

**1961-1967**

**Los años sesenta:  
el Grupo Nuevo Cine  
y los dos concursos experimentales\***

**Alma Rossbach y Leticia Canel**

En los primeros años de la década de los 60, el cine mexicano enfrenta una grave crisis. La realización “regular” de cintas, por medio del STPC, se reduce en 1961 a casi la mitad (48) con respecto a otros años (90 en 1960). El género ranchero de aventuras decae para dar paso a lo que García Riera flama “la versión mexicana del *western*”. Como la industria cinematográfica es incapaz de encontrar un nuevo Pedro Infante o Jorge Negrete se dedica a “aprovechar el auge de la música juvenil de los países anglohablantes para intentar una vez más, ahora por esa vía, ganar el interés de un enorme público de clase media constituido en su mayoría por jóvenes”. Las comedias disminuyen casi a la mitad en 1961 (22 en 1960, 11 en este año). “La novedad notoria del año —continúa el crítico— fue la frecuente asimilación de los elementos del cine de horror por el de luchadores enmascarados, género del que se realizaron 11 cintas.” Hubo sí, algunas empresas “de aliento”: *Los hermanos del Hierro* (I. Rodríguez) *Pueblito* (E. Fernández), *Rosa Blanca* (R. Gavaldón), *Tlayucan* (L. Alcoriza), entre otras, pero 1961 se lo llevaron *Viridiana* y *En el balcón vacío*.

Por otra parte, la producción de series de cortos que se exhibían juntos sin querer parecer largometrajes empieza a proliferar. Esto preocupa a los trabajadores del STPC.

“Al mismo tiempo —anota García Riera— los comienzos de los 60 se caracterizaron por

el fortalecimiento de la crítica.” En efecto, se forma el grupo Nuevo Cine, que “alentaría las vocaciones de la que sería una nueva generación de cineastas mexicanos, lo que, combinado con el descontento de Técnicos y Manuales propiciaría todo un acontecimiento... el primer Concurso de Cine Experimental, que se convocaría en 1964”, y del que hablaremos más adelante.

La crisis que pasaba el cine mexicano se manifestaba de distintas formas: los productores se retraían quejándose del gran número de películas enlatadas; los artistas, técnicos y manuales se hallaban desocupados; con frecuencia se oía hablar de una posible nacionalización del cine; se hablan perdido los mercados cubano y venezolano y habla dificultades con el chileno y el argentino. “El dinero que produce el cine no vuelve al cine”, anotaba José de la Colina en un artículo. “Pero además, el cine mexicano ya no produce tanto dinero... Salen perdiendo, naturalmente, los trabajadores y artistas del cine mexicano (que por su parte se defendían reglamentando la elaboración de películas)... El sindicato se convierte en un organismo cerrado que de hecho impide el ejercicio de la creación cinematográfica a quien esté fuera de sus filas y... (mediante ciertos contratos) estipula la no exhibición de películas realizadas por gente fuera de esos sindicatos... Por ello el cine se estanca.... (pero, lo más importante) el cine mexicano ha venido bajando artísticamente... (tal vez porque) el cine se hace por las mismas personas de hace 10, 20 años...”

Además, la censura había tomado creciente vigor en el cine. “El gobierno tiende a implementar esa censura mediante poderes económicos de distribución y exhibición”, anotaba Salvador Elizondo de la revista *Nuevo Cine*. Esta revista, fundada por el grupo del mismo nombre, publicaría únicamente 7 números en forma irregular y azarosa para luego desaparecer. Pero la influencia del grupo fue muy fuerte. El grupo editorial estaba formado por José de la Colina, Rafael Corkidi, Salvador Elizondo, José Miguel García Ascot, Emilio García Riera, José Luis González de León, Heriberto Lafranchi, Carlos Monsiváis, Julio Pliego, Gabriel Ramírez, José María Sbert, Luis Vicens. También formaron parte de este grupo, ya fuera en forma continua o eventual: Paul Leduc, Manuel Michel, Eduardo Lizalde, Manuel González Casanova, Tomás Pérez Turrent, Nancy Cárdenas, Fernando Macotela, Juan Manuel Torres, Jorge Ayala Blanco, Salomón Láiter y Ludwik Margules, entre otros.

