

1976

**Diez años de cine mexicano:
un primer acercamiento ***

Armando Lazo

Los inicios del proceso de renovación que ha venido atravesando en años recientes el cine mexicano suelen situarse, no sin cierto fundamento, en la celebración, en 1965, del Primer Concurso de Cine Experimental. Dicho concurso fue organizado por la Sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica, con la finalidad de “renovar los cuadros artísticos y técnicos”, anclados desde la segunda mitad de la década de los cuarenta en un peligroso estancamiento. La industria cinematográfica, con el correr de los años, habla venido a caer en una aguda y progresiva crisis, que la llevó a inaugurar los sesenta en un deplorable estado, cuyos síntomas más alarmantes y notorios podían detectarse en el descenso de la productividad y la pérdida paulatina de mercados que antes le fueron cautivos.

Los años en que nuestro cine industrial se alimentaba de los efectos —materializados en la taquilla— que sus grandes estrellas (Tito Guízar, Jorge Negrete, Pedro Infante, María Félix, Pedro Armendáriz, Dolores del Río, *Cantinflas* y algunos otros) arrancaban —junto con el precio del boleto— a amplios sectores de la población. Los tiempos en que nuestra “industria creadora de mitos” enviaba regularmente una cuota de alineación —envuelta en las inofensivas apariencias del melodrama rural o urbano, popular o “perfumado”— a los públicos analfabetas de América Latina, y esta cuota volvía, también con regularidad, convertida en sólida ganancia, habían pasado. La época en que la exhibición pintoresca de nuestra “raíz nacional” y el indudable instinto cinematográfico de Emilio Fernández

lograban arrancar a los festivales europeos algún signo de aprobación refrendado con un trofeo, había pasado. La “edad de oro” del cine mexicano —que lo fue, desde luego, para los poseedores del oro— se iba perdiendo cada vez más en el poco productivo mundo del recuerdo. La “magia” de las imágenes animadas con las ganancias, comenzaba a esfumarse.

Durante más de veinte años, las corrompidas estructuras sindicales habían conseguido mantener herméticamente cerradas las vías de acceso a la “fuente de trabajo”, impidiendo la renovación de cuadros (que el concurso de 1965 intentaba tímidamente impulsar) y asegurando así el reparto, entre pocos, del botín (fama, dinero, etc.). Aunado a ello, la no reinversión de las ganancias que los “productores” obtenían arrancando créditos al Banco Cinematográfico mediante presupuestos “inflados” —enfermedad letal para toda empresa capitalista— había conducido a nuestro cine industrial a un callejón sin salida.

La enfermedad que el concurso trataba de curar mediante la atención a algunos síntomas superficiales era, pues, una vieja dolencia. Apenas cumplida su primera etapa de crecimiento, la joven industria se había encogido sobre sí misma

Si en un principio esta incapacidad de desarrollo, como sucede con algunas deformaciones infantiles, pudo no resultar notoria ni problemática, definitivamente lo fue a consecuencia del crecimiento económico que el país experimentó sostenidamente por espacio de cerca de tres décadas (1940-1970) y, sobre todo, de la explosión de las contradicciones sociales que, en el marco de la dependencia, trajeron consigo este proceso de acumulación y centralización del capital, por un lado, y de depauperación —relativa en unos casos y absoluta en la mayoría— de las masas populares, por otro. La industria cinematográfica nacional —“industria burguesa con mentalidad de pequeñoburgueses”, como la ha bautizado García Riera— no pudo sino poner en evidencia su anacronismo e inoperancia.

La relativa estabilidad económica y política en que había vivido el país durante su etapa de “crecimiento sostenido” permitió la sobre-vivencia de los anodinos productos de esta “industria de la conciencia” de conciencia estrecha. Ante ellos, el espectador podría escoger entre escuchar los falsetes de algún nuevo charro cantor o las mil y una variantes —de hecho, invariables— en que puede ser dicha una y la misma prédica moral (la del conformismo). Elegir entre conmocionarse con las siempre repetidas peripecias a través de

