

1953-1982

El cine independiente*

Emilio García Riera

A propósito de mis notas sobre los productores privados de cine mexicano, me advertía el joven director Raúl Busteros que también son privados, a su manera, muchos productores de cine independiente. El mismo Busteros va a serlo para su primer largometraje, pues ha conseguido el dinero necesario para su realización con la rifa de cuadros de pintores amigos. Dicho sea de paso, eso no me ha bastado obviamente para ver de súbito en Raúl a un “burgués insaciable y cruel”.

Es cierto. Cabría ver como de producción privada gran parte del cine independiente hecho en México, aun excluyendo el de la UNAM, realizado a fin de cuentas con dinero del Estado. Y ocurre que el llamado cine independiente lleva ya unos treinta años de ser en México un fenómeno original, curioso y bastante significativo. Ha sido en definitiva la mejor prueba de una vocación persistente y capaz muchas veces de llenar los vacíos dejados por la mezquindad de la producción privada convencional y por las incoherencias estatales que provocan los cambios de sexenio, para no hablar de otros factores más contingentes. Quizá sea por lo tanto de interés el esbozo tentativo de una pequeña historia del cine independiente nacional de largometraje.

Si por cine independiente entendemos, a grandes rasgos, el hecho al margen de la industria, resultaría serlo todo el hecho en México durante la época muda, cuando no se logró ni de lejos la formación de una verdadera industria cinematográfica. Lo que no cabría de ninguna manera es ver en ese cine remoto y casi siempre ignoto un antecedente del

hecho con independencia durante la época sonora.

En cambio, sí es advertible tal antecendencia en algunas películas nacionales de los años treinta aunque ese periodo de formación de la industria haga inciertas las fronteras formales entre el cine independiente y el que no lo era. Sin embargo, obras como la célebre *Redes* (1934) producida por la Secretaría de Educación Pública, y la mucho menos recordada *La mancha de sangre* (1937), cinta cabareteril realizada *in situ* por el pintor Adolfo Best Maugard prohibida hasta 1943 y sólo vista desde entonces por algunos privilegiados (ojalá quede de ella, por ahí, alguna copia), parecen responder por sus temas, sus propósitos y sus modos de producción a las características de lo que después se llamaría cine independiente.

El laudo del presidente Ávila Camacho que declaró en 1945 al STPC, sindicato entonces recién constituido después de aguerridos combates, como el único facultado para intervenir en la producción de largometrajes industriales parece haber permitido el establecimiento de las fronteras formales a que antes aludía. A simple vista, serían pues independientes todos los largometrajes hechos sin el concurso del STPC, aunque ya se tratará en estas notas de las salvedades que acabarían a finales de los 50 por desautorizar esa delimitación: en realidad, sólo puede servir para el periodo 1945 a 1957.

Si un laudo presidencial de 1945 condenó a la marginalidad a todos los largometrajes mexicanos realizados sin el concurso del STPC y si identificamos a esa marginalidad con la independencia son entonces pocos y muy poco significativos los casos de cine independiente realizado durante la década de los 40.

Me resisto, por ejemplo, a ver como independiente de verdad un pavoroso melodramón de largometraje realizado en 1947 por el STPC para desafiar al laudo que lo condenaba a la realización exclusiva de cortos: *No te dejaré nunca* (título de resonancias simbólicas, pues parece referirse a los privilegios perdidos por el STPC con el desmembramiento del STPC). Esa cinta filmada en unos estudios improvisados de Temixco, Morelos, y exhibida a la brava primero en provincia y después en la capital, pues para algo la exhibición seguía controlada en lo sindical por el sute, costó disgustos (suspensiones, etcétera) a su director, el español Francisco Elías, y a sus intérpretes, encabezados por Anita Blanch y Tito Novaro.

Tampoco parecen muy significativos para la historia del cine independiente algunos

intentos de filmar largometrajes provincianos, como los jaliscenses estudiados con acuciosidad por la investigadora Julia Tuñón en una tesis inédita,** ni los productos de una curiosa y pequeña fiebre por el cine ya llamado entonces “experimental” y que resultó durante 1948 en la realización de cuatro películas, hechas cuando menos dos de ellas en 16 mm. Fueron esas dos *Noches de angustia* de Ignacio Retes y *Los diablos negros*, de Carlos Toussaint, no es de ningún modo ocioso señalar que los produjeron el entonces muy joven Miguel Alemán Velasco, hijo del presidente de la República, y su primo el periodista Jaime Valdés. Las otras dos cintas “experimentales” de 1948 fueron un documental etnográfico inconcluso, *La cruz vacía*, filmado en Chiapas por Victor Urruchúa y Rafael Portillo, y *Bendita seas*, dirigida por Manuel Muñoz, miembro del STIC.