“El grupo Nuevo Cine representó el primer intento de oposición sistemática, en todos los terrenos, al estatus cinematográfico”, dice García Riera. Reunía escritores, críticos de cine u otros especialistas que querían “investigar a fondo el significado de una película, sus resonancias sociológicas, su ubicación dentro de las corrientes estéticas del cine y el sentido que adquiere al referirla a la trayectoria personal de su realizador”, según anotaba Ayala Blanco. Los jóvenes críticos de formación universitaria casi todos eran ensayistas, narradores, investigadores documentales e incluso militantes en agrupaciones políticas de izquierda. Leían las revistas norteamericanas y francesas sobre cine y asistían a los cine clubes que en esa época empiezan a formarse, principalmente al del IFAL. “Tomaban como ejemplo a la nueva ola francesa y rendían culto al autor cinematográfico”, sigue explicando Ayala. Este grupo lanza un manifiesto y después la revista que durará sólo siete números.

Uno de los integrantes de este grupo, Jomí García Ascot, realizó ese año una cinta independiente de una hora de duración: *En el balcón vacío*. El costo de la cinta de 16 mm fue de 35 000 pesos y se filmó durante todo un año domingo a domingo (en total 40 domingos), con actores improvisados. La cinta ganó para México el Premio Internacional de la Crítica en Locarno, Suiza. “No nos detuvimos ante nada —dice García Ascot— teníamos algo que decir, algo que verdaderamente sentíamos, una referencia, la más cercana a nuestra experiencia, a nuestra vida.” García Ascot ya había realizado en Cuba dos cintas: *Un día de trabajo* y *Los novios*.

García Riera, quien colaboró directamente en el guión con García Ascot y María Luisa Elío (autora de los textos en que se basa la cinta), anota: “En ningún momento pensamos en hacer una crónica de lo que son y representan la guerra y la emigración españolas como fenómenos políticos y sociales... el tema de la película no es la guerra de España sino la ‘búsqueda del tiempo perdido’.”

Por su parte, José de la Colina escribía: “La prensa cinematográfica venal se ha esforzado en silenciar el hecho: una película realizada en México con medios y condiciones experimentales, con menos de la vigésima parte del costo de un *Viruta* y *Capulina*, acaba de recibir el Premio Internacional de la Crítica en el Festival de Locarno... Los temas de la cinta son la niñez perdida y el destierro... pero un tercer tema parece coronarlos

y asimilarlos: el de la nostalgia... (el paso de la tranquilidad hogareña al dolor y la incertidumbre, el conocimiento de la muerte de los demás, los otros idiomas, las otras costumbres, otros ámbitos y otras voces y luego la fuerza del tiempo, del recuerdo y del olvido, la irreversibilidad del tiempo)... de ahí que sus imágenes se nos presenten como mal hilvanadas, como no “arregladas” en un desarrollo narrativo clásico. La nostalgia piensa así, dejándose alcanzar por imágenes que la razón no escoge... este carácter fragmentario, de álbum de recuerdos es, me parece, una de las virtudes del filme.”

Ayala Blanco anotaba: “la película decae en su segunda parte, cuando García Ascot reencuentra a su personaje en la edad adulta y narra en un tiempo imaginario los padecimientos de la nostalgia y del exilio..., la protagonista adulta (María Luisa Elio) se sobreactúa; la narración en *off* bordea en la cursilería y el intelectualismo se anticipa a la exégesis”. Elena Poniatowska decía a sus lectores de *Novedades*: “Con esta la película Jomí García Ascot les demuestra a los jóvenes del grupo Nuevo Cine que sí pueden hacer películas; que sí hay la posibilidad de filmar en México... María Luisa Elio y Jomí García Ascot, inician, en cierto modo, una etapa distinta del cine mexicano.”

