

decretar la muerte del "cine de papá" y bajo la consigna de crear un nuevo cine ("el cine de autor"), iniciaban una profunda innovación estético-estilística que terminaría por modificar sustancialmente el panorama del arte filmico a escala mundial. Ahora bien, cabe mencionar que desde principios de los cincuenta, y aun antes, varios realizadores fílmicos mexicanos, imposibilitados para acceder a una industria cinematográfica cerrada sobre sí misma, se habían aventurado por los inhóspitos terrenos del llamado "cine independiente y/o amateur", un cine realizado al margen de los esquemas industriales, tanto en 35 como en 16 milímetros. Las primeras obras maduras de ese cine independiente estuvieron asociadas al nombre del yucateco Manuel Barbachano Ponce, productor de *Raíces* (Benito Alazraki, 1953) y *Torero* (Carlos Velo, 1956), ambas ganadoras de sendos premios en festivales internacionales; poco después, otro miembro del equipo de Barbachano Ponce, Giovanni Korporaal, dirigió para una productora independiente la cinta de denuncia *El brazo fuerte* (1958). Esta trilogía (a la que debe agregarse el cortometraje *El despojo*, filmada en 1960 por Antonio Reynoso) marcó los prolegómenos de una actitud opuesta al cine rutinario y carente de la imaginación producido por el sector industrial. Tal actitud se prolongaría con la fundación, en 1961, del llamado Grupo Nuevo Cine, integrado por cinéfilos, críticos, cineastas y aspirantes a cineastas, y en la realización del medimetraje independiente *En el balcón vacío* (1963), filmado por otro integrante del equipo de Barbachano Ponce, el joven emigrado español Jomí García Ascot. Esta cinta es de hecho el filme manifiesto del Grupo Nuevo Cine; en ella García Ascot logró asimilar plenamente las propuestas estéticas de la "Nueva Ola Francesa", sobre todo las del cine de Alain Resnais (*Hiroshima mi amor*, *El año pasado en Marienbad*): la memoria individual como fuente de subjetividad poética y como testimonio vivo y lacerante de

los hechos históricos. A través de la efímera revista *Nuevo Cine*, los integrantes de dicho grupo (Jomí García Ascot, José de la Colina, Salvador Elizondo, Gabriel Ramírez, Emilio García Riera, Carlos Monsiváis, José Luis González de León, Eduardo Lizalde, Salomón Láiter, Manuel Michel, Rafael Corkidi, Julio Pliego, Paul Leduc, Luis Vicens y otros), llevaron a cabo una crítica demoledora al cine industrial (nuestro "cine de papá") y se plantearon la necesidad de reestructurar las instituciones fílmicas para dar cabida en la industria a las nuevas generaciones de técnicos y cineastas.

Por otra parte, en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), prosperó entre fines de los cincuenta y principios de los sesenta un importante movimiento cineclubístico que fue la base para la creación, en 1963, de la primera escuela seria de cine en el país, el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), bajo la dirección de Manuel González Casanova. No pasaría mucho tiempo para que los alumnos de las primeras generaciones del CUEC comenzaran a sobresalir como portavoces y exponentes de lo que llegaría a conocerse como el "nuevo cine mexicano".

Crisis aguda y vientos de innovación (1964-1970)

Durante el sexenio del poblano Gustavo Díaz Ordaz, último periodo gubernamental completo del llamado "desarrollo estabilizador", la industria del espectáculo fílmico en México viviría su etapa de crisis más aguda. Uno de los evidentes síntomas de esa agudización fue el marcado aumento en la producción de *series de episodios* filmados en los Estudios América. Dichas series habían comenzado a realizarse desde fines de los cincuenta como un paliativo a la crisis: resultaban baratísimas e implicaban la contratación no de los trabajadores del STPC (únicos facultados por la ley para participar en los equipos de rodaje de las películas profesionales de largometraje), sino de los del STIC que, de acuerdo

a la legislación, sólo podían colaborar en cortos y documentales. Las series estaban integradas por cortos de media hora cada uno, pero eran en realidad largometrajes disfrazados que año con año hacían aumentar ficticiamente las cifras de producción cuando, en el fondo, los volúmenes de producción común y corriente se mantenían en niveles bajísimos: menos de 50. La calidad de esas películas seriadas era, pues, notablemente pobre y sus contenidos de lo más convencional: *chilli-westerns* comedias para niños, cintas de horror, películas de luchadores, dramas rancheros, biografías edificantes y hasta algún ejemplo de ciencia ficción. Con estas series, el cine mexicano alcanzó niveles ínfimos como jamás se hubiera imaginado: evidencias del subdesarrollo.

Finalmente la situación crítica engendró reacciones en el seno mismo de la industria cinematográfica. Emilio García Riera ha sintetizado así dicha coyuntura:

En febrero de 1964 Jorge Durán Chávez fue reelecto Secretario General de Técnicos y Manuales, la Sección del STPC más preocupada -con toda lógica- por el estado de las cosas. La idea tantas veces expresada por la crítica sería de que la crisis del cine mexicano se debía precisamente al dique opuesto por la Sección de directores al relevo generacional, influyó en muy buena medida para que en el mes de agosto Técnicos y Manuales convocara al I Concurso de Cine Experimental de largometraje (Resulta significativo que no se dijera cine independiente, sino "experimental", un vago término que parecía obligar a los directores participantes en el concurso a proponer no tanto nuevos contenidos sino nuevas técnicas para hacer cine). También en agosto, Técnicos y Manuales amenazó con retirarse del STPC, cuyo secretario general era Rodolfo Landa o Echeverría, a la vez dirigente máximo de la ANDA (Asociación Nacional de Actores), porque nada parecía oponerse a que el STIC siguiera filmando en los Estudios América largometrajes disfrazados de series de episodios.

El presidente Díaz Ordaz nombró como director de Cinematografía a Mario Moya Palencia, quien se mostró más sensible que sus antecesores a las presiones renovadoras del

cine mexicano, y de esta manera comenzaron a sentarse las bases para intentar modificar la nefasta imagen de la cinematografía nacional. Las nuevas autoridades fílmicas apoyaron la celebración, en 1965, del citado I Concurso de Cine Experimental, al que se inscribieron 12 películas de medio y largometraje, resultando triunfadoras en diversos rubros las respectivas obras de Rubén Gámez (*La fórmula secreta*), Alberto Isaac (*En este pueblo no hay ladrones*), Juan José Gurrrola (*Tajimaroa*), Manuel Michel (*Tarde de agosto*), Juan Guerrero (*Amelia*), Salomón Laiter (*En el parque hondo*), Juan Ibáñez (*Un alma pura*) y José Luis Ibáñez (*Las dos Eleonas*). Los balances del certamen hicieron evidentes varios fenómenos: en primer lugar, que en México sí existía talento cinematográfico capaz de desarrollar un nuevo cine (o sea, una nueva estética fílmica a la altura de las circunstancias sociopolíticas del país); en segundo lugar, que el relevo generacional estaba garantizado a excelentes niveles, y en tercero, que los cineastas, provenientes todos ellos de una clase media diríase "ilustrada", sí eran capaces de atraer a las salas a un amplio sector social surgido a raíz del desarrollo capitalista, cuya cultura eminentemente urbana reclamaba los productos que la industria fílmica se negaba sistemáticamente a patrocinar. Sólo quedaba permitir a esta nueva generación de cineastas el acceso a la anquilosada estructura industrial, detentada ya no sólo por los miembros de la antigua burguesía cinematográfica sino por sus hijos y demás herederos, los que también habían comenzado a filmar durante los sesenta sin el menor ánimo de renovación. Las nuevas expectativas encontraron fuertes oposiciones, pero ello no evitó que en 1967 se realizara el II Concurso de Cine Experimental, en el que participaron sólo siete películas, la mayoría mediocres, pero del que surgió otro talento comprobado: el de Archibaldo Burns, realizador de la cinta *Juego de mentiras* o *La venganza de la criada*. Un dato sintomático: las mejores

películas de ambos concursos se basaron en relatos y aportaciones de escritores mexicanos o radicados en México, integrantes, también ellos, de una nueva generación de literatos: Juan Rulfo, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, José Emilio Pacheco, Juan García Ponce y Elena Garro.

Como resultado de los Concursos de Cine Experimental (cuyos premios principales consistieron en brindar oportunidades industriales a los triunfadores), entre 1967 y 1968 lograron su incorporación al cine profesional cuatro jóvenes realizadores: Alberto Isaac (*Las visitas del diablo*), Juan Ibáñez (*Los caifanes*), Juan Guerrero (*Mariana*) y Manuel Michel (*Patsy, mi amor*). En 1970 se les uniría Salomón Laiter con la realización de *Las puertas del paraíso*. Algunas de esas cintas se plantearon la elaboración de una nueva estética, más cosmopolita, para temas característicos del viejo cine mexicano: el melodrama provinciano, el cine urbano o el melodrama pasional. A este nuevo impulso dentro de la propia industria deben agregarse los casos de Arturo Ripstein, que con su *western Tiempo de morir* (1965) logró llamar poderosamente la atención; de José Bolaños, quien con *La soldadera* (1966) recuperó la mirada crítica sobre la Revolución Mexicana, justo en el momento en que este movimiento armado venía siendo objeto de obras complacientes y reaccionarias como *La cucaracha*, *Juana Gallo*, *La bandida* y *La Valentina*, todas ellas protagonizadas por una María Félix en decadencia; de José Estrada, Guillermo Murray y Mauricio Wallerstein, quienes lograron debutar filmando sendos episodios del melodrama ciudadano *Siempre hay una primera vez* (1969); de Jorge Fons, quien con su procaz comedia ranchera *El quelite* (1969) obtuvo mucho éxito taquillero, y de Gonzalo Martínez, Juan Manuel Torres y Jorge Fons, quienes dirigieron cada una de las partes en que se dividió la cinta *Tú, yo, nosotros* (1970), un excelente melodrama familiar.