En honor al *fair play* debo advertir que no he visto ninguna de esas películas; también desconozco otra de 1949, *71 Tu pecado es mío*, de Alejandro Pacheco, cuyo título no sugiere otros empeños que los del melodrama convencional. Quizá la cinta de Ignacio Retes, hombre de teatro, haya contado en la vocación cinematográfica de su hijo Gabriel. Fuera de eso, no creo que pueda trazarse una línea de continuidad entre ese precario cine marginal, experimental o independiente de los años 40 y el que empezaría a hacerse en la década siguiente. Y aun dentro de ésta, no veo cómo una modesta cinta del ferrocarrilero Mateo Ilizaliturri, *El kilómetro trágico* (1956), primer largometraje en 8 mm hecho en el país, pudo influir al abundante cine independiente en super 8 mm que se filmaría aquí a partir de los 70.

La verdadera historia del cine independiente de largometraje empezaría pues, como dije en una de mis notas sobre los productores privados, con *Raíces*. Si cabe ver a *Raíces* como la película fundadora del cine nacional independiente de largometraje, conviene detenerse en las circunstancias de su producción. Éstas pueden explicarnos por qué, desde entonces, no ha sido infrecuente identificar al cine independiente con una incorporación de la gente de cultura al quehacer cinematográfico.

Quien sería el productor de *Raíces*, el yucateco Manuel Barba-chano Ponce, tuvo a comienzos de los cincuenta el mérito de entender la necesidad de transformar al noticiero de cine; la nueva concurrencia de la televisión lo había hecho, de golpe, obsoleto. Ya no tenía caso un noticiero al modo tradicional de Hollywood o sea, ligado a una idea de

actualidad: la de ilustrar con imágenes los más recientes sucesos.

En consecuencia, Barbachano fundó en 1952, la compañía Teleproducciones, S. A., que produjo un buen número de cortos (varios de ellos premiados en festivales internacionales) y unos noticieros de nuevo tipo. De hecho, ya no eran noticieros en el sentido estricto de la palabra, sino revistas semanales, como *Tele-Revista* y *Cine Verdad*, que gozaron en su tiempo de buena aceptación y de prestigio, aunque el género acabara derivando con el tiempo en la innoble publicidad apenas disfrazada con que Barrios Gómez, Bilbatúa y compañía siguen infligiendo a los espectadores en los cines.

Tele-Revista se hizo célebre por sus números cómicos, que dieron popularidad a personajes como Humberto Cahuich y que podían haber sido imaginados por Pancho Córdoba o por Jomí García Ascot, entre muchos otros. *Cine-Verdad* reunía tres notas semanales de información cultural, y recuerdo entre quienes solían escribir a Tomás Segovia y a José Emilio Pacheco, entonces muy jóvenes. Barbachano estaba atento al movimiento cultural de la época y se apoyaba en él.

Así, no es de extrañar que en los créditos de su primer largometraje, *Raíces* (1953) figuren junto al del director, Benito Alazraki, los nombres de Carlos Velo, Fernando Gamboa, María Elena Lazo (o sea, Elena Urrutia), Jomí García Ascot y Fernando Espejo, que cumplieron diversos cometidos de argumento y producción. La cinta se dividía en un prólogo y cuatro episodios que adaptaban varios cuentos de Francisco Rojas González; se utilizó música de Silvestre Revueltas, Guillermo Noriega, Halfilter y Moncayo; la fotografía, que llamó mucho la atención, por lo que tuvo de atípica, estuvo a cargo de Walter Reuter (tres episodios), Hans Beimler (uno) y Ramón Muñoz (el prólogo). No eran esos nombres que pudieran encontrarse, por lo regular, en los créditos de las cintas comerciales de la época.

La planta técnica con que se realizó *Raíces* pertenecía al STIC. Si la película pudo estrenarse, al cabo de dos años de forcejeos, no sólo fue por su discutible condición de falso largometraje de reunión de varios cortos, sino porque tuvo un buen éxito internacional avalado por un premio de la Fipresci en el festival de Cannes (1955). Los europeos vieron en la película una buena renovación de los prestigios indigenistas del cine de Emilio Fernández, así como una asimilación del neorrealismo en el empleo de actores no

conocidos, muchas veces improvisados, y en el de una fotografía de tonos grises, neutros, que rehuía el artificio y la convención.