Sin embargo, la situación de nuestro cine no mejoraba. No sólo los aspectos que ya anotamos contribuían a su estancamiento. También los aparatos de la distribución y la exhibición. Los productores de siempre, un grupo que había probado hasta el cansancio su incapacidad, obtenían mediante las distribuidoras, anticipos sobre la distribución de sus películas, a sabiendas de que sus cintas no se recuperarían. Las distribuidoras funcionaban así, como —de hecho— sólo el Banco debía hacerlo. En cuanto a la exhibición, los cines del gobierno sumaban 380 y los independientes 2 000. Pero había cierta presión de la cadena del gobierno para que los distribuidores no dieran películas a los cines independientes. Esto repercutía en detrimento de las películas y de la industria en general.

“Los precarios mercados extranjeros, por su parte —anota García Riera— se mantenían acudiendo a fórmulas de coproducción.”

En 1963, ante la tremenda baja en la producción conocida como “regular”, el STPC paralizó la producción con una huelga que duró un mes y medio: “se decía —informa García Riera— que su objetivo era forzar que la industria cinematográfica fuera puesta en manos de los trabajadores”. Después de unas discusiones se firmó un convenio por el que

los productores garantizaban entre otras cosas: “un mínimo de 135 semanas de rodaje al año y 120 de trabajos de construcción en los estudios; se eliminaba a 270 trabajadores sobrantes, que debían ser indemnizados por ello”, y muchas otras promesas. Ese convenio se cumpliría en forma muy relativa, lo que ocasionaría constantes conflictos durante toda la década.

El gobierno y su nuevo subsecretario de Gobernación (Luis Echeverría) querían hacer más selectivo el otorgamiento de créditos del Banco en favor de una mejor calidad. El STPC también estaba interesado en que se produjeran mejores cintas para que el mercado mexicano se fortaleciera y diera empleo a sus trabajadores. Sin embargo, la “iniciativa privada” lograría, pese a todo, mantener sus fueros durante los años siguientes, así como sus criterios mercantiles.

En 1964, el STPC convoca al I Concurso de Cine Experimental de Largometraje que “dio claras y definitivas pruebas de que en México había quienes podían hacer un cine de interés mucho mayor que el realizado por una industria mezquina, rutinaria y anquilosada”, según García Riera.

El Banco Cinematográfico aprobó las bases del concurso y de 31 grupos inscritos sólo se presentaron 12 películas. Entre éstas, *Amor, amor, amor* excedía por mucho la duración normal de un largometraje (luego fue separada en varios largos) y, la otra, *La fórmula secreta* tenía una duración de mediometraje. Las cintas tuvieron un costo que iba de 150 a 200 000 pesos cada una. Sólo *Amor, amor, amor* costó dos millones y eso fue porque eran cinco películas con las que Barbachano Ponce armó posteriormente tres largometrajes. El jurado del concurso lo componían representantes de los diferentes sectores de la industria fílmica, instituciones culturales y críticos de cine. Entre ellos estaban: Efraín Huerta, Jorge Ayala Blanco, Luis Spota, José de la Colina, Adolfo Torres Portillo, Huberto Batis, Carlos Estrada Lang y Andrés Soler.

Los ganadores del concurso fueron los siguientes:

1. *La fórmula secreta*, de Rubén Gámez.
2. *En este pueblo no hay ladrones*, de Alberto Isaac.
3. *Amor, amor, amor* serie de cinco cuentos dirigidos por Juan José Gurrola, J. L.

Ibáñez, Miguel Barbachano, Héctor Mendoza y Juan Ibáñez.

4. *Viento distante*, serie de tres cuentos dirigidos por Salomón Láiter, Manuel Michel y Sergio Véjar.

Los premios al mejor director, mejor edición y mejor adaptación musical también fueron para Rubén Gámez. Los grupos concursantes habían obtenido créditos y facilidades para la filmación de sus cintas.

El concurso había despertado un entusiasmo general: escritores, críticos, profesionales de ramas diversas del cine y la televisión, directores de teatro, aficionados, vieron abierta una oportunidad de expresarse a través de un medio prácticamente inaccesible.