las cuales el galán conquistaría a la dama, o el agente del bien (charro, luchador, etc.) vencería a los malvados villanos (a la vez que, también, conquistaría a la dama) o los hijos descarriados volverían a llorar su arrepentimiento en el regazo de la madre abnegada, o la madre soltera expiaría su culpa o la “una” sería reconocida después de la desviación, no exenta de amor, provocada por la “otra”, o un buen hombre se perdería por una mala mujer, o algún hijo ilegítimo padecería el triste destino marcado por el pecado de la madre (ambos víctimas incomprendidas por esta sociedad tan insensible a las desgarraduras y debilidades del corazón humano), o escoger otras opciones, que seguramente el lector recordará o podrá disfrutar, en versiones modernas, en un buen porcentaje de las salas del país (pues, digámoslo de una vez, el “viejo cine” está lejos de haber desaparecido).

Pero la explosión a fines de los sesenta, de las contradicciones sociales que a lo largo de este proceso se habían venido agudizando, planteó nuevas necesidades ideológicas que no podían ya satisfacerse del todo con esta “sana e inocua” diversión.

Por ello, pese a su ingenuidad, los propósitos que animaron la celebración del primer concurso (al igual que del segundo, en 1967) no resultaron, si se mira en perspectiva, totalmente defraudados.

Algunos de los jóvenes experimentadores de la alquimia cinematográfica son ahora, efectivamente, “cuadros artísticos” importantes de nuestra incipientemente remozada industria cinematográfica

(Isaac, Láiter, Véjar, etc.). Otros, después de una breve incursión en los campos de largometraje industrial, abandonaron la empresa, manteniéndose sin embargo activos en ramas subalternas de la producción oficial.

No obstante, la relativa apertura de las puertas de la industria, si bien tuvo débiles manifestaciones en la segunda mitad de la década de los sesenta, no aseguró una considerable presencia de “jóvenes valores” que comenzara a trazar los rasgos de una nueva imagen del cine mexicano, sino hasta el momento en que, en los años setenta se inició el proyecto modernizador bautizado por sus autores políticos como “apertura democrática”.

La crisis económica del país, la creciente pérdida de base social del grupo gobernante y las combativas luchas (brutalmente reprimidas) en que diversos sectores sociales habían

expresado su inconformidad en los últimos años (ferrocarrileros en 1958-59 y estudiantes en 1968, principalmente) tuvieron consecuencias importantes —como suelen tenerlas— en los conflictos que se desenvuelven, protegidos por la intimidad de la sala oscura, en los distantes mundos de la pantalla.

La industria cinematográfica, cuya más férrea voluntad había sido, como ha dicho García Riera, “asegurar su existencia eterna con la inmovilidad más pétrea” sintió llegar el momento —inevitable— en que golpeaba a sus puertas, clausuradas, una realidad cuyo principal requerimiento era el cambio.

El recrudescimiento de los conflictos en el seno de la clase dominante y del aparato estatal, por una parte, y, por otra, la presencia de un movimiento obrero y popular que empezó a encontrar en su acción independiente la respuesta a los efectos de las contradicciones del capitalismo dependiente, obligaron al cine nacional a iniciar el lento y penoso abandono de su “seguro resguardo”, los conflictos del corazón.

La necesidad de renovados instrumentos ideológicos para las también renovadas formas en que se manifestaba la lucha de clases, no tardó en hacerse presente en el cine. Este, pues, también tuvo su “apertura”.

El 21 de enero de 1971, ante una industria que continuaba “en graves dificultades”, Rodolfo Echeverría propuso e inició el Plan de Reestructuración. Para 1975, el proceso de estatización de la industria cinematográfica que se había venido cumpliendo paulatinamente, por espacio de varias décadas, se encontraba definitiva y formalmente consumado.

Los ajustes realizados durante estos últimos años con el fin de dar respuesta al crónico estado de crisis del cine nacional, habían conseguido ya la incorporación de nuevos productores y sistemas de producción (los “paquetes”), nuevos guionistas y directores y un conjunto de filmes destinados a recuperar a los públicos “clase A” (que no veían películas mexicanas). Con ello se había creado, a la vez, una remozada imagen del cine mexicano, que podía pasearse de nuevo decorosamente por los festivales europeos (en busca de mercados) y brindar, al interior y al exterior, la apariencia de ejercicio de “crítica social” que el Presidente demandaba de él. Aunque escasos, a fines del sexenio empiezan a producirse filmes que, según los deseos expresados por Rodolfo Echeverría, “sean negocios y

prestigien a México”.