El caso de *Raíces*, película independiente realizada con elementos del STIC, pero estrenada comercialmente como un largometraje, tendría una cola muy larga.

En 1957, el STIC instalado ya en los Estudios América, empieza a producir series compuestas por episodios de media hora, cada uno, y destinadas al parecer a la televisión. Sin embargo, poco después se exhiben en las salas de cine reuniones de tres episodios de esas series que forman de hecho largometrajes de hora y media. Los simples títulos de esos inopinados grupos de largometrajes, *Pancho Pistolas* y *Los tigres del ring*, dan idea de hasta qué punto resulta peregrino identificarlos con el cine independiente, si es que éste ha de ser definido no sólo por una forma de producción sino por un mínimo espíritu de renovación y de búsqueda.

A pesar de que representaban una flagrante violación del laudo presidencial de 1945, y a pesar de que eso suscitó las repetidas y previsibles protestas del STPC, las series de los América proliferaron en los siguientes años. Es más: se llegaría en los años siguientes a una producción de largometrajes (falsas series) del STIC comparable por su número a la del STPC y aun, en algún año, superior.

En definitiva, tanto las series de los América como las cintas “piratas” que el cine mexicano empieza a filmar en otros países latinoamericanos, y que alcanzan durante los 60 una producción masiva, son expresiones del empeño por bajar los costos de la producción más convencional y rutinaria. Ni unas ni otras encuentran dificultades de exhibición, pese a las protestas del STPC, y aun se da el caso de que el propio Estado funde en los 70 dos productoras, los Conacites, para filmar películas con el STIC y en los América.

Eso plantea desde entonces un problema de definición formal del cine independiente. Ya no cabe apoyar esa definición en el modo en que las películas son producidas, sino, más bien, en las garantías de exhibición. A *grosso modo*, y con ciertas relatividades, se tienen desde entonces por independientes aquellas cintas que se filman sin ninguna seguridad de ser exhibidas. Es natural, pues, que nadie filme una película independiente movido por meros propósitos comerciales. En consecuencia, una definición referida a las nulas perspectivas de exhibición segura, implica la suposición en todo el cine independiente de

propósitos de renovación y búsqueda. De ahí que se haga corriente la identificación entre cine independiente y cine experimental.

En 1956, Barbachano Ponce produce otra película independiente, *Torero*, dirigida por Carlos Velo e interpretada por el diestro Luis Procuna, que obtiene como *Raíces* buen éxito internacional, y que, a diferencia de *Raíces*, no encuentra mayores obstáculos para estrenarse aquí en 1957; quizá facilite lo segundo el carácter semidocumental de la cinta. Figuran en sus créditos el argumentista Hugo Mozo (o sea, el estadounidense Hugo Butler) y el asistente de director y autor de efectos especiales sonoros, Juan Caporal (o sea, el holandés Giovanni Korporaal).

El argumentista estadounidense Hugo Butler, que se refugió aquí de la persecución macartista, realizó en 1958 el semidocumental *Los pequeños gigantes*, referido a unos niños beisbolistas de Monterrey que ganaron un campeonato mundial. Esa cinta, que puede ser vista como un producto del cine independiente mexicano, y que tuvo en México estreno comercial (en 1960), se mantenía en la línea propuesta por *Torero* (1957), de la que el propio Butler había sido argumentista.

Se hizo uso en ambas películas de métodos de reportaje que las convertirían en antecedentes, pese a notorias diferencias, del cine documental de encuesta y crítica social, realizado una década después por Gustavo Alatriste (*Los adelantados* y *QRR*) y, más adelante, por Eduardo Maldonado y otros en los terrenos del largometraje independiente. Sin embargo, ni *Torero* ni *Los pequeños gigantes* hicieron manifiestas sus intenciones críticas, aunque en el caso de la segunda resultara obvio todo lo que de significativo tenía el triunfo de los pequeños regiomontanos frente a rivales estadounidenses mucho mejor alimentados y equipados.

Giovanni Korporaal, holandés mexicanizado que ya había participado en *Torero*, fue el editor de *Los pequeños gigantes*. En el mismo año de 1958 Korporaal realizó un largometraje independiente de argumento *El Brazo Fuerte* que abordó de modo directo la crítica social política. Korporaal y el escritor Juan de la Cabada trataron los temas del caciquismo, el arribismo y la imposición política en el cuadro de un pequeño pueblo michoacano (la cinta se filmó en Eronguarícuaro) que resultó claramente representativo de una situación general. En consecuencia, la censura se abatió sobre *El Brazo Fuerte*, y la

película no pudo tener estreno comercial sino en 1974, 18 años después de filmada. Sin embargo, la repetida exhibición de la película durante todo ese tiempo, en funciones privadas y de cine club, fue suficiente para darle notoriedad y prestigios fundadores en los terrenos del cine independiente de argumento con intenciones críticas.

