

**1942-1965**

## **El cine independiente mexicano\***

*Eduardo de la Vega Alfaro*

A partir de 1968, año clave para el proceso histórico de México, se ha producido un considerable número de cintas, que, pese a la heterogeneidad de sus temas abarcados, tienen dos rasgos comunes: *a)* son producidas y realizadas fuera de los mecanismos que rigen en la industria cinematográfica, *b)* sus realizadores (jóvenes cineastas experimentales, alumnos de varias escuelas de cine, grupos y talleres cinematográficos) intentan de una manera consciente utilizar al cine como vehículo para expresar su inconformidad y su rechazo a todas las instancias (económicas, políticas, sociales, culturales, sexuales, etc.) explotadoras, represivas y castrantes, propias de la sociedad mexicana contemporánea.

Esta nueva *praxis cinematográfica* ha ofrecido, hasta ahora, resultados de la más diversa índole: desde fundamentales aciertos hasta rotundos fracasos, pasando por cintas de interés y aportes mínimos; lo mismo películas de claro aliento crítico que muestras del más definitivo cine conformista, pasando por mediocres y pretenciosos intentos de “cine de vanguardia”. A pesar de sus notables diferencias, todos estos filmes han sido aglutinados bajo el nombre genérico de cine independiente mexicano.

En rigor, ¿qué debe entenderse por cine independiente mexicano?, ¿desde cuándo se viene produciendo y realizando este tipo de cine?, ¿cuáles han sido los objetivos que se han planteado las películas independientes mexicanas? Las respuestas a estas cuestiones deberían buscarse en el análisis de las condiciones en que se ha desarrollado la industria cinematográfica en nuestro país.

Para nadie es un secreto que el cine mexicano padece, desde sus orígenes, una clara subordinación económica e ideológica a otras cinematografías, en particular a la norteamericana. Huelga abundar en que tal subordinación es un aspecto de la situación de dependencia que el país arrastra históricamente desde hace siglos.

A grandes rasgos, la industria cinematográfica mexicana ha atravesado una serie de etapas que podrían resumirse de la manera siguiente:

1. Fase preindustrial, que iría desde los primeros y aislados intentos de hacer cine en nuestro país, hasta finales de la década de los treinta en que varios factores influyen para dar origen a la industria en el sentido estricto del término. Durante esta fase, el cine se realiza de manera esporádica, artesanal y hasta cierto punto, experimental. Paradójicamente, de esta época datan algunos de los más importantes logros de nuestro cine como *El automóvil gris* (Enrique Rosas y Joaquín Coss, 1919), *La mujer del puerto* (Arcady Boytler y Raphael J. Sevilla, 1933), *El compadre Mendoza* (Fernando de Fuentes, 1933), *Redes* (Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel, 1934), *Dos monjes* (Juan Bustillo Oro, 1934), *¡Vámonos con Pancho Villa!* (Fernando de Fuentes, 1935).

2. Periodo de auge y crecimiento industrial a partir del inusitado éxito del melodrama ranchero (*Allá en el rancho grande*, Fernando de Fuentes, en 1936 y sus imitadoras) que se prolongaría a lo largo de la década de los cuarenta, conocido también como la “época de oro”.

3. Dos décadas (cincuenta y sesenta) de profunda y aletargada crisis.

4. Un intento por salir del marasmo mediante la estatización de la mayor parte de la industria (1972-1976).

5. Nuevo desplome hacia los abismos de la crisis financiera y artística (fase actual). Como se ve, un panorama nada halagador.

Desde el momento en que el cine comenzó a ser una industria más o menos redituable, o sea, desde principios de los cuarenta, el Estado mexicano fue teniendo mayor ingerencia en las actividades cinematográficas. El entonces presidente Manuel Ávila Camacho ya ha dado un vuelco radial al proceso político del país espantando el “fantasma” del socialismo pregonado por el régimen cardenista. El cine mexicano se ve además favorecido por las

contradicciones de la segunda guerra mundial y, para apuntalar su bonanza, busca el apoyo gubernamental. El cuadro quedó completo ya que una de tantas “cualidades” que los ideólogos del gobierno “encontraron” en Ávila Camacho fue precisamente su “cinefilia” (le gustaban las películas melodramáticas de Bette Davis, las caricaturas de *Mickey Mouse*, las de *Dumbo* y era gran admirador del *Pato Pascual*: sin comentarios). De esta manera el 14 de abril de 1942 se funda el Banco Cinematográfico, S. A., con el que el gobierno quiere respaldar a la entonces floreciente industria del cine en México y, de paso, obtener algunas ganancias extras. La situación de crisis que sobrevendría después harían de los créditos del Banco Cinematográfico un elemento vital para que el cine nacional no cayera en una definitiva bancarrota.