El producto más avanzado de este movimiento cinematográfico es sin duda —dejando a lado la participación de ciertos cineastas extranjeros en la industria nacional— *Canoa*.

Las inquietudes cinematográficas de la joven intelectualidad mexicana, que el concurso puso ante los ojos de una industria negada hasta entonces a expresarlas en su seno, tenían, ya para la época de su celebración, una mayor extensión y una más diversificada orientación que las que el concurso podría llevar a pensar.

En 1963 se había fundado el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM, en torno al cual se aglutinaban jóvenes “amantes del cine” que no tardaron en producir sus primeras obras, *Pulquería La Rosita* (de Esther Morales, 1964), la primera de ellas, pese a los precarios recursos y a la también precaria experiencia cinematográfica y claridad ideológica con que fue realizada, hacía patente una intencionalidad que años más tarde -sin seguir ninguna línea recta- daría valiosos frutos. Sus “imperfectas” y bellas imágenes, impregnaban de un tan amoroso como ingenuo naturalismo, llevaban a la pantalla “jirones” de una realidad que, las más de las veces, no estaba presente en las salas de cine, ni en las butacas: la de los sectores marginados que constituían la cara oculta —cuidadosamente ocultada— del “milagro mexicano”. Frente a la dramaturgia postiza y obsoleta del cine industrial —y también frente a la “refinada” problemática que ya para entonces las “élites” intelectuales comenzaban a expresar cinematográficamente—, *Pulquería La Rosita*, a pesar de su superficialidad, exhibía una definitiva virtud: la de la autenticidad.

Frente a la fortaleza inexpugnable de la industria cinematográfica había empezado a nacer lo que, a falta de mejor término, ha sido llamado cine “independiente”. Sus caminos han sido, por su misma independencia (de la industria), diversos. Pero no tanto como suele pensarse.

En efecto, en la mayoría de los casos, la independencia que confería a este cine la no sujeción a los gastados esquemas productivos de una industria creativamente amordazada, se recuperaba por otras vías: las de la sujeción ideológica. La “padecida” independencia económica no aseguraba —como no ha asegurado nunca— la independencia frente a la ideología dominante.

No obstante, en estas primeras obras que el cine independiente producía en momentos en que la expresión ideológica de la clase dominante en el campo cinematográfico permanecía rezagada respecto al propio desarrollo de la clase y en que las “estables” formas de vida política del país no hablan sido aún radicalmente cuestionadas, residía una significación cultural indudablemente progresista. Además de la primera producción del CUEC, algunos de los filmes de los concursos (*La fórmula secreta*, *En este pueblo no hay ladrones* y *Juego de mentiras*, principalmente), así como sus dignos antecesores (*Raíces*, *Torero*, *En el balcón vacío*, *El brazo fuerte*) quedan como momentos importantes de un proceso que en nuestros días, bajo diverso signo ideológico, muestra nítidamente sus perfiles.

Pero fue a partir de un año definitivo y definitorio para todos los ámbitos de la vida nacional, 1968, cuando este cine independiente empezó a manifestar con más firmeza — mediante la elevación cuantitativa y cualitativa de su producción— su voluntad de sobrevivir. Y es sobre todo en ese año, ante el impacto del movimiento social —que ya no podrá dejar de evocarse— que se puede situar el nacimiento de la tendencia sin duda más sólida, coherente e históricamente progresiva que se ha generado en el seno del cine independiente (que no ha dejado de tener profundas repercusiones también sobre el cine industrial).

Si en ese año, al igual que en los inmediatamente anteriores y posteriores, es posible localizar las primeras obras —no carentes de valor cinematográfico— de algunos nuevos cineastas (Leobardo López, Alfredo Joskowicz, Arturo Ripstein, Jaime Humberto Hermosillo y otros), la significación cultural de tales obras se vio disminuida ante la presencia de una práctica cinematográfica que irrumpió, con rasgos cualitativamente nuevos, en la tradición del cine mexicano.