Pero la apertura de la industria, lejos de representar un fenómeno inmediato, permanente y de amplios alcances, fue

de hecho una tentativa dispersa, accidentada y desesperadamente parsimoniosa. De ahí que en el periodo que nos ocupa hayan resultado tan o más importantes algunas obras realizadas como ejercicios fílmicos de las primeras generaciones del CUEC: *La primavera de la mariposa* (1964), de Juan Guerrero; *Pulquería "La Rosita"* (1964), de Esther Morales; *Lapso* (1965), de Leobardo López Aretche; *Homesick* (1965), de Jaime Humberto Hermosillo; *El jinete del cubo y Número 45* (1966), ambas de López Aretche; *A la busca* (1967), de Alberto Bojórquez; *SOS* (1967), de López Aretche; *S.S. Glencairn* (1967), de Hermosillo; *La manda* (1968), de Alfredo Joskowicz; *El hijo* (1968), de López Aretche; *La pasión* (1969), de Joskowicz; *Leobardo Barrabás o Parto sin temor* (1969), de López Aretche; pero, sobre todo, *El grito*, de López Aretche; lúcido testimonio del movimiento estudiantil-popular que sacudió al país en el año axial de 1968. Otra vertiente significativa la constituyeron los cortos (filmados entre 1965 y 1966) que patrocinaron instituciones culturales como el Instituto Nacional de Bellas Artes (*Alfonso Reyes*, *Mariana de Alcoforado*, *Que se callen...* y *Leonora Carrington o el sortilegio irónico*, todos del joven Felipe Cazals) o la UNAM (*Cuevas*, *Gironella* y *Vicente Rojo*, los tres de Juan José Gurrola). Tanto Cazals como Gurrola lograron llevar a niveles excelentes un género novedoso dentro del cine mexicano: el ensayo filmado. Por último, el cine independiente de corto, medio y largometraje siguió cultivándose de manera notable, como en los casos de *Fandó y Lis* (1967), de Alexandro Jodorowsky; *La manzana de la discordia* (1968) y *Familiaridades* (1969), ambas de Cazals; *Los nuestros* (1969), de Jaime Humberto Hermosillo; *Mictlán* (1969), de Raúl Kampffer; *Anticlímax* (1969), de Gelsen Gas; *Los adelantados* (1969), de Gustavo Alatríste y Arturo Ripstein; *La hora de los niños* (1969) *Crimen* (1970) y *La belleza* (1970), las tres de Ripstein; *Reed, México insurgente* (1970),

de Paul Leduc; *Crates* (1970), de Alfredo Joskowicz; *Quizá siempre sí me muera* (1970), de Federico Weingartshofer; *Tómalo como quieras* (1970), de Carlos González Morantes; *Los meses y los días* (1970), de Alberto Bojórquez, etc. En otras palabras, la nueva generación de cineastas mexicanos se hacía sentir cada vez más no obstante que la industria tradicional no brindaba amplias oportunidades y a pesar de que hacer cine fuera de los cánones profesionales no resultaba una tarea estimulante en términos económicos, ya que por lo general todos esos productos apenas si lograban colarse a las pantallas de los cineclubes o de las llamadas "salas de arte".

Mención aparte merece el rubro de la censura o "supervisión". Con la incorporación de nuevos temas, la reglamentación cinematográfica tuvo que relajarse lo suficiente como para que el cine mexicano pudiera expresar situaciones políticas y sexuales a la altura del momento, lo que se constituyó en otro factor para poder atraer a un público que en años anteriores había dado la espalda al cine nacional justamente por la estrechez moral e ideológica que imperaba en él.

La intervención estatal en la producción (1970-1977)

El movimiento estudiantil-popular de 1968 marcó un parteaguas en la historia política nacional. La bárbara represión en contra de ese movimiento disidente evidenció ante todo el mundo el rostro oculto del Estado mexicano (no hay que olvidar que los hechos que cifraron el citado fenómeno socio-político ocurrieron algunas semanas antes de que dieran inicio los XIX juegos olímpicos, cuya sede fue precisamente la ciudad de México.) Las demandas democráticas fueron ahogadas a sangre y fuego el 2 de octubre de ese año con una matanza en la Plaza de Tlatelolco: "Pero -como afirman Meyer y Aguilar Camín- las bases de la legalidad del régimen frente a un amplio sector de la clase media, beneficiaria del

sistema y fuente de reclutamiento de los cuadros de la administración, quedaron indeleblemente erosionadas". Como consecuencia de ello, en los dos últimos años del sexenio Díaz Ordaz, el Estado mexicano padeció lo que en términos de Nicos Poulantzas se conoce como "crisis de representatividad política". La imagen del Estado quedó, pues, sumamente deteriorada ante propios y extraños.

El gobierno de Luis Echeverría -prosiguen los mencionados historiadores-, que asumió el poder a fines de 1970, fue especialmente diferente con el mundo universitario y siguió una política de apertura democrática para volver a integrar, así fuera parcialmente, a los grupos enajenados por la matanza de Tlatelolco. La guerrilla urbana y otros movimientos contestatarios similares, secuelas directas e indirectas de la represión del 68, fueron combatidos frontalmente, al tiempo que menudeaban subsidios y gastos de buena voluntad hacia las universidades. La reforma política de 1977 puede verse como la culminación de ese largo proceso de "vuelta a la normalidad", un proceso largo, costoso y elaborado de reconciliación y cooptación, explicable sólo por la magnitud del agravio original.

Interesado en restablecer la imagen del Estado mexicano, el régimen encabezado por Luis Echeverría Álvarez se planteó como necesidad prioritaria el empleo de los medios masivos de comunicación para que sirvieran de escaparate y ejemplo de las "bondades" de la citada apertura democrática. Según Meyer y Aguilar Camín,

la apertura echeverrista fue, sobre todo, un alegato por reafirmar la legitimidad ideológica e institucional del Estado mexicano erosionado por la crisis política del 68. No puso en cuestión la bondad esencial del legado mexicano, sino el anacronismo de cierta mentalidad y la inoperancia de algunas de sus prácticas. Respondió a la exigencia de "ponerse al día" para preservar lo preservable. La idea de "cambiar para permanecer iguales" acompañó como actitud y conciencia del propio anacronismo algunos de los mayores descubrimientos de la política gubernamental. La renovación de los instrumentos de legitimación ideológica fue un aspecto importante de ese cambio de tono, porque en los años setenta el poder

público puso mayor empeño en el uso de la publicidad y la comunicación masiva [...] La búsqueda de la comunicación masiva fue la búsqueda de un público que había desertado de los medios tradicionales de información del Estado, la urgencia de restaurar su credibilidad y de recomponer su audiencia.

Por lo que respecta al medio cinematográfico, esta urgencia se complementaba a la perfección con las demandas de los jóvenes cineastas (muchos de ellos militantes o simpatizantes del movimiento estudiantil-popular) que, incorporados o no al sector industrial, requerían de espacio y apoyo para la configuración de un "nuevo cine mexicano". Este fenómeno fue claramente detectado por los dirigentes gubernamentales y, en septiembre de 1970, siendo todavía presidente electo Luis Echeverría Alvarez, nombró como director del Banco Nacional Cinematográfico precisamente a su hermano Rodolfo, encomendándole la tarea de reestructurar la industria fílmica lo suficiente como para que ésta sirviera de manera eficaz a los intereses ideológicos de la "apertura democrática". El juego de reconciliación y cooptación en el medio fílmico alcanzaría sobre todo a la nueva generación de realizadores, quienes poco a poco se vieron beneficiados por una reestructuración que entre los años 1970-1977 atravesó por varias etapas. Instalado en la dirección del BNC y convertido éste en la institución rectora del cine mexicano, Rodolfo Echeverría Alvarez instó a los integrantes de la vieja burguesía cinematográfica para que con su apoyo económico dieran salida a las necesidades expresivas de la "nueva ola" de cineastas mexicanos. Pero la burguesía fílmica, estructurada férreamente a partir de empresas familiares, se mantuvo reacia a las posibilidades del cambio profundo, defendiendo firmemente la idea de que el negocio del cine les pertenecía a ellos y a sus vástagos, quienes sólo excepcionalmente (casos Arturo Ripstein y Mauricio Wallerstein) compartían los intereses innovadores de sus colegas. Esa "gran familia cinematográfica" (como suelen

autodefinirse los productores de vieja estirpe) se contentaría, hasta la fecha, con seguir filmando películas ínfimas y anodinas, aprovechando muy bien las ventajas que representó el relajamiento de la censura. De frente a esa actitud, que conjugaba anacronismo y desinterés, los nuevos funcionarios cinematográficos buscaron y encontraron una nueva fórmula para impulsar las inquietudes de una cada vez mayor cantidad de directores fílmicos que desde la industria o fuera de ella presionaban para demostrar sus capacidades innovadoras: en 1970 y 1971 el Banco Nacional Cinematográfico autorizó abundantes créditos oficiales (mismos que antes se otorgaban de manera indiscriminada para que la élite de productores siguiera financiando sus "churros") a una serie de empresas con el objeto de apoyar a las nuevas generaciones de realizadores cinematográficos: Marte (de Mauricio Wallerstein y Fernando Pérez Gavilán), Marco Polo, Escorpión y Alpha Centaury. Estas empresas se convirtieron en fuentes indirectas de producción estatal, gracias a lo cual lograron debutar de manera formal en el seno de la industria cineastas de la "nueva ola" como José Estrada, Julián Pastor, Toni Sbert y algunos más.