No es el propósito de estas notas hacer un recuento completo del cine independiente de largometraje realizado en México desde los años 50 sino el de ponderar la primera importancia que algunos de sus productos tendrían en el desarrollo de las corrientes por ellas representadas. Así, sólo a título de curiosidad, cabe citar la cinta oaxaqueña de Rodolfo Álvarez *Sangre en el río STPC* o *Cantar de los cantares* (1959), que el poeta español Manuel Altolaguirre realizó poco antes de su muerte basado en textos de fray Luis de León. Ninguna de esas dos películas fueron estrenadas comercialmente en México, y poco o nada cuentan en la historia del cine independiente. fse es también el caso de un *thriller* sin mayores ambiciones de trascendencia, *The big drop* o *La gran caída*, que el recientemente fallecido José Luis González de León, empezó a dirigir en 1959 para el productor estadounidense Myron Gold.

Sin embargo, creo que con estas citas he completado la mención de todo el cine independiente de largometraje hecho en México durante los 50. A partir de la década siguiente la mención completa se haría ya engorrosa, porque obligaría a la otra de muchos más títulos.

En 1961, la crisis que afecta a la producción digamos regular de películas mexicanas, o sea, de las hechas con el STPC se ve expresada en cifras contundentes: de 90 cintas filmadas en 1960, se desciende a 48 en ese año. Al mismo tiempo, y en consecuencia, queda alentada la realización de falsas series del STIC, de falsas coproducciones (o películas “piratas”) en otros países y también, curiosamente, de un cine independiente de largometraje que lo es por su modo de producción, pero no por su espíritu.

Ya en 1960, un nuevo cineasta, Servando González, ha hecho *Yanco*, dudoso “poema en imágenes” que tiene buen éxito comercial. En 1961, otro debutante, Sergio Véjar, dirige *Volantín*, de escaso mérito, y uno veterano, Alejandro Galindo, empeña hasta la camisa para hacer por su cuenta una discutible estudio psiquiátrico, *La mente y el crimen*. En 1963 Servando González realiza *Los mediocres*, también independiente, como lo son cuatro

películas de 1964: *Cien gritos de terror*, de Ramón Obón, *El hombre propone...* cinta tapatía de J. Alfonso Chavira, *Mar sangriento*, de Rafael Portillo, *Un ángel de mal genio*, de René Cardona, hijo.

Todas esas películas tienen explotación comercial, aunque sólo a *Yanco* le va bien con ella. En los dos concursos de cineexperimental de los que más adelante se hablará, otros realizadores insistirán en el empeño de hacer por vías independientes un cine perfectamente convencional; no sólo serán ampliamente derrotados por cineastas más innovadores en el primer concurso, que es el importante, sino que desacreditarán lo que no es sino un tercer modo de bajar costos. Sólo podrá seguir con éxito su ejemplo en los 70 y 80, gracias a un disfrute de extraños privilegios inexplicados e inexplicables, un segundo Gustavo Alatraste posterior al cine documental de encuesta.

En esos primeros años de los 60, previos a la celebración del primer concurso de cine experimental, una sola película de largometraje responde a lo que se tiene por característico del cine independiente verdadero: *En el balcón vacío* (1961-1962), hecha en 16 mm con presupuesto mínimo y en los fines de semana por Jomí García Ascot, su director y María Luisa Elío, su argumentista y actriz. No está de más recordar que García Ascot había colaborado en las filmaciones de *Raíces* y *Torero* lo mismo que Carlos Velo, Hugo Butler y Giovanni Korporaal, realizadores de las más notorias cintas independientes de finales de los 50. Quiere eso decir que debe verse en el equipo reunido por el productor Manuel Barbachano Ponce el primer semillero o escuela de cine independiente mexicano de largometraje.

A diferencia de *Yanco* y las otras muestras de un cine independiente dudoso, *En el balcón vacío* nunca tendría estreno comercial; lo impidió entre otras cosas su condición de obra de refugiados españoles. En cambio, ganó premios en festivales internacionales, recibió muchos elogios críticos y actuó como poderoso ejemplo de un cine de autor hecho con recursos mínimos, pero con la mejor ambición creadora. Ese ejemplo, único propuesto en la práctica por el grupo Nuevo Cine, contaría bastante en el futuro.