La filmación que los miembros del CUEC realizaron de —y con— el movimiento estudiantil-popular de 1968 (cuyo resultado, cerca de un año después, fue *El grito*) inauguró una nueva etapa en nuestro cine: el quehacer cinematográfico retrataba por primera vez, aunque con la misma visión superficial que obras anteriores, ya no la marginación o la problemática que sufrían ciertos sectores sociales, sino la irrupción de estos sectores en el quehacer histórico. En la pantalla que hasta entonces sólo había logrado recoger alguna esporádica imagen de un pueblo que sufre, aparecía con una fuerza que ni

las mismas limitaciones ideológicas del autor lograba contener, la imagen de un pueblo que lucha.

La profunda significación que la aparición de *El grito* ha tenido en la historia de nuestro cine (y de nuestra vida cultural) no ha sido quizás debidamente apreciada: con este filme, una nueva corriente —atrapada aún en los esquemas ideológicos propios de los autores a través de los cuales se expresaba— hacía su aparición en la vida cultural del país. Esta nueva corriente, como todo movimiento cultural auténticamente nuevo (históricamente significativo) era expresión de los grupos sociales ascendentes que empezaban a hacer sentir su fuerza y a manifestar su naciente autonomía histórica en todos los ámbitos de la vida social del país. Aunque en formas incipientes y desfiguradas, las clases trabajadoras del país comenzaban a manifestarse culturalmente. Ésa y no otra, pese a sus evidentes limitaciones, es la importancia de *El grito*.

Pero la producción posterior del CUEC, al igual que la de otros cineastas que filmaban al margen de la industria, no siguió, la mayoría de las veces, los pasos de *El grito*. Con la represión y el reflujo del movimiento llegó para los jóvenes cineastas pequeñoburgueses la desilusión. Ella los condujo de la mano a sus viejas y queridas ilusiones.

En éstas podían habitar aún, de vez en vez, las “inquietudes revolucionarias”, pero se trataba sólo de nuevos disfraces de sus viejos fantasmas. Es en estos burdos disfraces donde mejor puede “leerse” no la continuidad sino el abandono del camino iniciado por *El grito* (y otros filmes menores). Pero para efectuar esa lectura es preciso distinguir cuidadosamente dos fenómenos que a una mirada superficial puede parecer semejantes: uno, el caso de *El grito*, muestra la expresión de una nueva “visión del mundo”, la de las clases trabajadoras, a través de la producción artística de sectores pequeñoburgueses y no puede menos que aparecer “contaminada” por la ideología de estos sectores; otro, el caso de *Tómalo como quieras*, *Quizás siempre sí me muera*, *Derrota*, *Esa mi Irene* y muchas más, muestra la expresión de la “visión del mundo” de los sectores intelectuales pequeñoburgueses, que encarnan sus inquietudes en supuestas problemáticas “obreras” o “revolucionarias” del estudiantado. El primer caso es altamente significativo: representa la absorción (por llamarla de algún modo) de ciertos artistas pequeñoburgueses por la concepción de las clases progresistas; el segundo, aunque también muestra —en su deformación— la influencia de

estas clases, no significa sino que el cine de los intelectuales pequeñoburgueses, al igual que estos mismos, “se viste de overol”.

Sólo en los últimos años la corriente iniciada por *El grito*, en un nivel superior y frente a nuevas exigencias, ha sido continuada. Esta continuidad y desarrollo de las perspectivas que para el joven cine mexicano se abrieron en 1968, puede encontrarse en los últimos documentales del grupo Cine Testimonio y del Taller de Cine Octubre.

Ha sido pues en años muy recientes (aproximadamente a partir de 1972) que las corrientes cinematográficas renovadoras que se venían gestando han encontrado, dentro y fuera de la industria, una expresión más consistente.

Si las luchas que ciertos sectores populares han emprendido ante la crisis que vive la sociedad mexicana desde fines de la década anterior, han hecho nacer un cine nuevo (expresión de esos sectores) estas mismas luchas han producido, por parte de la clase dominante, un cine “renovado”.