Como novedosa estrategia de ese proceso de intervención estatal en la producción cinematográfica, en 1972 los viejos Estudios Churubusco ("Los más grandes de América Latina") se convierten en entidad de patrocinio fílmico luego de ser adquiridos por el Estado; un año antes se había fundado otra empresa oficial: el Centro de Producción de Cortometraje de los propios Estudios Churubusco, con el fin de estimular un cine documental "de compromiso con la realidad", según rezaba el documento que respaldó la creación de la institución. En el año de su conversión en entidad productiva, los Estudios Churubusco financiaron, con el decidido apoyo del BNC, más de veinte películas, la mayoría de las cuales fueron realizadas por directores y técnicos de la multicitada "nueva generación": esto parecía ser la confirmación

de que tanto los intereses del Estado como las inquietudes expresivas de los jóvenes cineastas se estaban conjugando perfectamente. Ante la reticencia de los viejos productores, el Estado había tenido que convertirse él mismo en promotor y mecenas de un "nuevo cine" nacional.

Durante 1973, los Estudios Churubusco producen 19 películas, que pretenden ser otras tantas muestras de cine innovador. La intervención del Estado se hace así tan necesaria, que en 1974 se funda la empresa CONACINE, órgano oficial de producción fílmica que desplaza a los Estudios Churubusco, y DASA Films (Directores Asociados, S.A.), una especie de cooperativa creada por un grupo de cineastas para coproducir con el Estado. En 1975 inician sus labores otras dos empresas fílmicas de participación estatal, CONACITE 1 y CONACITE 2; asimismo, dan principio las actividades del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), escuela oficial de cine. El informe anual de Rodolfo Echeverría Álvarez exuda optimismo, ya que el Banco Nacional Cinematográfico ha logrado aglutinar en torno suyo a todas las instituciones del Estado en las diversas áreas de la cinematografía: producción, distribución, exhibición, difusión (en 1975 se inauguró también la Cineteca Nacional) y enseñanza.

He aquí algunos datos sintomáticos de todo ese proceso: en 1971 el Estado patrocinó 5 películas de largometraje mientras que los productores privados financiaron 77; en 1972 las cifras de producción estatal, como ya se dijo, ascendieron a 20 largometrajes, por 61 de las cintas patrocinadas por la burguesía fílmica; durante 1973, como también ya se dijo, Estudios Churubusco produce 19 cintas, pero la iniciativa privada sólo alcanza a producir 46: ello se debe en buena medida a la aguda crisis, que como ya observamos, puso fin al llamado "desarrollo estabilizador". En 1974 las empresas paraestatales patrocinan 20 películas, mientras que la producción privada decrece a 41, y en 1975, el Estado produce

24 obras fílmicas por 33 de las patrocinadas por los productores privados, en quienes la crisis repercute de manera muy evidente. Además, el 22 de abril de 1975, durante la entrega de los premios llamados "Arieles" (que favorecen a lo mejor del cine mexicano), el presidente Luis Echeverría, en un gesto de paternalismo no exento de demagogia, reclama a la burguesía cinematográfica su actitud retrógrada e invita a sus miembros a que mejor abandonen definitivamente la industria fílmica. El regaño y la expulsión caen como bomba en el ánimo de los viejos y nuevos productores de la iniciativa privada, entre otras cosas porque ello venía a traducirse en una drástica reducción de los créditos del BNC para quienes se mantuvieran financiando ejemplos del adocenado y "viejo" cine mexicano.

Los efectos del violento discurso de Echeverría Alvarez se dejaron sentir en los volúmenes de producción del propio año de 1975, pero se recrudecieron durante los siguientes dos años: en 1976, último del sexenio de Echeverría, el Estado patrocinó 35 películas, mientras que la iniciativa privada se conformó con hacer solamente 15; y en 1977, primero de la administración de José López Portillo, las empresas paraestatales financiaron 44 cintas, por 23 de las empresas privadas. Este fenómeno se contempló en su momento como una virtual estatización del cine mexicano, ya que a ello debemos agregar la abundante cantidad de cintas documentales financiadas por el Centro de Producción de Cortometraje y los no pocos testimonios patrocinados por otra entidad productora de carácter estatal creada en 1974: el Departamento de Cine-Difusión de la Secretaría de Educación Pública (SEP).

Pero, ¿cómo se tradujo en el plano temático y estético ese proceso que finalmente llevó a la virtual estatización de la cinematografía nacional? En primer lugar, gracias a la intervención estatal en el sector de la producción, debutaron en formatos profesionales poco más de veinte directores,

quienes se vinieron a agregar a los que ya habían logrado iniciarse por otros conductos. Influidos y presionados por las ideas imperantes en la época, el Estado estimuló un cine "de autor" que tuvo resultados de lo más diverso. Los logros más evidentes corrieron a cargo de seis cineastas, todos ellos exponentes de un escaso pero auténtico "nuevo cine mexicano": Felipe Cazals, Arturo Ripstein, Jaime Humberto Hermosillo, Jorge Fons, Paul Leduc y Eduardo Maldonado. Cazals lograría verdadera notoriedad con sus películas *Los que viven donde sopla el viento suave*, *Canoa*, *El apando* y *Las poquianchis*; Ripstein lo haría también con *El castillo de la pureza*, *Lecumberri* y *El lugar sin límites*; Hermosillo con sus obras intimistas *El cumpleaños del perro*, *La pasión según Berenice*, *Matinée* y *Naufragio*; Fons con su relato breve *Caridad* y con su largometraje *Los albañiles*; Leduc con su excelente documental *Etnocidio, notas sobre el Mezquital*; y Maldonado con su brillante testimonio *Jornaleros*. La mayoría de estas obras representan una ruptura con el "nacionalismo cinematográfico", o, en su defecto, conducen a éste por nuevas vertientes, más modernas e impregnadas de formas innovadoras.

En niveles inferiores a los de los cineastas antes citados, pero sin duda con contenidos y elementos de interés, pueden ubicarse las respectivas obras de Juan Manuel Torres, Sergio Olhovich, Gonzalo Martínez Ortega, José Estrada, Alberto Isaac, Julián Pastor, Alberto Bojórquez, Alfonso Arau, Rafael Corkidi, Juan López Moctezuma, Sergio Véjar, Jomi García Ascot, Marcela Fernández Violante, Raúl Araiza, Héctor Ortega, Gabriel Retes, Jorge de la Rosa, Jaime Casillas, Carlos Enrique Taboada, Giovanni Korporaal, Archibaldo Burns, José Bolaños, Juan Ibáñez, etc., todos ellos auspiciados en un momento o en otro por el cine de Estado.

Pero el mecenazgo estatal en favor del cine "de autor", benefició también a las "viejas glorias del cine nacional": de

esta manera Emilio Fernández, Roberto Gavaldón, Alejandro Galindo y Julio Bracho filmaron para el Estado una serie de cintas que, por desgracia, sólo sirvieron para demostrar la decadencia irremediable de sus exponentes. Otro tanto ocurrió con cineastas de la llamada "generación intermedia", o sea, los que lograron debutar en los cincuenta y sesenta: Luis Alcoriza, Servando González, Alberto Mariscal, Rogelio A. González, Rafael Baledón, Benito Alazraki. Salvo en el caso de Alcoriza, quien todavía dio algunas muestras de su talento, las obras de estos realizadores resultaron completamente fuera de contexto.

A la vista de los cambios que ocurrirían a partir de 1978, a fines de 1977 debió de hacerse un balance analítico de lo ocurrido durante el sexenio echeverrista en materia de cine estatal. Desde ese momento hubieran podido detectarse los siguientes fenómenos:

a) Con la forzada intervención gubernamental en el sector de la producción y la consiguiente estatización virtual de la industria fílmica, el cine se convirtió abiertamente en un aparato ideológico del Estado. En las pantallas se reflejó pues, claramente, el discurso oficial sobre los más diversos problemas, tanto nacionales como internacionales (la famosa demagogia del "tercermundismo" propuesta por Echeverría).

b) El relajamiento de la censura no implicó una plena libertad de expresión; el Estado produjo pues un cine mediatizado o de niveles autocríticos perfectamente digeribles, recuperables.

c) Las nuevas propuestas estéticas se desarrollaron, pero perdieron rápidamente su impulso, con lo que queremos decir que la innovación estética fue en definitiva un fenómeno tardío y mediatizado por la cooptación estatal.

d) El cine realizado por la nueva generación de cineastas y apoyado por el Estado logró llamar la atención del público urbano y, por otro lado, recuperó en cierta medida el

prestigio internacional del cine mexicano al obtenerse una buena cantidad de premios en festivales y muestras organizadas en diversos países de Europa, Asia y América Latina.

e) La reestructuración de la industria fílmica, a la que Rodolfo Echeverría calificó como un "fenómeno irreversible", no tocó los intereses de la burguesía cinematográfica en los sectores de la distribución y exhibición, con lo que se le dio a esta amplio margen de sobrevivencia, en espera de que las "aguas volvieran a su cauce normal".