De lo anterior, puede derivarse la definición de cine independiente mexicano como el cine realizado al margen de la industria que carece, además, de los créditos del Banco Cinematográfico.

El presente artículo no pretende ser otra cosa que un recuento del cine mexicano que desde 1942 hasta 1965 (año del Primer Concurso de Cine Experimental) ha reunido las dos características anteriores y puede ser considerado como independiente.

El cine independiente realizado entre 1942 y 1965 configura, por decirlo de alguna manera, la fase precursora de lo que a partir de 1968 sería uno de los fenómenos más importantes de la actividad cinematográfica nacional: la proliferación de cintas independientes, hecho al que nos referíamos al principio de la nota.

Durante la fase preindustrial del cine mexicano, no fueron pocos los intentos por hacer del cine un campo de experimentación. Muchas películas mudas y cortometrajes como *El espectador impertinente* (Boytler y Sevilla, 1932), *Humanidad* (Adolfo Best Maugard, 1933), *Soñar* (Carlos Eguluz, 1938) y *Charros Yuyuyuy* (José Díaz Morales, 1938) quizá darían fe, si se conservaran, de su aliento más o menos experimental.

Las condiciones internas y externas del país darían lugar, en la década de los cuarenta al nacimiento de la industria cinematográfica mexicana y a las instituciones estatales que respaldarían el auge (principalmente el Banco Cinematográfico). A partir de entonces sería más atractivo filmar dentro de la industria y con créditos bancarios que conformarse con realizar un cine *amateur*, todos los esfuerzos se encaminan a perforar la hermética

estructura de la sección de directores para participar de la bonanza fílmica. A pesar de ello, gentes como Juan José Segura (realizador de los cortometrajes *Extravaganza torera* y *Extravaganza mexicana*, ambos de 1942), Luis Gurza (*El volcán Parícutín*, 1943), Max Liszt (*Qué rechulo es mi Tarzán*, 1943, con la cantante ranchera Lucha Reyes), Agustín P. Delgado (*Conga Bar*, *Esclavitud* y *Estampas habaneras*, los tres de 1944), José Ignacio Retes (*Noches de angustia* o *Tres noches de angustia*, 1948, mediodrama que narraba las vicisitudes melodramáticas de un arquitecto que después de matar accidentalmente a una mujer, descubría su vida como una sucesión de actos engañosos y frustrados), Carlos Tous-saint (*Los diablos negros*, 1948, filmada en 16 mm y producida nada menos que por Miguel Alemán Velasco, hijo del entonces presidente de la República), Manuel Muñoz (*Bendita seas*, también de 1948, que al parecer era un melodrama bucólico en el más puro estilo de Emilio Fernández), Víctor Urruchúa y Rafael Portillo (*La cruz vacía*, 1948, filmada entre los chamulas de la sierra chiapaneca y que es, si no el primero, uno de los primeros intentos de cine etnográfico mexicano), Alfredo Pacheco (*Tu pecado es mío*, 1949, producido por el Club Experimental Cinematográfico), así como los intentos por crear un cine tapatío (*El secreto del testamento*, 1944, y *Madres heroicas*, 1945, ambas de Antonio Garay Garduño), significaron la aventura por los accidentados caminos del cine sin posibilidades de exhibición y por lo tanto, sin posibilidades de recuperación, pero que en el fondo se filmaba por el mero placer de filmar.