Son éstas, sin duda, las dos manifestaciones más importantes del movimiento renovador que se da actualmente en el cine nacional. Para comprender su importancia es necesario abandonar los conocidos lugares comunes con que suele abordarse su análisis. La alternativa que en 1972 planteaba José de la Colina para el cine independiente los resume muy bien cuando dice: “el cine independiente mexicano no tiene más opciones que languidecer en obras esporádicas que conocen una pobrísima difusión, o dejarse asimilar por la industria, con todas las concesiones o claudicaciones que esto puede implicar”. La alternativa, así planteada, no puede tener sino una respuesta.

Si en estos términos se planteasen los trabajadores y la izquierda revolucionaria la necesidad de generar sus órganos de expresión, es indudable que tales órganos no serían creados. La prensa obrera revolucionaria, por ejemplo, no tendría más alternativas que “languidecer” o claudicar ante *El Heraldo*.

Es preciso, pues, superar esta visión inmediateista y las argumentaciones en que se apoya (el cine militante se ve sólo en CU, lo consumen los “ya convencidos”, etc.) para lograr entender la importancia de este cine “marginal” (que, desde luego, no se ve sólo en CU, — ahí lo descubren los críticos— sino también en muchos sindicatos, colonias, escuelas, comunidades campesinas, etcétera.).

Es solamente a partir de una visión más completa, que intente e clarificar la vinculación existente entre estas manifestaciones cinematográficas y las profundas tendencias esenciales que definen los cauces del movimiento histórico del país, que se puede descubrir su profunda significación.

La ampliación de la difusión de este cine se dará con la ampliación a del movimiento al que sirve de medio de expresión. Es decir, se dará sin duda.

También sin duda, se consolidará, a más corto plazo (aunque no tiene ante sí un camino sin obstáculos), el nuevo cine mexicano que expresa hoy en el plano industrial los proyectos ideológicos de la fracción “liberal” del grupo gobernante (dominante, durante el sexenio 1970-1976, en el aparato estatal).

Ambas tendencias se dan sobre un terreno que sigue dominado por el “viejo cine” (de 40 cintas producidas en 1975, sólo una o dos pueden considerarse realmente “novedosas”) y al margen de las inquietudes que la “exquisita” intelectualidad pequeñoburguesa (los hermanos Gurrola son ejemplo insuperable) sigue llevando al celuloide, sin mayor relevancia cultural. Este “cine de autoconsumo”, que ya demostró hace algunos años su incapacidad para dar respuesta a una industria que no es ciertamente de autoconsumo, sí que está destinado a languidecer. Pero también el viejo cine muestra cada vez más claramente su incapacidad para dar el paso que las circunstancias actuales exigen. Basta con ver a dos de sus grandes valores, Emilio Fernández y Julio Bracho, naufragar en espejismos urbanos y zonas rojas para convencerse de ello.

Las perspectivas de renovación del cine mexicano están —a distintos plazos y en distintos planos— encarnadas en estas dos tendencias cinematográficas.

Los filmes, aunque sumamente escasos, en que ambas han conseguido expresar con relativa coherencia su profunda intencionalidad, permiten descubrir su sustrato ideológico.

Si bien desde sus primeros “tanteos” en el plano industrial, el llamado nuevo cine mexicano exhibió como rasgo novedoso, la intención de acercarse a los “problemas sociales” del país, esta intención no lograba materializarse adecuadamente en tanto permanecía atrapada en los viejos conflictos del melodrama mexicano y en sus correspondientes esquemas narrativos o en lejanas crónicas históricas plasmadas con una visión, además de infiel a los hechos, totalmente ahistórica e igualmente melodramática (*El*

principio, La casa del sur, De todos modos Juan te llamas y muchos otros). En otros casos —extremos—, la mistificación de la realidad social y de la lucha de clases se producía en el seno de esas burdas mezcolanzas de “cultura engañosos” que tan espléndidamente representó (en el doble sentido del término) en nuestro país Alexandro Jodorowsky (*Auandar Anapu*, de Rafael Corkidi), o en el interior de un melodrama tradicional que sólo tomaba la “protesta social” como motivo (comercializable) para la predicación de su abierto mensaje reaccionario (*Sangre derramada*).