El mencionado balance debió incluir también un "análisis de la procedencia" de los integrantes del relevo generacional. Un grupo provenía de la misma industria: Alcoriza, González, Mariscal, Baledón, Ripstein, Bolaños, Wallerstejn, Alazraki, Taboada, etc. Otro provenía de los dos Concursos de Cine Experimental realizados en 1965 y 1967: Isaac, Michel, Ibáñez, Sergio Véjar, Burns, Guerrero. Un grupo más había hecho sus primeras armas en el cine independiente de las décadas anteriores: Alazraki, Carlos Velo, Jomí García Ascot, Pastor, Korporaal, Corkidi, etc. Otro núcleo de realizadores se había formado en el extranjero: Felipe Cazals y Paul Leduc en el IDHEC, de París; Juan Manuel Torres en Lodz (Polonia); Sergio Olhovich y Gonzalo Martínez en la Escuela Estatal de Cine de la URSS. Otro pelotón estuvo integrado por egresados del CUEC: Hermosillo, Bojórquez, Jorge de la Rosa, Fernández Violante, Rubén Boidro, Jorge Fons, etc. Y, por último, algunos de los exponentes de ese cine de patrocinio estatal arribaron de otras instancias culturales como la radio, el teatro o la televisión: Estrada, Araiza, Arau, Retes, Ortega y Casillas.

Coincidiendo con el proyecto de reestructuración de la cinematografía nacional, el Departamento de Cine de la UNAM comenzó a producir una serie de largometrajes en formato profesional que servirían como debut en este nivel a cineastas como Fernández Violante, Alfredo Joskowicz o

Raúl Kamffer. Esta instancia complementó, en otro sentido, el proceso de virtual estatización. El cine de Estado contó pues con una generación, la primera, de cineastas cultos, preparados y conscientes de una labor histórica innovadora, a los que se vinieron a sumar algunos cineastas extranjeros como el chileno Miguel Littin, el español Antonio Eceiza y el chicano Jesús Salvador Treviño. Pese a todo, el balance hubiera resultado altamente positivo, no tanto por lo logrado, sino por lo que todavía estaba por lograrse.

La política del retroceso (1978-1982)

Al finalizar el régimen presidencial de Luis Echeverría Álvarez, quedó también muy clara otra cosa: que la intervención estatal en la industria fílmica, particularmente en el sector de la producción, no logró que dicha industria saliera de la crisis en que se había sumergido desde principios de la década de los cincuenta. Se suponía que, como había ocurrido en otros países, con el "nuevo cine" realizado por jóvenes cineastas iba a lograrse el milagro del renacimiento. Como afirma Emilio García Riera:

Algunos de esos cineastas pudieron probar sus progresos en 1977, cuando los compromisos de la administración anterior forzaron una producción estatal todavía mayor que la privada. Sin embargo, muchas películas estatales fueron enlatadas o estrenadas de modo desairado. Su fracaso, así provocado, debía justificar el sabotaje por el Estado de su propio cine, a pesar del éxito en taquilla de cintas estatales como *El lugar sin límites* y *Cadena perpetua* (filmada en 1978), ambas de Ripstein, y de *Amor libre* de Hermosillo, o del también taquillero reestreno de *El apando* y *Las poquianchis*, de Cazals.

Lo señalado por García Riera fue apenas un aspecto de la funesta política de retroceso instrumentada por los funcionarios cinematográficos del régimen del capitalino José López Portillo.

Al igual que Echeverría Álvarez hizo girar al cine en torno al Banco Nacional Cinematográfico, institución dirigida por su hermano Rodolfo, López Portillo hizo girar el medio cinematográfico alrededor de la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC), institución encomendada a su hermana Margarita López Portillo. Pero al Estado mexicano ya no le preocupaba restaurar su imagen de organismo social benevolente, protector y regulador de la lucha de clases. Esa imagen había sido recuperada en buena medida, lo cual explica el creciente desinterés estatal en el medio cinematográfico. Este desinterés comenzó a hacerse evidente a finales de 1978, fecha en que la directora de RTC, luego de haber liquidado ("por incompetencia e ineficacia") la empresa CONACITE 1, declaró su propósito de hacer desaparecer el Banco Nacional Cinematográfico, cosa que no ocurriría sino años más tarde. En el citado año, el Estado sólo produjo 29 largometrajes de ficción, mientras que los integrantes de nuestra burguesía cinematográfica recuperaban terreno con 60 cintas; los documentales del Centro de Producción Cinematográfico también decrecieron y el Departamento de Cine-Difusión de la SEP se dio por liquidado. El 22 de diciembre de 1978, Margarita López Portillo reunió a los miembros de la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas para desagrarlos públicamente y solicitarles su apoyo en "una nueva etapa que desee sea de prosperidad para la cinematografía nacional". Irónicamente, esa "nueva etapa" estaría signada por un paulatino retiro de la producción estatal: 15 películas en 1979, 5 en 1980, 7 en 1981 y otras 7 en 1982. En oposición, las cifras de producción de la iniciativa privada fueron como sigue: 72 en 1979; 88 en 1980; 74 en 1981 y 57 en 1982. El nuevo auge de la iniciativa privada tiene su explicación en los saldos "positivos" de la nueva situación económica y política. Conviene traer al caso las palabras de Meyer y Aguilar Camín con res-

pecto a la serie de fenómenos ocurridos entre fines de 1976 y fines de 1982:

La creciente virulencia del enfrentamiento presidencial con los sectores empresarios [entre los que se encontraban los viejos productores filmicos, agregaríamos nosotros] y la opinión conservadora del país, la hostilidad norteamericana, el excesivo endeudamiento interno y el desequilibrio de la balanza de pagos condujeron en septiembre de 1976 a la primera devaluación de la moneda mexicana en los últimos 22 años, y se condensaron en el clima de incertidumbre, inquietud e inconformidad políticas que marcó el fin del sexenio presidencial echeverrista [...] La "crisis de confianza" y la austeridad económica fueron los signos de cambio de gobierno en diciembre de 1976. El desarreglo financiero abrió la entrada a las fórmulas de estabilización y ajuste del Fondo Monetario Internacional, se impusieron toques a los aumentos salariales, límites a la capacidad de endeudamiento del país y mecanismos de supervisión internacional sobre el comportamiento de las finanzas mexicanas [...] Entonces, en medio de la austeridad, llegó el petróleo. Durante los siguientes cinco años, el país vio una película semejante a la del gobierno anterior, pero en proporciones sumamente amplificadas, tanto en sus auges como en sus caídas. A semejanza del sexenio de Luis Echeverría, el de José López Portillo tuvo un primer y último año de crecimiento económico bajo comparado con los años intermedios. Pero mientras el crecimiento promedio entre 1972 y 1975 fue cercano al 6%, los años del auge petrolero lópez-portillista, 1978-1982, registraron tasas de crecimiento superiores al 8% anual, una de las más altas del mundo. Venido de un desarreglo político y una contracción económica, el gobierno de José López Portillo vio en el petróleo la palanca de Arquímedes para sortear el estancamiento y reiniciar el desarrollo económico con posibilidades ilimitadas.

El descenso en los volúmenes de producción del sector estatal se justificó con base en el "dispensio" y la casi nula recuperación de muchas de las películas producidas por el régimen anterior. Ello fue cierto sólo en algunos casos muy notables, pero la verdad es que en los últimos años del gobierno echeverrista el cine se llegó a considerar no como un negocio, sino como un elemento importante de la cultura na-

cional, y en ese sentido lo de menos eran las inversiones que el Estado venía realizando en él. Al posponer los estrenos del cine realizado por el propio Estado o al exhibir esos productos de manera desairada, se justificó tanto el sabotaje como la producción de películas "para toda la familia". Por ello, de la producción estatal del periodo 1978-1982 sólo pueden rescatarse algunos títulos con los que se prolongó la política "de autor": *Cadena perpetua* (1978), de Arturo Ripstein; *Amor libre* (1978), de Jaime Humberto Hermosillo; *Llámenme Mike* (1979), del debutante Alfredo Gurrola; *Retrato de una mujer casada* (1979), de Alberto Bojórquez, y, sobre todo, *Bajo la metralla* (1982), de Cazals. El resto del cine de Estado incluyó muchos fracasos estéticos y comerciales y hasta películas que se impregnaron de la estulticia del cine realizado por la "familia cinematográfica" (*Oye Salomé*, de Miguel M. Delgado).

Huelga decir que el retorno triunfal de esa "familia cinematográfica" se hizo a través de los géneros más seguros, en tanto que redituables; el hipotético fracaso de la política estatal se convirtió en la mejor justificación para seguir filmando un cine constituido a partir de éxitos comprobables en taquilla: cintas "de ficheras" y prostitutas con muchos elementos protopornográficos; dramas rancheros protagonizados por cantantes vernáculos como Vicente Fernández, Cornelio Reyna, Juan Gabriel, Lorenzo de Monteclaro o Pedrito Fernández; comedias ínfimas para lucimiento de actores televisivos como "La India María" o Luis de Alba; películas ubicadas y filmadas en la frontera norte sobre narcotráfico o tráfico de trabajadores emigrados (los llamados "braceros"); resabios del cine de luchadores; y múltiples ejemplos de cierto tipo de cine que hizo de la obscenidad verbal y corporal su mejor medio para atraer a la taquilla a los cada vez más amplios sectores urbanos integrados por el proletariado, el lumpenproletariado y la clase media "baja".