El concurso de Cine Experimental de Largometraje, convocado en 1964 y celebrado en 1965, resultó de una curiosa coincidencia de intereses entre convocadores y convocados. Los primeros eran los directivos de Técnicos y Manuales, la sección del STPC más afectada

por la crisis de la industria; los segundos, en su parte más significativa, los representantes de unas nuevas exigencias culturales no atendidas por esa misma industria:

La coincidencia era coyuntural, no de fondo. En realidad, nunca dio el STPC muestras de estar seriamente interesado en un mejor cine: lo que movió a Técnicos y Manuales, fue el propósito no sólo de participar en una corriente renovadora que se veía venir con fuerza, sino de abanderarla y aun capitalizarla. Sin embargo, después no supo qué hacer para mantenerse en una línea consecuente con los resultados de su propia gestión en favor de cine independiente (o experimental, como lo llamaron), porque ese cine atentaba en el fondo contra sus hábitos de exclusivismo. En realidad, el concurso puede ser visto como una maniobra de Técnicos y Manuales para absorber y neutralizar a un enemigo en potencia. No es casual que sólo se celebrara después un segundo concurso, en 1967, y que éste resultara mucho más deslucido que el primero.

Los resultados del primer concurso fueron con todo, muy interesantes, a la vez que imprevistos, quizá, por los propios organizadores. Tengo la impresión de que privaba sobre todo en éstos, al pensar en cine experimental, el recuerdo de *Yanco*, y que imaginaban en consecuencia un triunfo en el concurso de otros Servando González surgidos de las infanterías de la industria y fácilmente asignables por ella misma.

Y en efecto: junto con los elementos ajenos a la industria que resultarían en definitiva los ganadores de los principales premios, participaron con películas en el concurso miembros de Técnicos y Manuales convertidos en directores, como Ícaro Cisneros (uno de los más activos organizadores del propio concurso), Felipe Palomino, Julio Cahero y Rogelio González Garza. Pero un jurado del que formaron parte, entre otros, Efraín Huerta, el productor Francisco de P. Cabrera, Jorge Ayala Blanco, Luis Spota, José de la Colina, Huberto Batis y Fernando Macotella no hizo mayor aprecio de las películas realizadas por miembros de Técnicos y Manuales para un concurso convocado por Técnicos y Manuales, para frustración y desánimo de la propia sección.

Los resultados desmintieron un mito sostenido por toda la industria y justificativo de la política de puertas cerradas impuesta durante veinte años por secciones tan importantes del STPC como la de directores y la de técnicos y manuales, precisamente. Ese mito suponía que la solvencia en el quehacer cinematográfico sólo podía resultar de una larga

experiencia industrial, de un laborioso aprendizaje de los secretos del oficio. Al ganar el concurso quienes no habían hecho ese aprendizaje ni de lejos, y lo que es peor, al ser visto por todos como inobjetable su triunfo, el mito se derrumbó. Y eso que también participaron en el jurado del concurso, un jurado supuestamente representativo de todos los sectores interesados, otros personajes afectos a la idea más convencional del cine, como Adolfo Torres Portillo, Rolando Aguilar, Manuel Esperón, Carlos Estada Lang y Andrés Soler. Competieron en el primer Concurso de Cine Experimental de Largometraje doce películas, ganaron los premios las siguientes cuatro: el primero, el mediometraje *La fórmula secreta*, de Rubén Gámez; el segundo, *En este pueblo no hay ladrones*, de Alberto Isaac, el tercero, *Amor, amor, amor*, cinco cuentos realizados por Juan José Gurrola, Juan Ibáñez, José Luis Ibáñez, Héctor Mendoza y Miguel Barbachano Ponce; el cuarto, *Viento distante*, tres cuentos dirigidos por Salomón Láiter, Manuel Michel y Sergio Véjar.

De hecho, sólo *La fórmula secreta* podía ser vista en rigor como una muestra de cine experimental, si se implicaba con ese vago término una búsqueda de originalidad. La cinta es en efecto un muy original e interesante ensayo poético y crítico basado en textos escritos ex profeso por Juan Rulfo, que no puede definirse ni como cine documental ni como cine narrativo de ficción. Además, es una prueba de las extraordinarias capacidades, por desgracia no refrendadas después, de Gámez como fotógrafo y editor.