Desde los primeros años de la década de los cincuenta, el cine mexicano comenzó a manifestar los síntomas de lo que a la postre sería una aguda y prolongada crisis. Obviamente, fueron varios los factores que confluieron para el desplome de nuestro cine; cabe mencionar dos de los más importantes: en primer lugar, desde que finalizó la segunda guerra mundial, los productores hollywoodenses dedicaron buena parte de sus esfuerzos a recuperar los mercados latinoamericanos que habían cedido parcialmente a la industria cinematográfica nacional; ante la avalancha imperialista, los productores y cineastas mexicanos cierran puertas y se dedican a realizar un cine “casero”, o sea, un cine con dedicación especial para los sectores más humildes del país y del resto de América Latina. Esta típica actitud pequeño-burguesa desembocó en un cine estereotipado, por simple reflejo condicionado y de mediocres resultados en los terrenos artístico e industrial. Pero también a lo largo de los cincuenta tendría lugar en México un vertiginoso desarrollo de los

diversos sectores de la pequeña burguesía; una buena parte de esa pequeña burguesía adquiriría un considerable nivel cultural que se reflejaría en un desprecio cada vez mayor por ese cine “casero”. Ante la imposibilidad de realizar cintas de calidad, que mantuvieran la imagen internacional que creara en los cuarenta el cine de Emilio Fernández y que al mismo tiempo satisficiera las urgencias culturales de la pequeña burguesía, los que hacían el cine en México se irían encerrando cada vez más en su propio círculo vicioso hundiendo con ello a la industria y a las posibilidades expresivas del cinematógrafo. Es entonces cuando los créditos del Banco Nacional Cinematográfico, desde 1947, se convierten en la tabla de salvación que en buena parte evitaría la bancarrota total.

Precisamente fue esa permanente situación de crisis la que alentó, durante los cincuenta y buena parte de los sesenta, a varios entusiastas del cine (provenientes la mayor parte de ellos de los sectores más cultos de la misma pequeña burguesía) para filmar, desde afuera de la industria y sin los créditos del Banco Cinematográfico, algo diferente a los melodramas familiares cursis, a las películas de cabareteras pecadoras, a las astracanas aberrantes, etc., que configuraron el cine mexicano de entonces. Pero, justo es decirlo desde ahora, no fueron pocos los realizadores independientes que, a pesar de todo su esfuerzo y para su desgracia, no pudieron romper las reglas y estereotipos que su condición de clase y el cine industrial les habían impuesto.

### **El corto y mediometrage**

Medios idóneos para la experimentación cinematográfica, el corto y mediometrage, fueron, paradójicamente, recursos poco empleados por los cineastas mexicanos independientes que filmaron durante el periodo que nos ocupa.

Con la fundación en 1952 de la empresa Teleproducciones, S. A., bajo el mandato de Manuel Barbachano Ponce, se iniciaría una interesante etapa del cine al margen de la industria en todos los formatos, pero en especial en los del corto y mediometrage. Así, *Retrato de un pintor*, *Toreros mexicanos*, *La pintura mural mexicana*, *Corazón de la ciudad* y *Arte público*, serían cortos muy bien logrados sobre diversos aspectos de la cultura del país; todos fueron producidos por la empresa de Barbachano Ponce y varios de ellos obtuvieron premios o menciones en festivales cinematográficos. Pero quien más destacaría en su labor de documentalista para Teleproducciones, S.A., sería Walter Reuter con varios importantes títulos: *Tierra de chicle*, en la que según un artículo de Pío Caro Baroja escrito

para la revista española *Objetivo* (Madrid, septiembre-octubre de 1955) se mostraban las condiciones de explotación de que eran (¿lo seguirán siendo aún?) objeto muchos prófugos en las plantaciones chicleras, por lo general transnacionales, de Campeche, Quintana Roo y Chiapas; *El botas*, que según el mismo artículo era la “historia de unos niños abandonados que viven de la venta del pescado a bajo precio por los muelles de Veracruz y que siendo perseguidos por la policía local se refugian en la zona federal a la que no tiene acceso la autoridad veracruzana”; *La brecha*, filmada en la sierra oaxaqueña entre la tribu de los mazatecas en el pueblo de Ixcatlán, que recogía las prácticas de las curanderas del lugar y que mostraba las paupérrimas condiciones de vida de los indígenas. En colaboración con el recientemente desaparecido Francisco del Villar, Reuter filmaría también otros tres documentales titulados *Historia de un río*, *El hombre de la isla* y *Tierra de esperanza*, de los que hasta la fecha se desconoce su contenido aunque debe suponerseles como interesantes intentos de captar aspectos poco comunes de la realidad nacional. La poca posibilidad de ver estos documentales hace altamente imposible su análisis y enjuiciamiento pero los testimonios coinciden en destacar la extraordinaria capacidad de Reuter para filmar imágenes insólitas.