Este cine obscuro hizo de sus títulos una especie de ostentación maniaca: *Picardía mexicana*, *Las computadoras*, *La pulquería*, *Los mexicanos calientes*, *Los pepenadores*, *Nosotros los pelados* y *El día del compadre*, por sólo citar los más taquilleros.

El funesto cuadro quedó completo con la incorporación, en 1978, de la empresa Televisión, filial cinematográfica del poderoso monopolio Televisa, S.A. Esta nueva empresa se dedicó a patrocinar películas cuyo argumento giraba en torno a las posibilidades de explotación de otras "estrellas" del medio televisivo como Héctor Suárez (*El Milusos*), Roberto Gómez Bolaños "Chespirito" (*El chanfle*, *Don Ratón* y *don Ratero*), el payaso "Cepillín" (*Milagro en el circo*) o las vedettes Olga Breeskin (*Nora, la rebelde*), Lucía Méndez (*Los renglones torcidos de Dios*, *La ilegal*) y Verónica Castro (*Chiquita pero picosa*). Mientras que en países como Alemania o Suecia la televisión había venido apuntalando la producción de un cine de vanguardia estética, en México el medio televisivo sirvió para envilecer aún más al medio cinematográfico, su otrora competidor.

De la situación anteriormente descrita surgieron algunos hechos consternantes: varios miembros de la generación de cineastas debutantes a fines de los sesenta o durante el echeverrismo no tuvieron más remedio que prestar su oficio para legitimar el retorno de la burguesía cinematográfica. De tal manera que Arturo Ripstein filmaría precisamente *La ilegal*; Felipe Cazals terminaría realizando cintas para lucimiento del cantante tropical Rigo Tovar (*Rigo es amor* y *El gran triunfo*) o de la actriz Isela Vega (*Las siete Cucas*), famosa por sus desnudos en los engendros de la iniciativa privada; Gonzalo Martínez se tuvo que conformar con filmar una saga de películas con el popular cantante Juan Gabriel (*Del otro lado del puente*, *El Noa Noa*, *Es mi vida*); Raúl Araiza alquilaría su buen oficio para el rodaje de *Lagunilla*

mi barrio, un melodrama urbano cuyo éxito marcaría el inicio del subgénero dedicado a exaltar las bondades del "barrio bajo" (*¡Que viva Tepito!*, *Los hijos de Peralvillo*, etc.). Dentro de esta línea José Estrada dirigiría para Televisine *El ángel del barrio* y, para la empresa Agrasánchez, *La pachanga*; Julián Pastor realizaría para Televisine dos obras fílmicas insulsas *Morir de madrugada* y *El héroe desconocido*, y así por el estilo.

Otros integrantes de la "nueva ola" mexicana y muchos miembros de las nuevas generaciones egresadas del CUEC y el CCC prefirieron continuar sus carreras o iniciarlas en los terrenos del cine independiente y/o marginal, que para entonces ya tenía bien diferenciadas sus formas de producción: el cine en Super 8, el cine de producción autofinanciada, el cine universitario, el cine académico y el cine por cooperativas. Despreciado o minimizado a lo largo del sexenio de Luis Echeverría, este cine independiente-marginal se convertiría, hasta la fecha, en el único reducto posible para experimentar con nuevas formas estéticas y temáticas. Desde la experiencia radical de *El grito*, las cintas independientes habían recorrido diversos caminos. El cine en Super 8 se cultivó en buenos niveles gracias a una serie de concursos en ese formato iniciados en 1970, contando con el antecedente de cintas como *Ardiendo en el sueño*, de Paco Ignacio Taibo II, realizada en 1968, y *Sur* (1969), de Gabriel Retes: el Primer Concurso de Cine Experimental en Super 8 organizado por el grupo cultural Las Musas; el Concurso Nacional de Cine Independiente en Super 8 convocado por alumnos y profesores de la Facultad de Economía de la UNAM y celebrado en 1971; el Concurso de Cine en Super 8 organizado por la Asociación Nacional de Actores en 1972; y el Primer Festival de Cine Erótico en Super 8 que se llevó a cabo en 1974 bajo el patrocinio de la UNAM. Paralelo a la celebración de estos certámenes, en los que destacarían cineastas que después se

incorporarían a la industria (Gabriel Retes, Alfredo Gurrola, Diego López Rivera, Nicolás Echeverría) o nutrirían las filas del mejor cine independiente (Sergio García, Enrique Escalona, Alfredo Robert Díaz, etc.), comenzaron a gestarse grupos y talleres de cine en Super 8 como la Cooperativa de Cine Marginal (en cuyo seno se realizaron los famosos *Comunicados de Insurgencia Obrera*, ejemplos de un cine "contrainformativo"); el Taller Cinematográfico de la Casa del Lago de la UNAM, el Taller Popular de Cine Experimental, el Taller de Cine del INJUVE, el Taller de Cine de la Universidad de Zacatecas, el Grupo CAI de Guadalajara, el Grupo 8 Realizadores y otros talleres más surgidos en ciudades como Durango, Puebla, Monterrey, Tepic, Chihuahua, Jalapa. Una serie de factores económicos (aumento en los precios de película virgen y de las cámaras, irrupción del video) y estéticos (agotamiento de los temas), aunados a una baja sensible en los públicos a los que este tipo de cine iba destinado, terminaron por anular la corriente superochera, que de ahí en adelante, y hasta 1982, habría de refugiarse de manera exigua en los cuatro encuentros de nacionales de cine en Super 8 convocados por la Filmoteca de la UNAM, y en un interesante Festival Internacional del Cine Super 8 organizado por la misma institución universitaria.

Las cintas realizadas en 16 milímetros tuvieron una mejor suerte. A partir de los *Comunicados Cinematográficos del Consejo Nacional de Huelga*, realizados en su mayoría por Paul Leduc en 1968 a manera de cortos informativos que intentaban difundir aspectos del movimiento estudiantil que no se transmitían por la televisión o la prensa, el cine en 16 milímetros inició un desarrollo que lo llevaría a convertirse en el formato dominante de una buena cantidad de películas independientes, de entre las que cabe citar las siguientes: *Testimonio de un grupo* (1970), *Sociedad colectiva quechuhueca* (1971), *Reflexiones* (1972), *Atencingo* (1973), *Una y*

otra vez (1975), excelentes documentales de Eduardo Maldonado; *Chihuahua: un pueblo en lucha* (1974-1976) del Taller de Cine Octubre; *El cambio* (1971) y *Meridiano 100* (1974), ambas de Alfredo Joskowicz; *Caminando pasos... caminando* (1976), de Federico Weingartshofer; *Derrota* (1973), de Carlos González Morantes; *Apuntes* (1971), de Ariel Zúñiga; *Victorino* (1973), *Entre violetas* (1973) y *México, México, rara rara* (1975), las tres de Gustavo Alatriste; *Robarte el arte* (1973), de Juan José Gurrola; *Descenso al país de la noche* (1974), de Alfredo Gurrola; *Recado de purgatorio* (1975), de José Estrada; *El perro y la calentura* (1973), de Raúl Kamfer; *Niebla* (1974-1977), de Diego López Rivera; *Crónica íntima* (1976), de Claudio Isaac; *Todo en el juego* (1972), de Rubén Moheno; *Los marginados* (1972), de Roberto G. Rivera; *Juan Pérez Jolote* (1973), de Archibaldo Burns; *Judea* (1973), de Nicolás Echeverría; *Viaje por una larga noche* (1975), de Adrián Palomeque, y *Cosas de mujeres* (1975), de Rosa Martha Fernández. Todas estas cintas, testimoniales o de ficción, mantuvieron viva la tradición del cine independiente mexicano justo en el momento en que la industria se abría a las demandas de la nueva generación.

Pero la fatídica situación por la que atravesó el cine estatal durante el sexenio lópezportillista, gracias al cual este tipo de cine dejó de ser una alternativa, motivó que en el periodo 1977-1982 se realizaran más de un centenar de cortos, medio y largometrajes independientes, demostrando "cuán fuerte había llegado a ser en México la auténtica y desinteresada vocación cinematográfica" (García Riera, *dixit*). De ese amplio espectro de producción fílmica realizada al margen de la parafernalia industrial, se hace necesario destacar algunos títulos y sus correspondientes autores: *Las apariencias engañan* (1977), *María de mi corazón* (1978) y *Confidencias* (1982), trilogía de Jaime Humberto Hermosillo; *Tiempo de lobos* (1981), de Alberto Isaac, *Mojado power* (1979), de Al-