Las otras tres cintas eran muestras de un cine de ficción que no puso tanto énfasis en la crítica social como en la procuración de buenos apoyos culturales. Isaac se basó en un cuento de Gabriel García Márquez; Gurrola en uno de Juan García Ponce; los dos Ibáñez en sendas historias de Carlos Fuentes, Héctor Mendoza en Inés Arredondo; Miguel Barbachano Ponce en Juan de la Cabada y Láiter, Michel y Véjar en tres cuentos de José Emilio Pacheco. Si a eso añadimos la colaboración de Rulfo con Gámez, se verá que el mejor cine del I Concurso fue presidido por el signo de la literatura contemporánea nacional y latinoamericana. En eso se seguía el ejemplo de *Raíces*, cuyo productor, Manuel Barbachano Ponce, participó en el concurso con los cinco cuentos de *Amor, amor, amor*.

Los buenos resultados del I Concurso no tendrían mayor reflejo en el desarrollo ulterior del cine independiente. Quienes lo cultivarían en los siguientes años no serían los directores de las películas ganadoras, varios de los cuales se incorporarían a la industria con

resultados diversos, sino otros cineastas no tan preocupados, generalmente, por encontrar en la literatura sus frentes de inspiración. Tampoco tendría mayor continuación un prurito de modernidad intelectual y cosmopolita advertible en casos como los de *Tajintara*, de Gurrola, *Un alma pura*, de Juan Ibáñez, medimetrojes incluidos en *Amor, amor, amor* y exhibidos después juntos con el título de *Los bienamados*.

Es curioso, pero las películas premiadas en el I Concurso dan en la perspectiva más ideas de una culminación que de un comienzo. En varias de ellas se expresó por primera vez en el cine mexicano un clima intelectual y cultural que llegaba a su fin. Se acercaban las modas esotéricas, las convulsiones del 68 y el influjo de los avances de la lingüística, que tendrían su reflejo en un nuevo cine independiente nacional. El I Concurso inauguró y clausuró al mismo tiempo en el cine mexicano unos primeros *roaring sixties* a la vez eufóricos y atormentados, el de las parejas neuróticas a lo Antonioni con fondo musical al modo de los Beatles iniciales. Pero, como apuntaba antes, tuvo el gran mérito de desmitificar el quehacer cinematográfico y eso resultaría de una importancia capital.

Si en el primer Concurso de Cine Experimental de Largometraje compitieron doce películas, en el segundo, celebrado en 1967, apenas lo hicieron siete, y sólo una de ellas tuvo interés: *Juego de mentiras*, basada en un cuento de Elena Garro y dirigida por Archibaldo Burns. A la hora de los premios, esa cinta fue desdeñada por un jurado incompetente, evidentemente elegido por Técnicos y Manuales para evitar las “inconveniencias” del que otorgó en el primer concurso premios tan justos como poco estratégicos.

El concurso fracasó, o lo hicieron fracasar, en el momento en que empezaba la mejor época del cine independiente. En 1967, Alexandro Jodorowsky filma *Fondo y Lis*, una película que empieza siendo independiente, es transformada después en “serie” del STIC y arman un tremendo y muy chistoso escándalo al ser exhibida en la Reseña de Acapulco en 1968 para ganar gran notoriedad y adhesión entre el muy considerable público, sobre todo juvenil, que la verá al ser exhibida comercialmente. Así se inicia la historia de un cine esotérico mexicano que tendrá desarrollo sobre todo, en el marco industrial, pues industriales serán tanto las siguientes películas de Jodorowsky como las de sus émulo continuadores Rafael Corkidi y Juan López Moctezuma.

Dejo para más adelante la referencia a cómo los sucesos de 1968 dieron pie al nacimiento del cine universitario de largometraje. En ese mismo año, Felipe Cazals, que ha hecho estudios de cine en Francia, realiza su primera película larga; *La manzana de la discordia*, es a la vez la primera cinta independiente mexicana que manifiesta claros propósitos de subvertir el lenguaje fílmico, pues ya actúa la boga de la desdramatización y del consiguiente anticondicionamiento del espectador.