Dieciocho nuevos realizadores habían tenido la oportunidad de hacer su primera obra. En *El Día* se comentaba dentro de un amplio artículo sobre el concurso: “sacó a la luz por lo menos una sola evidencia que casualmente es la más importante: si existe una solución para la crisis de calidad del cine mexicano debe buscarse no en el ataque frontal y ciego a las estructuras de producción sino por métodos indirectos.”

Ícaro Cisneros fue el organizador del concurso y también participó con una cinta. “Los premios concedidos a los participantes —dice Ayala Blanco— estaban constituidos por cuatro permisos de explotación comercial, y además por premios individuales tendientes a estimular la labor de los participantes en cada especialidad... Los cuatro premios principales consistían en un permiso de exhibición comercial sin necesidad de pagar desplazamientos.”

Durante una semana se proyectaron en el cine Regis las cintas del concurso en este orden: *El día comenzó ayer* (Ícaro Cisneros), *Viento distante* (Láiter, Michel y Véjar), *Los bienamados* (*Una alma pura* de Juan Ibáñez y *Tajimara* de Juan José Gurrola), *La fórmula secreta* (de Rubén Gámez) y *Lola de mi vida* (de Miguel Barbachano), *En este pueblo no hay ladrones* (Alberto Isaac), *Amelia* (Juan Guerrero) y *Amor, amor, amor* (finalmente compuesta sólo por *La sunamita* dirigida por Héctor Mendoza y *Las dos Elenas* bajo la dirección de José Luis Ibáñez).

“Algunas de estas cintas —dice García Riera— probaron suerte en los festivales internacionales: *Viento distante* y *En este pueblo no hay ladrones* recibieron dos de las seis

“velas de plata” concedidas en el Festival de Locarno, Suiza. *La fórmula secreta* pasa inadvertida en México, *Los bienamados* es un semifracaso que obliga a Gurrola a retirarse del cine; *Viento distante* es un éxito popular, el primer filme de la nueva generación que se mantiene en cartelera largo tiempo, *En este pueblo no hay ladrones* apenas tiene un éxito de crítica.

Sobre la ganadora *La fórmula secreta* se dijo: “Extraña mezcla de imágenes que por momentos parecía sumergir al espectador en un caos ininteligible por sus diversos orígenes y su difícil asociación” (Rafael García, *El Herald*). “Su capacidad para crear imágenes--choque es sorprendente... Mediante el contraste entre los planos fijos y el movimiento, la inacción y la acción, se expresa con toda exactitud el pensamiento de Gámez, combatiente fílmico cuyo arte no puede ser desvinculado de su exaltación nacionalista, de su nacionalismo defensivo” (Ayala Blanco en *La aventura del cine mexicano*).

Sobre *En este pueblo no hay ladrones* basada en una narración de García Márquez, se dijo: “...basa su eficacia en una artesanía humilde, en un honrado descubrimiento del oficio, en una sobriedad de lenguaje que resultan ejemplares” (José de la Colina); “...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 enmarcado en el ambiente provinciano” (Francisco Pina). La adaptación la hicieron Isaac y García Riera.

Y de las tres historias que formaban la cinta *Viento distante* la crítica señaló: “Cine de atmósfera, lacónico y monocorde, salvándose siempre del academicismo gracias a la sutileza de algún vuelco hacia su interior, *En el parque hondo* revela a un director capaz de sugerir movimientos interiores imperceptibles” (Ayala, sobre la cinta de Salomón Láiter). “Michel se lanza más que Láiter y da una mayor emotividad a su filme aunque a veces recurra a ciertas elaboraciones demasiado cerebrales... Su filme es un complemento magnífico del de Láiter, y está a punto de dar al largometraje una unidad que el cuento de Véjar hace imposible” (José de la Colina sobre *Tarde de agosto*). “Y cuando Véjar decide transformar su historia en el nacimiento de un amor adolescente, sobreviene el desastre: en un absurdo cambio de tono, el sentimentalismo sin matices y el pintoresquismo ciudadano se apoderan del cuento” (Ayala sobre la cinta *Encuentro*).