En 1955 los jóvenes cineastas experimentales Adolfo Garnica y Luis Magos Guzmán realizaron un corto, *Ellos también tienen ilusiones*, en el que chiquillos lumpenproletarios del rumbo de Nonoalco, en la ciudad de México, anhelan escapar de su atroz mundo en alguna de las locomotoras que constantemente ven pasar. La cinta sería premiada en el Festival Internacional de Cine Experimental de Cannes al año siguiente y varios críticos coincidirían en que sus realizadores habían asimilado muy bien algunas de las pautas marcadas por el neorrealismo italiano.

Rubén Gámez, cineasta que jugaría un importante papel en el cine experimental de los sesenta, realizó en 1957 el corto *La China Popular* (6 000 pies de película) que muy seguramente fue el primer reportaje cinematográfico filmado por un latinoamericano en ese país. Estudioso del cine y la fotografía, Gámez debió haber logrado un interesantísimo documento sobre la situación de los primeros años de la experiencia revolucionaria china pero para su desgracia sólo pudo rescatarse y exhibirse una mínima parte del material originalmente rodado. El realizador tendría que esperar todavía un buen tiempo para demostrar plenamente su capacidad.

Adolfo Garnica y Luis Magos Guzmán retornarían al camino del reconocimiento internacional en 1958 con *Viva la tierra*: el corto obtendría un diploma en la XIX Mostra Internazionale D'Arte Cinematográfica de Venecia y el primer premio (Perla del Cantábrico) al mejor cortometraje de habla hispana en el Festival de San Sebastián de 1959. Muy probablemente, la experiencia de Garnica en el terreno del cortometraje (aparte de *Ellos también tienen ilusiones*, habla realizado en 1953, para la Secretaría de Salubridad y Asistencia, el corto *En defensa*; en 1955, cuarenta reportajes para el noticiero Cine-Verdad, en 1957, *Madera conservada* y *Fuerza de progreso* lo había capacitado para lograr un buen sentido cinematográfico de los hechos. En *Viva la tierra* imperaba, además, una de las ideas menos frecuentadas por el cine mexicano: la ironía.

En el mismo año de 1953, el STPC convocaría a un concurso de cortometraje experimental (este certamen fue, sin duda, uno de los antecedentes del I Concurso de Cine Experimental) del que saldrían m triunfadores Jorge Durán Chávez (*La azotea*), Graciano Pérez (*El huérfano*) y Sergio Véjar (*Sanseacabó*).

*Perfecto Luna* de Archibaldo Burns y *Carnaval chamula* de José Báez Esponda fueron los únicos cortometrajes experimentales realizados en 1959 ya que *Un domingo en el bosque* de José Luis González de León, rodado ese mismo año, no pudo concluirse (de los 20 minutos de duración planeados originalmente sólo se filmaron aproximadamente 7). *Perfecto Luna* era la adaptación de un cuento homónimo de la excelente escritora Elena Garro, al que Burns le había impreso su sello particular; desgraciadamente, la cinta se malogró en el laboratorio y su realizador ya no se ocupó más por corregir sus errores. Por su parte, *Carnaval chamula* capturaba buenos momentos de una tradicional ceremonia de los tzotziles en San Juan Chamula, Xinacantán, pero el resultado final era una cinta etnográfica confusa y mal estructurada.

Durante el año siguiente se habría de filmar uno de los cortos experimentales de mayor importancia para la historia del cine independiente mexicano: *El despojo* de Antonio Reynoso y Rafael Corkidi. Teniendo como fondo una improvisación verbal de Juan Rulfo, las imágenes del Valle del Mezquital daban cuenta por sí mismas de una realidad que el cine industrial se habla negado siquiera a insinuar. En ese mismo año se realizarían otros interesantes cortos como *Carnaval en la Huasteca* del antropólogo Roberto Williams y

*Sueño de plata* de Adolfo Garnica. De mucho menor interés resultaría la *Sinfonía de luz y color* debida a Servando González.