fonso Arau; *Así es Vietnam* (1979), de Jorge Fons; *Anacrusa o de cómo la música viene después del silencio* (1978) y *Uno entre muchos a una anécdota subversiva* (1981), ambas de Ariel Zúñiga; *¡Ora sí tenemos que ganar!* (1980), de Raúl Kamffer; *El día que murió Pedro Infante* (1982), de Claudio Isaac; *Nocaut* (1982), de José Luis García Agraz; *La víspera* (1982), de Alejandro Pelayo Rangel; *Adiós David* (1977), de Rafael Montero; *Tres historias de amor* (1978), de Raúl Busteros; *El servicio* (1978), de Alberto Cortés; *Cualquier cosa* (1979), de Douglas Sánchez; *Todos los espejos llevan mi nombre* (1980) y *El sentido del juego* (1978), las dos de Ramón Cervantes; *Historias de vida* (1981), de Adriana Contreras; *La selva furtiva* (1978), de Daniel González Dueñas; *Polvo vencedor del sol* (1978), de Juan Antonio de la Riva; *Entre paréntesis* (1981), de Gustavo Montiel; *Adiós, adiós, ídolo mío* (1982), de José Buil; *Hotel Villa Goerne* (1981), de Busi Cortés; *Hacer un guión* (1981), de Dorotea Guerra; *¿Y si platicamos de agosto?* (1980), de Maryse Sistach; *Laguna de dos tiempos* (1982), de Eduardo Maldonado; *La tierra de los tepehuas* (1982), de Alberto Cortés; *Chapopote* (1980), *Charrotilán* (1982) y *El Chahuiste* (1981), excelente trilogía de Carlos Mendoza y Carlos Cruz; *¡Los encontraremos!* (1982), de Salvador Díaz y Carlos Mendoza; *Vicios de cocina* (1978), de Beatriz Mira; *Mara'acame (Curador y curandero)* (1980), de Juan Francisco Urrusti; *Bandera rota* (1978), de Gabriel Retes, e *Iztacalco, campamento 2 de octubre* (1978), de Alejandra Islas, José Luis González y Jorge Prior. Buena parte de estos filmes llevaron a cabo una crítica severa, a veces demoledora, sobre todas las formas de discurso dominante. Pero los efectos de esa crítica fueron precarios ya que el cine independiente siguió sin encontrar espacios adecuados para su desarrollo.

Dos de las películas antes citadas, los documentales *La tierra de los tepehuas* y *Mara'acame*, fueron financiados por

el Instituto Nacional Indigenista (INI) a través de su Archivo Etnográfico Audiovisual. Esta institución patrocinó una buena cantidad de testimonios fílmicos sobre las diversas etnias del país; ello como resultado de una supuesta nueva política por parte del régimen en turno. En ese sentido no es de extrañar que el cineasta más protegido por las autoridades fílmicas fuera el talentoso documentalista místico Nicolás Echeverría, quien debido a ello pudo desarrollar una tetralogía producida por el decadente Centro de Producción de Cortometraje y por el propio Archivo Etnográfico del INI. Dicha serie estuvo integrada por los medimetrajés *Tesguinada, semana santa tarahumara* (1979) y *Poetas campesinos* (1980), y sus largometrajés *María Sabina, mujer espíritu* (1978) y *Niño Fidencio, el taumaturgo de Espinazo* (1980). Por ello, Echeverría fue, quizá, el único caso de "cine de autor" amparado por el Estado a lo largo de lo que se llegó a considerar como "la peor época del cine mexicano".

A niveles muy diversos y realizadas en situaciones por demás adversas, las obras fílmicas independientes del sexenio 1977-1982 revelaron el talento y las capacidades de un grupo de cineastas, hombres y mujeres, la mayoría de ellos nacidos en la década de los cincuenta, quienes estaban destinados a efectuar un nuevo relevo generacional que, otra vez, estaba reclamando espacios y apoyos para ejercer su derecho a la expresión cinematográfica.

Antes de dar paso a la última etapa en este perfil histórico del medio cinematográfico mexicano, conviene hacer un nuevo recuento de atrocidades que signaron también a la administración de Margarita López Portillo. En 1979, los intereses bastardos que guiaban en gran medida el desempeño de RTC acusaron de cuantioso fraude (unos cuatro mil quinientos millones de pesos) a varios funcionarios cinematográficos (Fernando Macotela, Carlos Velo, Jorge Hernández Campos, Angel Calderón, etc.), con el evidente afán de lle-

el Instituto Nacional Indigenista (INI) a través de su Archivo Etnográfico Audiovisual. Esta institución patrocinó una buena cantidad de testimonios fílmicos sobre las diversas etnias del país; ello como resultado de una supuesta nueva política por parte del régimen en turno. En ese sentido no es de extrañar que el cineasta más protegido por las autoridades fílmicas fuera el talentoso documentalista místico Nicolás Echeverría, quien debido a ello pudo desarrollar una tetralogía producida por el decadente Centro de Producción de Cortometraje y por el propio Archivo Etnográfico del INI. Dicha serie estuvo integrada por los mediometrajés *Tesguinada, semana santa tarahumara* (1979) y *Poetas campesinos* (1980), y sus largometrajés *María Sabina, mujer espíritu* (1978) y *Niño Fidencio, el taumaturgo de Espinazo* (1980). Por ello, Echeverría fue, quizá, el único caso de "cine de autor" amparado por el Estado a lo largo de lo que se llegó a considerar como "la peor época del cine mexicano".

A niveles muy diversos y realizadas en situaciones por demás adversas, las obras fílmicas independientes del sexenio 1977-1982 revelaron el talento y las capacidades de un grupo de cineastas, hombres y mujeres, la mayoría de ellos nacidos en la década de los cincuenta, quienes estaban destinados a efectuar un nuevo relevo generacional que, otra vez, estaba reclamando espacios y apoyos para ejercer su derecho a la expresión cinematográfica.

Antes de dar paso a la última etapa en este perfil histórico del medio cinematográfico mexicano, conviene hacer un nuevo recuento de atrocidades que signaron también a la administración de Margarita López Portillo. En 1979, los intereses bastardos que guiaban en gran medida el desempeño de RTC acusaron de cuantioso fraude (unos cuatro mil quinientos millones de pesos) a varios funcionarios cinematográficos (Fernando Macotela, Carlos Velo, Jorge Hernández Campos, Angel Calderón, etc.), con el evidente afán de lle-

var a cabo una purga que dejara en el completo dominio del poder a los asesores de la hermana del presidente. Se ocasionó con ello un escándalo mayúsculo, pero el fraude jamás pudo comprobarse en plenitud. El 24 de marzo de 1982, un incendio provocado por una larga serie de imperdonables descuidos, causó la destrucción de la Cineteca Nacional y de las oficinas de la Dirección de Cinematografía: el saldo arrojó una indeterminada cantidad de muertes y la desaparición de una abundante cantidad de clásicos del cine mexicano e internacional, algunos de ellos irre recuperables. Como contraste irónico al incendio de la Cineteca (que en realidad se debió a que los materiales de nitrato no estaban en bóvedas adecuadas), Margarita López Portillo y sus asesores (capitaneados por un tal Ramón Charles), ofrecieron todo su apoyo y fuertes capitales para la realización de una serie de coproducciones dirigidas por cineastas extranjeros "de prestigio" (Serguéi Bondárchuk, Carlos Saura), que, según se dijo, iban a "salvar" al cine nacional. Los pésimos resultados de esa aventura (*Campanas rojas* del primero y *Antonieta* del segundo, y la cinta *Más locos que una cabra*, del francés Francis Veber) fueron el más evidente testimonio de que la participación estatal en el cine, de existir, no podía regirse por los caprichos personalistas de los funcionarios en turno, so pena de caer en el peor de los ridículos históricos.

El signo de los últimos tiempos (1983-1989)

Cuando el colimense Miguel de la Madrid Hurtado (otro miembro de la tecnocracia política que gobierna al país a través del régimen del partido único), inició su periodo presidencial, el país se debatía ya en la peor crisis económico-social de las últimas décadas. La bonanza petrolera, que había tocado su fin hacia 1982, dejó paso a una situación que terminó definitivamente con el sueño del desarrollo estabilizador y dio principio a una larga pesadilla,

en la que todavía estamos inmersos. Los signos de la catástrofe irrumpieron en todos los ámbitos y rubros, pero, de acuerdo a economistas como Héctor Guillén y Miguel Ángel Ríos, y a politólogos como Soledad Loaeza y Rafael Segovia, esa crisis no es un efecto pasajero, resultado de los reacomodos del capital transnacional, sino una especie de mal endémico que naciones como México ya no podrán superar, a menos que ocurran cambios profundos, radicales y ello a escala mundial.

Durante el último año del régimen lópezportillista se alcanzó una inflación anual de cerca del 100%; la deuda externa ascendió a poco menos de 88 mil millones de dólares, mientras la población llegaba a unos 73 millones de personas y los niveles de desempleo alcanzaban un elevado porcentaje de la población económicamente activa. Al asumir el poder, Miguel de la Madrid Hurtado sabía perfectamente que le deparaba una situación ominosa y altamente explosiva. Debido a la revelación de una bárbara corrupción político-policíaca, el Estado había perdido, de nueva cuenta, su imagen benefactora y acaso por ello el régimen delamadridista se impuso la tarea de utilizar la crisis misma como un aglutinante ideológico. Para ello, la nueva administración se sirvió de los medios masivos de comunicación de la mejor manera que pudo.