Al año siguiente, Cazals filma *Familiaridades*, su segundo largometraje independiente. Esa cinta se incluye en un conjunto que hace de 1969 un año singularmente pródigo y significativo en obras de cine marginal o paralelo: Arturo Ripstein, con dos películas industriales ya filmadas, realiza *La hora de los niños*; Jaime Humberto Hermosillo, egresado del CUEC, *Los nuestros*; otro egresado del CUEC, Raúl Kamfler, la cinta *Mictlán*; Gelsen Gas, la esotérica *Anticlímax*; Gustavo Alatriste, *Los adelantados*; aun el *Ptporro*, cómico de cine convencional, dirige un largometraje independiente: *El pocho*

Resulta pues muy comprensible que sea 1969 el año en que se constituye el grupo Cine Independiente, primer intento de dar organización, proyección y perspectivas al cine nacional no hecho para la industria. Forman ese grupo Cazals, Ripstein, Rafael Castanedo y Pedro Miret; les son afines Paul Leduc y el crítico Tomás Pérez Turrent. Cine Independiente tiene una vida efímera, pero logra un interesante reconocimiento internacional al participar con las cintas de Cazals y Ripstein en la Primera Semana del Cine de Autor de Benalmádena, España. Y eso ocurre precisamente cuando el cine mexicano ya ha llegado a carecer de cualquier otro reconocimiento en el extranjero. No en vano escribe José de la Colina por esa época: “El cine mexicano será independiente o no será.”

El grupo Cine Independiente, formado a finales de los 60 por Felipe Cazals, Arturo Ripstein y otros, tuvo una vida efímera pero importante. Fue de hecho el precursor de los movimientos que ya en los 70 organizarían y promoverían en concursos un copioso cine marginal realizado con frecuencia en super 8 mm, un nuevo y conveniente formato, e imbuido por lo general de los propósitos de militancia social y política alentados por los sucesos de 1968.

Ese cine es muy expresivo de un clima característico, pero no viene a cuento examinarlo

en estas notas dedicadas a la historia del largometraje independiente. No produjo por lo general sino cortos, salvo en casos excepcionales como el de una interesante película de Carlos Belaunzarán, *A partir de cero* (1971), filmada en super 8 mm, y con una hora de duración.

En el campo del largometraje independiente, la influencia de 1968 actuó sobre todo en el cine universitario. Fue precisamente su primer producto un documental sobre lo ocurrido en 68: *El grito*, dirigido por Leobardo López Aretche. Esa película provocó sensación en sus exhibiciones privadas pese a su extrema torpeza, que no podía ser entonces advertida sin quedar quien lo hiciera como un burgués abyecto. Resultará algún día de un efecto cómico seguro recordar todo lo que por ese tiempo se dijo y se escribió sobre la necesaria muerte del cine de autor, o las exaltaciones del cine imperfecto *whatever it means*, y otros medios infalibles de “concientizar” a un proletariado que muy poca atención quiso y pudo poner en sus “concientizadores” fílmicos. En fin: cosas del marxismo reducido a ideología de “una clase media exasperada y desesperada”, como ha dicho Octavio Paz.

La presión ideológica también actuó en mayor o menor medida en quienes aseguraron durante los 70 la continuidad en la producción de largometrajes universitarios: Alfredo Joskowicz, Federico Weingartshofer, Marcela Fernández Violante, Carlos González Morantes y algunos otros, que iniciaron sus carreras bajo los auspicios del CUEC o del Departamento de Actividades Cinematográficas de la UNAM. Fue el suyo en definitiva una suerte de cine estatal paralelo, puesto que la UNAM trabaja con presupuesto del Estado; sin embargo, no tuvo siempre, ni mucho menos, estreno comercial, y la propia UNAM no logró afirmar por ese tiempo un aparato propio de distribución y exhibición. (Es paradójico: ahora la UNAM cuenta con salas propias bastante eficientes; en cambio, su producción ha llegado a ser prácticamente nula.)

Las particularidades de la gestión echeverrista en el campo del cine, sobre las que abundaré después, dejaron en manos de la UNAM, durante seis años, la realización continuada de largometrajes independientes de argumento, compartida sólo con algunos casos *sui generis* como el de Gustavo Alatriste. De hecho, Alatriste seguiría filmando de modo independiente, pero cada vez más atendido a las exigencias comerciales que le planteaba su privilegiada (e inexplicable, repito) doble condición de productor y exhibidor.

El caso afligente de *México, México, ra ra ta* (1975) significaría la culminación de ese proceso de comercialización. Otra cosa ocurriría en el largometraje documental, campo en el que empezaría a sobresalir por la misma época la obra independiente de Eduardo Maldonado.

La UNAM quedó entre 1970 y 1976 como casi única responsable de la producción de cine independiente de largometraje, con películas como *Crates* (1971), *El cambio* (1971) y *Meridiano 100* (1974) de Alfredo Joskowicz, *Quizás siempre sí me muera* (1970) y *Caminando pasos... caminando* (1976), de Federico Weingartshofer, *De todos modos Juan te llamas* (1975) de Marcela Fernández Violante, *Tómalo como quieras* (1971) y *Derrota* (1973), de Carlos González Morantes. Junto a ellas, sólo se hicieron con el mismo carácter las bastante equívocas cintas de Gustavo Alatríste, o la que marcaría en 1974 el comienzo de la carrera de Ariel Zúñiga: *Apuntes*.