La promoción de nuevos funcionarios a puestos clave y los resultados del concurso alientan las esperanzas de cambio en el cine mexicano. Alberto Isaac escribía: “1965 puede ser un gran año para el cine mexicano”. José de la Colina afirmaba: “1965 es un año clave, un año cantera”. Sin embargo, sólo debutan en la producción regular dos directores: Arturo Ripstein (*Tiempo de morir*) e Ícaro Cisneros (*Tirando a gol*). Los resultados del concurso sólo animaron a Galindo a admitir a dos nuevos directores en el sindicato: Rubén Gámez (que no aprovechó la oportunidad) y Abel Salazar. Lo que sí se hicieron ese año fueron cortometrajes sobre arte. Tres de ellos corrieron a cargo de Felipe Cazals (*Mariana Alcanforado*, *Que se callen* y *Leonora Carrington*) y otros tres que quedaron en las manos de Juan José Gurrola (*Cuevas*, *Gironella* y *Vicente Rojo*).

“Lo que sí tomaba vuelo era un cine de ídolos juveniles a go-go y a todo color y las tristes réplicas subdesarrolladas de James Bond en locaciones playeras”, nos dice García Riera. También las “series” de los América y las coproducciones. En esas condiciones se da a conocer la convocatoria del Primer Concurso Nacional de Argumentos y Guiones Cinematográficos, promovido por el Banco Nacional Cinematográfico, la Dirección General de Cinematografía y la Asociación de Productores de Películas.

Se recibieron 229 argumentos y guiones originales. Éstos fueron los triunfadores:

Primer premio: *Los caifanes*, de Carlos Fuentes y Juan Ibáñez.

Segundo premio: *Ciudad y mundo*, de Mario Martini y Salvador Peniche.

Tercer premio: *Pueblo fantasma*, de Juan Tovar, Parménides García Saldaña y Ricardo Vinós.

El jurado que estuvo compuesto, entre otros, por Salvador Novo, Fernando Macotela y Juan J. Ortega, recomendó la filmación de otros once asuntos participantes, entre los que podemos mencionar *Mariana*, *La fiesta del mulato* y *El sol secreto*.

El concurso trataba de patrocinar el surgimiento de un nuevo cine y de verdadera calidad. El Banco Cinematográfico ofreció facilidades económicas especiales a los productores que filmaran los argumentos ganadores. Pero los productores no querían filmarlos. De los guiones ganadores sólo se filmaron *Los caifanes* y *Mariana* con capital personal y al margen de la industria.

“El resultado técnico de *Los caifanes* fue óptimo —dice García Riera— y su costo considerablemente menor (no llega al millón de pesos) que el de cualquier filme realizado en los estudios Churubusco, centro de operaciones del STPC. Como *Los caifanes* se filmó en los América debió llevar subtítulos que dieran a las partes de la cinta aspecto de “episodios”. *Los caifanes* triunfó en taquilla y demostró otra vez cuán propicio podía ser un amplio público de clase media a un nuevo cine mexicano...”

Pero no pensaban lo mismo los miembros de la industria. El segundo Concurso de Cine Experimental así lo demostrarla. Tardó más de cinco meses en convocarse después de haberse dado la noticia y sus resultados fueron muy desalentadores. Se tachó a todas las cintas entregadas de muy mala calidad.\* Ayala Blanco por su parte anotaba que el jurado que se había elegido no era el adecuado y defendía sobre todo la cinta de Archibaldo Burns. Pero los productores y el sindicato no estaban dispuestos a apoyar más estos movimientos y lo que pudo haber sido no fue. Desaparecieron los concursos de cine experimental.

Lo que sí se hizo en 1966 fue el Segundo Concurso Internacional de Cortometraje Guadalajara. Allí ganó Jomí García Ascot con su corto *Remedios Varo*.

## NOTAS

\* Material de investigación para la serie “Los que hicieron nuestro cine”, de Alejandro Pelayo, Unidad de Televisión Educativa y Cultural de la SEP (UTECE) México, 1985.

\*\* El primero y el cuarto lugar se declararon desiertos. El segundo lugar correspondió a la cinta *El mes más cruel* de Carlos Lozano, una película ñoña, y el tercero, a *Juego de mentiras* de Archibaldo Burns.