De nuevo, en 1961, Adolfo Garnica obtendría notoriedad internacional con su corto *Río arriba* mientras que Tito Davison con *Gulaguetza* y Rolando Aguilar con *Del mar a la montaña* realizaban sus e primeras incursiones en el cortometraje.

Con *Magueyes* (1962), Rubén Gámez retornaba a la actividad cinematográfica. La cinta, producida por Gustavo Alatriste, “se concentraba en simbolizar la guerra y la destrucción consiguiente por el simple montaje de unas vistas con magueyes acompasadas por un fragmento del segundo movimiento de la sinfonía número 11 de Shostakovich” según la caracterización de Emilio García Riera (*Historia documental del cine mexicano*, t. 8, p. 207). Adolfo Garnica filma en ese año *Una idea de oro* en Dinamarca y el joven Salomón Láiter llama la atención con *El ron* (producido por la empresa Bacardí para hacer promoción a sus productos). Por su parte Carlos Toussaint filmó en 16 mm *El masoquista*, cuya suerte se desconoce.

En 1963, Pecime convoca al I Concurso de Cine Amateur y los primeros lugares fueron ocupados por *La confesión de Stavroguin* (10 minutos, adaptación de Juan García Ponce) de Juan José Gurrola, *Mariana* de Guillermo Saldaña y Eduardo Larios y la ya mencionada *Carnaval chamula* de José Báez Esponda.

Tres jóvenes cineastas, Ricardo Carretero, Mariano Sánchez Ventura y Julián Pastor fundan en 1964 un grupo de cine independiente y de inmediato filman respectivamente *Todos hemos soñado*, *Morir un poco* y *Los primos hermanos*. Los tres experimentos resultaron sumamente buenos e incluso llamarían poderosamente la atención de la crítica seria.

Finalmente, en 1965 una promoción del Instituto Nacional de Bellas Artes y otra del Departamento de Radio, Televisión y Grabaciones de la UNAM, dan a conocer a dos jóvenes cineastas: Felipe Cazals y Juan José Gurrola; ambos se destacarían como extraordinarios realizadores de cortometrajes sobre arte. Cazals filma *Alfonso Reyes*, *Mariana Alcanforado*, *Que se callen* y *Leonora Carrington o e sortilegio irónico* que rescatan el mundo externo e interno de artistas singulares. Por su parte, Gurrola realiza un tríptico sobre “La creación artística” que integra aspectos de la vida y obra de los pintores José Luis Cuevas,



Alberto Gironella y Vicente Rojo. En 1965 se filma también el mediodmetraje *Él es Dios* (45 minutos), producido por el Instituto Nacional de Antropología e Historia y dirigido por Víctor Anteo, Guillermo Bonfil, Arturo Warman y Alfonso Muñoz, cuyas imágenes rescatan con sobriedad las opiniones y los tributos de un grupo de danzantes indígenas.

### **El largometraje**

Demos un breve repaso sobre los largometrajes producidos y realizados en México en condiciones independientes.

*Raíces* (1953) de Benito Alazraki adaptaba varios cuentos de Francisco Rojas González todos ellos referidos al mundo indígena. A pesar de sus no pocos defectos, la película era una modesta aproximación a los indígenas y sus valores.

Tres años después, Carlos Velo con *Torero* logra la primera visión crítica sobre la tauromaquia y sus mitos. Siguiendo las vicisitudes del matador Luis Procuna, la cámara de Velo registraba una vida profundamente contradictoria y un ambiente sórdido. Con menos re-

cursos que la cinta de Velo, el ferrocarrilero Mateo Ilizaliturri de la Vega filma en el mismo año de 1956 *El kilómetro trágico* (8 mm y 95 minutos de duración) cuyo tema muy seguramente se refería a las actividades y a la vida cotidiana de los ferrocarrileros.

La revista *Novelas de la pantalla* publicada el 23 de noviembre de 1957 dio cuenta de *Sangre en el río*, película experimental rodada en la selva oaxaqueña y dirigida por el joven Rodolfo Álvarez; probablemente se trataba de un melodrama que tenía como fondo bellos paisajes naturales.