Durante su campaña presidencial, De la Madrid prometió instaurar una nueva política en materia de comunicación: a su arribo a la presidencia se fundaron los Institutos de Radio, Cine y Televisión que en lugar de adscribirse a la Secretaría de Educación Pública, como era de esperarse, se mantuvieron subordinados a la Secretaría de Gobernación, sin que, por otra parte, desapareciera la Dirección de RTC. Al Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), fundado en 1983, le correspondió en buena medida el legado de los dos sexenios anteriores en materia de cine estatal, es decir, coordinar las labores de las empresas e instituciones de

producción, distribución, exhibición, promoción y enseñanza. Por su lado, a la Dirección de Cinematografía de RTC le tocaron las labores de difusión a través de la nueva Cineteca Nacional y las tareas de supervisión y censura. Como es fácil advertir, sólo se trató de un reordenamiento burocrático que modificó muy poco la rígida estructura fílmica. El Estado prestó oídos sordos a la crítica que reclamaba considerar al cine como un medio artístico, pero para dirigir al IMCINE el nuevo presidente nombró a su paisano, el cineasta Alberto Isaac, quien llegó con las mejores intenciones aunque, según sus propias palabras, "maniatado por la crisis": el estado carecía de recursos para promover un cine cuando menos digno.

En honor al matiz, digamos que la labor desarrollada por el IMCINE a lo largo y ancho del gobierno delamadridista puede dividirse en dos partes: de abril de 1983 a enero de 1986, periodo que dura la gestión de Alberto Isaac; y de febrero del 86 a diciembre de 1988, que corresponde a la administración de Enrique Soto Izquierdo, sucedáneo de aquel. Durante el periodo isaaquista, las empresas estatales adscritas al IMCINE producen una escasa cantidad de películas, pero se transparenta el afán de apoyar a algunos cineastas de la ahora llamada "generación echeverrista" (Hermosillo filma *El corazón de la noche*, Cazals, concluye *El de tres copas*, Ripstein realiza *El otro*, Bojórquez logra dirigir su viejo proyecto *Robachicos*, etc.) y a algunos integrantes de las nuevas generaciones egresadas del CUEC y CCC: Ariel Zúñiga filma con algo de patrocinio estatal su debut industrial (*El diablo y la dama*); Víctor Saca, Diego López, Carlos García Agraz y Daniel González Dueñas debutan en el formato profesional realizando cada uno sendos episodios que integran la cinta *Historias violentas* (1984); y Juan Antonio de la Riva se incorpora al sector industrial con *Vidas errantes* (1984). Pero, acaso presionados por las nuevas generaciones, los dirigentes del IMCINE convocan y organizan un tardío pero

interesante III Concurso de Cine Experimental, en el que finalmente participaron 10 películas de producción independiente en 35 milímetros, que representaron otros tantos debuts en el largometraje profesional. De esas 10 cintas, la mayoría de ellas malogradas, sólo dos, *Amor a la vuelta de la esquina*, de Alberto Cortés, y *Crónica de familia*, de Diego López, alcanzaron un rango excepcional (no por azar se llevaron los dos primeros lugares del certamen). Otras cinco cintas demostraron cuando menos las buenas intenciones de sus creadores: *Obdulia*, de De la Riva; *La banda de los Panchitos*, de Arturo Velasco; *Calacán*, de Luis Kelly; *El ombligo de la luna*, de Jorge Prior y *Thanatos*, de Cristián González. El resto fueron fracasos absolutos. IMCINE proyectaba realizar dos años después un IV Concurso, pero ello fue imposible: sin apoyo necesario, sin estímulos eficientes e incapacitado para sortear los laberintos de la burocracia fílmica mexicana, Alberto Isaac renunció a su puesto sin haber modificado un ápice el desarrollo del cine estatal mexicano.

A Enrique Soto Izquierdo, un político de segunda línea, ya no le quedó más remedio que conducir al IMCINE por los rumbos de un pantanoso burocratismo. Si por algo, su administración se caracterizó por patrocinar una cinta, *El último túnel* (Servando González, 1987), secuela tardía de la otrora exitosa película *Viento negro* (González, 1964). Hacia fines del sexenio, un grupo de cineastas presionó lo suficiente como para que el IMCINE aportara algo más de 200 millones para la creación de un Fondo de Fomento para la Calidad Cinematográfica, del que derivaron 8 películas de largometraje, algunas de ellas debuts industriales de sus respectivos realizadores: Rafael Montero (*El costo de la vida*), Busi Cortés (*El secreto de Romelia*) y Juan Mora (*Retorno a Aztlán*). La creación del Fondo de Fomento sólo sirvió para estimular una nueva forma de producción multipartita, como en el caso de *Mentiras piadosas* (1988), de Ripstein, obra en la que

participaron locho instancias productoras!, incluido el citado Fondo. Y es que para entonces la crisis se había agudizado de tal forma, que sólo de esa manera era posible levantar algún proyecto interesante. De esta forma, Soto Izquierdo concluyó su gestión con más pena que gloria.

El nuevo cambio de sexenio, que en diciembre de 1988 llevó al poder al capitalino Carlos Salinas de Gortari, implicó el relevo en la administración de IMCINE. La dirección de la institución quedó a cargo de Ignacio Durán Loera, hijo de Jorge Durán Chávez, el otrora promotor de los primeros Concursos de Cine Experimental efectuados en los sesenta. Hombre de cine formado en Inglaterra, Durán Loera presionó para que IMCINE pasara a formar parte de una de las instancias de la Secretaría de Educación Pública: el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Pero a estas alturas, ello no quiere decir mucho: el sector estatal no ha podido incrementar su producción, pese a que desde el último año de gobierno de Miguel de la Madrid Hurtado el país se rige por el plan de choque (el famoso Pacto de Solidaridad), que ha disminuido la inflación, pero que no garantiza ningún repen-te económico. A la fecha, el cine patrocinado por el Estado se ha convertido en un mero pretexto para justificar la añeja intervención estatal en los órdenes de la cultura y los medios masivos de comunicación.

A partir de 1980, los investigadores Jorge Ayala Blanco y María Luisa Amador vienen publicando, a través de diversas instituciones de la UNAM, una serie de libros titulados *Cartelera cinematográfica*. Los libros compendian, década por década, las cintas estrenadas en la capital mexicana. Hasta este momento se han publicado cinco tomos de la *Cartelera cinematográfica*, es decir, lo que corresponden a las décadas de los treinta, cuarenta, cincuenta, sesenta y setenta. Los balances estadísticos registrados en esa obra son como sigue: entre 1930 y 1939 se estrenaron en México 2 388 pelí-

culas norteamericanas (76%), 199 mexicanas (6.5%) y 554 de otras nacionalidades (17.5%). En la década siguiente se estrenarían 1 864 películas norteamericanas, (69.2%), 626 mexicanas (15.1%) y 647 provenientes de otras naciones (15.7%). Durante los cincuenta, el registro de estrenos fue el siguiente: 2 353 norteamericanas (o sea, el 54.3%), 894 mexicanas (20.5%) y 1 100 de otros países, incluidas las coproducciones (25.2%). En los sesenta se exhibieron en estreno 1 287 cintas norteamericanas (31.9%), 828 mexicanas (20.1%) y 1 920 de otras nacionalidades, incluidas las coproducciones (25.2%). A lo largo de los sesenta el régimen de estrenos alcanzó las siguientes cifras: 1 255 estrenos norteamericanos (24.9%) 699 mexicanas (13.9%) y 3 064 de otras nacionalidades, incluidas las coproducciones (un abrumador 61.2%). Finalmente, en su balance de la década, aparecido en el diario *EL financiero* (27 de diciembre de 1989), Ayala Blanco descubría que la tendencia de estrenos del cine norteamericano durante los ochenta se incrementó a los mismos niveles de la década de los cincuenta, ocurriendo otro tanto con el cine mexicano. Es decir, que nuestro mercado interno de cine se desplomó en favor de la cinematografía norteamericana, lo cual, traducido a términos de consumo, quiere decir que el público mexicano ha manifestado su preferencia absoluta por un cine que no es el suyo.

Ese rechazo se explica, en buena medida, porque el cine nacional producido en los últimos años ha rebasado los límites de la imaginación en cuanto a carencia de calidad estética y temática. Ello forma parte, sin duda, del jaque que al cine industrial de todo el mundo le han venido a poner los mercados de videocasetes. Pero los últimos sobrevivientes de nuestra burguesía cinematográfica, así como sus herederos, han preferido patrocinar una abundante cantidad de productos de bajísimo costo y de recuperación inmediata. Estos productos han venido a nutrir (y a degradar hasta el colmo),

géneros como el cine procaz, el de ficheras, el de narcotraficantes, el financiado por Televisión, el de cómicos y el de melodramas urbanos. Los consumidores del cine de iniciativa privada siguen siendo las masas urbanas para las que la crisis ha representado una depauperización angustiosa y una descomposición social moral. Ese consumo se lleva a cabo en las salas siniestras, avejentadas e insalubres, pero cuyo costo de taquilla se incrementa cada ciclo renovador del "Pacto" antes aludido.

