.
- 6 BETTETINI, Gianfranco. Cine: Lengua y Escritura. FCE, -- Breviarios # 247, México, 1975.
- 7 CONTRERAS Espinosa, Fernando. La Producción, Sector Primario de la Industria Cinematográfica. Textos de Cine -- # 4, UNAM. México, 1973.
- 8 CUEC. Cine y Ciencias Sociales. Material Didáctico de -- uso Interno # 6. UNAM, México, 1979.
- 9 DE LA COLINA, José. Miradas al Cine. Col. SEP/Setentas - # 31. México, 1972.
- 10 DE LOS REYES, Aurelio, et all, 80 años de Cine en México UNAM, México 1973.
- 11 DE LOS REYES, Aurelio. Cine y Sociedad en México. 1896-1930. Vivir de Sueños. Volumen I. (1896 - 1929). UNAM,- México, 1983.

- 12 E. SOLANAS y GETINO, Octavio. Cine, Cultura y Descolonización. Siglo XXI. México, 1978
- 13 GARCIA Riera, Emilio. Historia Documental del Cine Mexicano. ERA. México, 1978. 8 tomos.
- 14 GARCIA Riera, Emilio. El Cine y su Público. FCE. Col. Testimonios del Fondo. México, 1974.
- 15 GARCIA Riera, Emilio y MACOTELO, Fernando. La Gufa del Cine Mexicano. Ed. Patria. México, 1984.
- 16 GOMEZJARA, Francisco y SELENE De Dios, Delia. Sociología del Cine. Col. #110. México, 1973
- 17 JARVIE, I.C. El Cine Como Crítica Social. Ed. Prisma, México, 1975.
- 18 J. DUDLEY, Andrew. Las Principales Teorías Cinematográficas. Ed. Gustavo Gili. Col. Punto y Línea. Barcelona, España, 1978.
- 19 MARTINEZ Torres, Augusto y PEREZ Estremera, Manuel. -- Nuevo Cine Latinoamericano. Ed. Anagrama, España, 1973
- 20 POSADA Pablo, Humberto. Apreciación del Cine. Ed. ---- Alhambra Mexicana, México, 1980.
- 21 RUY Sánchez, Alberto. Mitología de un Cine en Crisis.- Premia Editora, S.A. Col. La Red de Jonás. México, --- 1981.
- 22 SADOUL, George. Historia del Cine Mundial. Siglo XXI,- 7a. ed. México, 1983.

- 23 SADOUL, George. Las Maravillas del Cine. FCE, Col. Bre
viarios #29. México, 1971.
- 24 DE LAS FUENTES Hernández, Arturo José. La Experiencia
del Crédito Oficial al Cine en México. Tesis Profesio-
nal de licenciatura. Facultad de Economía de la UNAM,-
México, 1980.

H E M E R O G R A F I A

- 1 Cine, Folleto. "Breve Historia del Cine Mexicano", la parte. MARTINEZ Tamez, Héctor. México 1977.
- 2 Comunicación y Cultura. #5, revista. "El Cine en América Latina". Ed. Nueva Imagen. México, 1978.
- 3 Comunicación Social, revista de. Foro de Consulta Popular de Comunicación Social. México, 1983. 10 tomos.
- 4 Connotaciones, revista de la Asociación Mexicana de Investigadores de la Comunicación (AMIC). Ed. El Caballito. México, 1981-82. números 1 y 3.
- 5 Historia y Sociedad. revista latinoamericana de pensamiento marxista. México, números 10, 18 y 21.
- 6 Imágenes, revista mensual del periódico unomásuno. Números del 1-9.
- 7 Militancia, revista bimestral. México, septiembre de 1974.
- 8 Octubre, revista, #7. Julio de 1980. "Notas Sobre la Política Económica del 'Nuevo Cine Mexicano'".
- 9 Otro Cine, revista trimestral del FCE. #6.
- 10 Primer Plano, revista de la Cineteca Nacional. #1 Nov/Dic. de 1981.
- 11 Plural, revista cultural del diario Excélsior, números varios.

- 12 Revista de la Universidad de México, números varios. -
- 13 UNOMASUNO, diario; ejemplares de los siguientes meses:
Noviembre de 1982.
Marzo, Junio y Julio de 1983.