1958 fue un año importante en el largometraje independiente. José Luis González de León con *La gran caída* (*The Big Drop*), Giovanni Korporeal con *El brazo fuerte* y Hugo Mozo con *Los pequeños gigantes*, dieron muestra de una buena capacidad técnica y de una pasión desmesurada por el cine. De entre ellas destaca la cinta de Korporeal ya que su intención principal era poner al descubierto los mecanismos que hacen posible el caciquismo en el agro mexicano.

En cambio, *Yanco* (1960) de Servando González resultó ser, paradójicamente, una cinta cargada de los peores estereotipos sobre el universo indígena, que los impuestos por el cine industrial. Este primer largometraje de González era además una de las muestras más cursis

y demagógicas de toda la historia del cine nacional.

A lo largo de 1961 se filman tres películas independientes de largometraje. *Volantín* de Sergio Véjar demostraba ya la ineptitud que a la postre caracterizaría a su realizador y era una complaciente incursión en el ambiente de las ferias ambulantes de la ciudad de México. Sin duda alguna, *En el balcón vacío* de Jomí García Ascot sintetizó el espíritu y las aspiraciones del grupo Nuevo Cine. Con una sensibilidad poco común, García Ascot desarrolló una crónica íntima y desgarradora en la que los recuerdos de infancia y su choque con la realidad del presente testimoniaban la vida de toda una generación. Mientras tanto, el prestigioso director Alejandro Galindo haría un breve lapso en su carrera industrial para filmar *La mente y el crimen* que resultó ser una más de las muchas cintas policíacas en las que el análisis sociopolítico del crimen brillaba por su ausencia.

*Los mediocres* (1962) significó un nuevo tropiezo en las intenciones “críticas” y “artísticas” de Servando González; sólo algunas escenas como la desarrollada en el cuarto de un hotel donde un adolescente se iniciaba sexualmente con una prostituta rechoncha, podrían tener hoy en día un mínimo interés.

Sergio Véjar y Adolfo Garnica filmarían en 1963 sendos documentales de largometraje: una puesta en escena de *Las troyanas* y un testimonio sobre el Congreso de Salud, respectivamente. De ambos filmes no se tienen mayores datos.

Varios experimentos cinematográficos se realizarían en 1964. *Cien gritos de terror* de Ramón Obón estaba integrado por los cuentos *Pánico* y *Miedo supremo* y muy seguramente se trataba de una típica cinta de suspenso en la que gravitaban las influencias de Poe y Hitchcock. *El hombre propone...* de Alfonso Chavira reunía los cuentos *Venganza*, *Amenaza* y *Carnaval* y fue filmada en Guadalajara. *Mar sangriento (La gaviota roja)* de Rafael Portillo, relataba aventuras y pasiones salvajes en el ambiente tropical del puerto de Acapulco que nada le pedían a sus similares de las películas industriales en cuanto a nula calidad y poca imaginación.

Con las intenciones de participar en el I Concurso de Cine Experimental, René Cardona Jr. filmó en Acapulco *Un ángel de mal genio*; temiendo quizá su rotundo fracaso en el certamen, decidiría después retirarla de la competencia.

Y en 1965, Oscar Menéndez realizó *Todos somos hermanos* para la productora marginal

Cine Independiente de México. Según el crítico peruano Federico de Cárdenas (revista *Hablemos de cine*, núm. 34, marzo-abril de 1969, Lima, Perú), esta cinta es una “especie de subcine puesto al servicio de clichés demagógicos”.

Para mediados de la década de los sesenta, la crisis ya ha alcanzado grados verdaderamente alarmantes. Un sinnúmero de voces se dejan escuchar exigiendo o sugiriendo la renovación de los cuadros industriales y el ingreso de jóvenes cineastas a la sección de directores, únicas posibilidades para desanquiosar al cine.

Intentando dar cauce a todas las inquietudes cinematográficas, la Sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica, convocó en agosto de 1964, al I Concurso de Cine Experimental de Largometraje. De inmediato, una buena cantidad de apasionados del cine despliega todos sus esfuerzos para filmar viejos o nuevos proyectos y de esta manera aprovechar esa oportunidad tal vez única.