Ante este “nuevo” cine, que pese a sus reiterados propósitos no lograba justificar el adjetivo que se atribuía, *Canoa* apareció como la esperada legitimación. Se lograba, por fin “denunciar los problemas sociales” del país sin reducirlos a las íntimas vibraciones del corazón. Pero la mayor importancia residía en el hecho de que estos problemas que la cinta “denunciaba”, sin explicar, aparecían por obra y gracia de ciertos “avanzados” recursos narrativos (novedosos, en efecto en el cine industrial mexicano), como “explicados”, como plasmados en su profunda causalidad estructural.

Con ello “superaba”, por vía formal —y por lo mismo en el nivel de las apariencias—, una vieja limitación de la ideología burguesa en su etapa decadente: la incapacidad para plasmar la realidad histórico-social en sus contradicciones profundas, en sus tendencias esenciales.

Con el adecuado manejo de los malabarismos formales que permiten hacer pasar una crítica superficial a los efectos del capitalismo —”golpes de pecho” necesarios al sistema mismo— como “atrevida” denuncia y “valiente requisitoria”, el nuevo cine mexicano empezó a elevarse por fin al nivel de las exigencias ideológicas que el grupo gobernante le planteaba hace tiempo.

Si bien muchas de las cintas que pueden de algún modo englobarse en la otra tendencia relevante del cine mexicano han quedado —a consecuencia de su incapacidad para enfrentar las nuevas condiciones de la lucha ideológica— “opacadas” por esta “elevación” del cine industrial (que aparece —y con razón— más progresista que la mayoría de los filmes independientes), existen obras que han logrado profundizar el camino iniciado por *El grito* e incorporar al cine mexicano —aunque con retraso— al movimiento de nuevo cine latinoamericano iniciado a principios de los sesenta manteniendo de este modo viva la

expresión cultural de las clases trabajadoras en el país.

Para conseguirlo, estos filmes (los de los grupos antes mencionados) han debido plantearse la superación —en el mejor sentido del término, de recoger, asimilar y desarrollar— las experiencias que en años anteriores hablan cumplido una función impugnadora, pero que con el movimiento de una historia que no se detiene, no podría repetirse en las actuales condiciones sin enfrentar graves riesgos que, por menores serían los del reformismo.

El grito inicial, la fecunda experiencia de la Cooperativa de Cine Marginal (desgraciadamente interrumpida) y otros intentos, han alcanzado en filmes recientes una expresión definitivamente superior: ya no se trata de retratar la pobreza, ni incluso de retratar superficialmente a un pueblo en lucha, sino de operar este retrato, consecuentemente, desde el punto de vista de los que luchan (que tiene que ser el de los cineastas), desde el ángulo de sus intereses históricos esenciales que son, en sí mismos, una radical impugnación al sistema vigente. Se trata —y hablamos de tareas que estas cintas apenas empiezan a cumplir— de impugnar la realidad existente no sólo mediante los indignados o valientes juicios morales de los autores, sino mediante la expresión de las tendencias transformadoras que habitan en el seno de la realidad misma. Ya no se trata más <le una invitación a “rechazar” el sistema, sino de invitar a la participación en el proceso de su radical transformación.

Las tareas comunes que pueden existir para estas dos corrientes del cine nacional, dadas las circunstancias y el momento también comunes en que surgen, son precisamente circunstanciales y secundarias. Vista a profundidad, su diferencia —y oposición— es radical (nos referimos, desde luego, a las obras y no a sus autores, cuyas intenciones no pretendemos juzgar y cuya evolución posterior no podemos predecir). Una lleva al campo cinematográfico la concepción (y con ella los intereses) de los grupos sociales históricamente ascendentes; la otra ofrece una versión actualizada de una vieja ideología: la de la burguesía, que perdida su progresividad histórica, ha devenido reaccionaria.

El curso que ambas sigan, en lo mediato y en lo inmediato, dependerá —al igual que el complejo proceso que las ha generado—, como el curso general de la historia, de las siempre variantes condiciones de la lucha de clases.

NOTAS

* Tomado de la *Revista de la Universidad de México*, vol. XXX, núm. 42, agosto de 1976.