Para variar, los mejores intentos de "cine de autor" de los últimos años han sido cintas de producción independiente: películas producidas por la UNAM, el CUEC o el CCS, como *fragmentos de un cuerpo* (1987), de Ramón Cervantes; *El Sheik del Calvario* (1983) y *Diamante* (1984), ambas de Gerardo Lara; *Una isla rodeada de agua* (1982-1984), de Juan Guerrero (homónimo del ya fallecido realizador de *Amelia*); *Elvira Luz Cruz... pena máxima* (1984-1985), de Dana Rotberg y Ana Díez Díez; *Conozco a las tres* (1983) y *Los pasos de Ana* (1988), de Maryse Sistach; *Juchitlán, lugar de flores* (1983-1985), de Salvador Díaz; *Xochimilco* (1987), de Eduardo Maldonado; *Tras el horizonte* (1984) y *Los confines* (1986-1987), de Milt Valdés; *Nocturno amor que te vas* (1987), de Fernández Violante; *Historias de ciudad* (1988), de Ramón Cervantes, María Novaro, Rafael Montero y Gerardo Lara; *El otro crimen* (1988), de Carlos González Morantes, etc.; o películas financiadas por instancias tradicionalmente independientes (CLASA Films, de Barbachano Ponce) o por empresas con "nuevo aliento" como en los casos de *Frida* (1984), de Paul Leduc; *Redondo* (1984), de Raúl Busteros; *Los motivos de Luz* (1985), de Cazals; *Días difíciles* (1987) y *Morir en el golfo* (1989), de Luis Estrada; *Tlacuilo* (1985), de Enríque Escalona; *Las inocentes* (1986), de Cazals; *Intimidación* (1989), de Dana Rotberg; *Intimidaciones en un cuarto de baño* (1989), de Jaime Humberto

Hermosillo; *Como una pintura nos iremos borrando* (1987), de Alfredo Robert Díaz; *Una moneda en el aire* (1989), de Ariel Zúñiga; *Lola* (1989), de María Novaro, y *Goitia, un Dios para sí mismo* (1988-1989), de Diego López, entre otros.

Colofón: la alternativa del video

En 1984 el cineasta experimental Rafael Corkidi sorprendió a la crítica con la realización en video de su cinta *Figuras de la pasión*. La sorpresa la causó en buena medida el saber que una obra de tal calidad hubiera sido realizada en ese formato y que sus costos hubieran sido tan exiguos en comparación con los de una cinta industrial tipo estándar. Corkidi continuaría cultivando sus imágenes en video (*Las Lupitas, Relatos*) y tratando de encontrar una forma de acceder al público. Otro cineasta, el militante de izquierda Carlos Mendoza, seguiría el ejemplo de Corkidi para llevar a cabo la realización de una serie de documentales de denuncia (*El tiempo de la esperanza, Crónica de un fraude, Canal 6 de julio*), cuyo formato en video les ha permitido ser elementos para el trabajo político en todo el país. Finalmente, las películas *Las inocentes*, de Cazals, *La tarea* (1989), de Jaime Humberto Hermosillo, fueron también realizadas en video, siguiendo ambas una suerte que las devolvería al formato cinematográfico de los 35 milímetros: la cinta de Cazals se transfirió de video a película; y la de Hermosillo será realizada nuevamente, ahora para cine. Todo ello nos señala que el video se ha asumido como una opción válida de expresión y consumo en estos momentos en que el cine, próximo a cumplir cien años de vida pública, parece estar condenado a la muerte. Quizás el cine muera, pero no el talento: éste, seguramente, se adaptará a las nuevas circunstancias. En ese sentido, el futuro de los auténticos cineastas y videoastas mexicanos no está plenamente cancelado.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografía citada sobre historia moderna de México

- Aguilar Camín, Héctor y Meyer, Lorenzo, *A la sombra de la Revolución Mexicana*, Ediciones Cal y Arena, México, D.F., 1898, 314 pp.
- Córdova, Arnaldo, *La Revolución y el Estado en México*, Editorial Era, México, D.F., 1989, 394 pp.
- Loeza, Soledad y Segovia, Rafael (Compiladores), *La vida política mexicana en la crisis*, El Colegio de México, México, D.F., 1987, 184 pp.
- Semo, Enrique, *Historia mexicana, Economía y lucha de clases*, Serie Popular Era, México, D.F., 1978, 338 pp.

Bibliografía especializada

- Ayala Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano (1931-1967)*, Editorial Posada, México, D.F., 1985, 449 pp.
La búsqueda del cine mexicano (1968-1972), Editorial Posada, México, D.F., 1986, 559 pp.
La condición del cine mexicano (1973-1985), Editorial Posada, México, D.F., 1986, 664 pp.
- Amador María Luisa y Ayala Blanco, Jorge, *Cartelera cinematográfica 1930-1939*, UNAM, México, D.F., 1980, 448 pp.
Cartelera cinematográfica 1940-1949, UNAM, México, D.F., 1982, 594 pp.
Cartelera cinematográfica 1950-1959, UNAM, México, D.F., 1985, 606 pp.
Cartelera cinematográfica 1960-1969, UNAM, México, D.F., 1986, 710 pp.

Cartelera cinematográfica 1970-1979, UNAM, México, D.F., 1988, 836 pp.

Costa, Paola, *La "Apertura" cinematográfica*, México, 1970-1976, UAP, Puebla, Puebla, 1988, 206 pp.

García Riera, Emilio, *El cine mexicano*, ERA, México, D.F., 1963, 238 pp.

Historia documental del cine mexicano, Tomo 1 (1926-1940).

ERA, México, D.F., 1969, 310 pp.

Historia documental del cine mexicano, Tomo 2 (1941-1944).

ERA, México, D.F., 1970, 324 pp.

Historia documental del cine mexicano, Tomo 3 (1945-1948).

ERA, México, D.F., 1971, 370 pp.

Historia documental del cine mexicano, Tomo 4 (1949-1951).

ERA, México, D.F., 1972, 431 pp.

Historia documental del cine mexicano, Tomo 5 (1952-1954).

ERA, México, D.F., 1973, 377 pp.

Historia documental del cine mexicano, Tomo 6 (1955-1957).

ERA, México, D.F., 1974, 385 pp.

Historia documental del cine mexicano, Tomo 7 (1958-1960).

ERA, México, D.F., 1975, 499 pp.

Historia documental del cine mexicano, Tomo 8 (1969-1963).

ERA, México, D.F., 1976, 471 pp.

Historia documental del cine mexicano, Tomo 9 (1964-1966).

ERA, México, D.F., 1978, 580 pp.

Historia documental del cine mexicano, SEP, México, D.F., 1986, 356 pp.

80

Heuer Federico, *La industria cinematográfica mexicana*, Policromía, México, D.F., 1964, 436 pp.

Ramírez, Gabriel, *Crónica del cine mudo mexicano*, Cineteca nacional, México, D.F., 1964, 436 pp.

Reyes, Aurelio de los, *Cine y sociedad en México 1896-1930. Vivir de sueños*, Tomo 1 (1896-1920), UNAM y Cineteca Nacional, México, D.F., 1983, 272 pp.

Reyes, Aurelio de los, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, Editorial Trillas, México, D.F., 1987, 225 pp.

Reyes de la Maza, Luis, *El cine sonoro en México*, UNAM, México, D.F., 1973, 269 pp.

Ruy Sánchez, Alberto, *Mitología de un cine en crisis*, Premiá, México, D.F., 1981, 110 pp.

Viñas, Moisés, *Historia del cine mexicano*, UNAM-UNESCO, México, D.F., 1987, 305pp.

Monografías sobre cineastas mexicanos

Bustillo Oro, Juan, *Vida cinematográfica*, Cineteca Nacional, México, D.F., 1984, 350 pp.

García Riera, Emilio, *Fernando de Fuentes (1894-1958)*, Cineteca Nacional, México, D.F., 1984, 202 pp.

Julio Bracho (1909-1986), CIEC-UdeG, Guadalajara, Jalisco, 1986, 347 pp.

Emilio Fernández (1904-1986), CIEC-UdeG, Guadalajara, Jalisco, 1987, 327 pp.

Vega Alfaro, Eduardo de la, *Juan Orol*, CIEC-UdeG, Guadalajara, Jalisco, 1987, 194 pp.

Alberto Gout (1907-1966), Cineteca Nacional, México, D.F., 1988, 112 pp.

Raúl de Anda, CIEC-UdeG, Guadalajara, Jalisco, 1989, 221 pp.

Monografías sobre el cine regional

Ramírez, Gabriel, *El cine yucateco*, UNAM, México, D.F., 1980, 89 pp.

Tuñón, Julia, *Historia de un sueño. El Hollywood tapatío*, UNAM-UdeG, Guadalajara, Jalisco, 1986, 216 pp.

Vaidovits, Guillermo, *El cine mudo en Guadalajara*, CIEC-UdeG, Guadalajara, Jalisco, 1989, 115 pp.

INDICE

Prólogo	5
Introducción	7
EL PERIODO PREINDUSTRIAL (1896-1937)	
La llegada de los inventos (1895-1896)	11
Vistas y documentales en la era porfiriana (1897-1911)	14
El documental de la Revolución Mexicana (1911-1916) ..	16
Los frustrados intentos de industrialización (1917-1922)	18
Crisis del cine mudo de argumento (1923-1930)	22
Los primeros ensayos sonoros (1929-1931)	24
Eisenstein en México (1930-1931)	25
Desarrollo del cine sonoro: fase de experimentación genérica (1932-1937)	28
EVOLUCION DE LA INDUSTRIA CULTURAL CINEMATOGRAFICA (1938-1989)	
Nacimiento, auge y consolidación industrial (1938-1952)	31
El fantasma de la crisis (1953-1964)	40
Crisis aguda y vientos de innovación (1964-1970)	47
La intervención estatal en la producción (1970-1977)	52
La política del retroceso (1978-1982)	61
El signo de los últimos tiempos (1983-1989)	71
Colofón: la alternativa del video	78
Bibliografía	79

La industria cinematográfica mexicana. Perfil histórico-social
se terminó de imprimir en febrero de 1991 en los talleres
gráficos de la Dirección de Publicaciones de la
Universidad de Guadalajara
Tiro: 1,000 ejemplares