Los organizadores del evento recibieron más de treinta solicitudes, pero al concluir el plazo fijado sólo fueron entregadas las siguientes doce cintas, todas ellas filmadas fuera de la industria: *El día comenzó ayer (Opus 65)* de Ícaro Cisneros (producción de Ícaro Cisneros y de Técnicos y Manuales); *La tierna infancia* de Felipe Palomino Rojas (producción de él mismo); *Viento distante* integrado por tres medimetrajes: *En el parque hondo* de Salomón Láiter, *Tarde de agosto* de Manuel Michel y *Encuentro* de Sergio Véjar (la producción corrió a cargo de Jacobo Nicolayewsky y Robert Margolín); *En este pueblo no hay ladrones* de Alberto Isaac (producción de él mismo y del grupo Claudio); *Amelia* de Juan Guerrero (producción de él mismo); *Mis manos* de Julio Cahero (también producción propia); *Llanto por Juan Indio* de Rogelio González Garza (producción de Haroldo García Torres); *El juicio de Arcadio* de Carlos Enrique Taboada (producción de él mismo); *Una luna próxima* de Carlos Nakatani (producción de él mismo); *La fórmula secreta* de Rubén Gámez (producción de Salvador López O.); *Los tres farsantes* integrado por tres episodios: *El ladrón*, *El erudito* y *El héroe* ambas de Antonio Fernández (producción de él mismo) y *Amor, amor, amor*, compuesta por cinco medimetrajes: *Tajimara* de Juan José Gurrola, *Las dos Elenas* de José Luis Ibáñez, *Un alma pura* de Juan Ibáñez, *Lola de mi vida* de Miguel Barbachano Ponce y *La Sunamita* de Héctor Mendoza (producción de Manuel Barbachano Ponce). Como podrá observarse, fueron 18 los realizadores que concursaron

aunque los premios fueron entregados a los títulos con que fueron presentados los diferentes filmes.

El jurado integrado por doce personas que representaban a diversos sectores de la industria y a instituciones culturales, otorgó los primeros cuatro premios a: *La fórmula secreta* de Rubén Gámez (45 minutos) con 37 puntos, *En este pueblo no hay ladrones* de Alberto Isaac (1 hora 30 minutos) con 36 puntos, *Amor, amor, anzor* de Juan José Gurrola, Juan Ibáñez, José Luis Ibáñez, Miguel Barbachano Ponce y Héctor Mendoza (3 horas 20 minutos) con 19 puntos y *Viento distante* de Salomón Laiter, Manuel Michel y Sergio Véjar (1 hora 40 minutos) con 18 puntos. Se entregaron además 15 premios individuales de carácter técnico.

El significado profundo del I Concurso de Cine Experimental fue el de revelar que en México había gente con capacidad y posibilidades de hacer evolucionar al cine y darle otra dimensión. Paulatinamente, varios de los más destacados realizadores del concurso (Alberto Isaac, Manuel Michel, Juan Guerrero, Juan Ibáñez y Carlos Enrique Taboada), ingresarían a la industria y aunque una vez allí demostrarían sus no escasas limitaciones, de todas maneras, el I Concurso marcaría un hito definitivo en la historia de nuestro cine.

En suma, el cine independiente mexicano fue, durante el periodo comprendido entre 1942 y 1965, una serie de esfuerzos aislados, limitados y prácticamente desvinculados entre sí, que a pesar de todo, ofrecieron resultados profundamente satisfactorios sobre todo a partir de los cincuenta. El innegable valor que posee una buena parte de las películas realizadas al margen de la industria y sin el apoyo oficial, es precisamente su intento por demostrar que existían otros medios y otras formas para hacer un cine más digno y menos engañoso; para hacer un cine que planteara problemas más próximos y más importantes que aquellos que enfrentaban los charros, los enmascarados, los rockanroleros y un sinnúmero de prototipos más.

Pocos años después, el cine independiente mexicano entraría en una nueva etapa, determinada también por las circunstancias histórico-sociales del país y por las condiciones de la industria, en la que abrirían otros caminos y otras posibilidades.

## NOTAS

\* Tomado de la revista *Filmoteca*, vol. I, núm. 1, UNAM, México, noviembre de 1978. N. del E.: Esta edición no llegó a circular, y se conoció muy limitadamente.