Eso por lo que se refiere al cine de argumento y con actores, al que deben añadirse dos títulos muy significativos de 1970 *Los meses y los días* y *Reed*; me referiré a ellos más adelante. En el campo del largometraje documental independiente, merecen especial mención *Reflexiones* (1972), *Atencingo* (1973) y *Una y otra vez* (1975) de Eduardo Maldonado y *Etnocidio, notas sobre el Mezquital* (1976) de Paul Leduc.

Mientras tanto, la gestión de Rodolfo Echeverría al frente del Banco Cinematográfico significaba la absorción por la industria de quienes se habían distinguido en los años anteriores como cineastas independientes. Algo tuvieron que ver con ese proceso las buenas experiencias de Alberto Bojórquez y Paul Leduc. El primero, egresado del CUEC, dirigió en 1970 su largometraje independiente *Los meses y los días*, crónica vivaz y muy interesante, pese a las torpezas en su realización, de las vicisitudes de una jovencita de clase media. Al ser estrenada la cinta en el cine Regis, llamó mucho la atención por lo que de nuevo y anticonvencional tenía el enfoque de su tema, y eso determinó su gran éxito en taquilla.

En cambio, Paul Leduc no pudo obtener un triunfo semejante con su primer largometraje, *Reed: México insurgente*, pero sí la mayor resonancia nacional e internacional que haya logrado una película mexicana independiente. Producida en 16 mm por Salvador López (el mismo de *La fórmula secreta* de Gámez), Luis Barranco y Bertha Navarro, la cinta sorprendió por una buena realización que no sólo disimulaba las

precariedades de su presupuesto, sino que las hacía actuar en favor del modo más legítimo de ver su tema, la Revolución. Eso enriqueció a la cinta al grado de darle un empaque de primera superproducción independiente del cine nacional.

Los casos de Leduc y Bojórquez, junto con los de Jodorowsky, Cazals, Hermosillo y Ripstein, aconsejaron la incorporación masiva a la industria, estatal o privada, de quienes se habían destacado en el cine independiente. Lo hicieron todos los mencionados, con la excepción de Leduc. Incluso Jomí García Ascot, ya lejano el recuerdo de *En el balcón vacío*, filmó en 1976 para Conacite Uno *El viaje*, y también Marcela Fernández Violante debutó en el mismo año en el cine del Estado (Conacine) con *Cananea*, para no mencionar sino dos casos.

Una moda crítica dizque radical y algo terrorista quiso denunciar, en tiempos de Echeverría, una traición en el paso de los cineastas independientes a la producción industrial. Ahora puede entenderse que Cazals, Ripstein y Hermosillo, por ejemplo, no hubieran tenido por qué hacer en el cine independiente obras más radicales y críticas que *Canoa*, *El castillo de la pureza* y *La pasión según Berenice*, para mencionar tres cintas estatales de esos realizadores.

A menos, claro, de que se viera en las pobrezas y precariedades de producción con que ha solido hacerse el cine independiente un signo de la posición crítica verdadera, pues a eso tendían las apologías del “cine imperfecto”*** y similares. Y a menos de que se viera como ilegítimo el natural deseo en los cineastas de vivir de su profesión, cosa que también puso de moda la exigencia radical.

El caso de Jaime Humberto Hermosillo resulta ejemplar. Al terminar la gestión echeverrista y producirse en el siguiente sexenio el desmontamiento de lo antes hecho por el cine estatal, Hermosillo aún dirige para lo que queda de Conacine *Amor libre* (1978), que resulta de buen éxito taquillero. Pero ese éxito no engaña al realizador: sabe que la situación ha cambiado de modo radical, y que sólo podrá mantener su libertad creativa volviendo a realizar cine independiente. Eso significa pasar muchos apuros y, en su caso, vivir del aire, pero se traduce en la realización de *Las apariencias engañan* (1977-1978), *María de mi corazón* (1979) y *Confidencias* (1982), cintas independientes que, estoy seguro, Hermosillo hubiera preferido hacer en condiciones industriales. Su caso es el de

una vocación poderosa que ha podido manifestarse por distintas vías de producción sin convertir a ninguna en indispensable. Se hace cine independiente cuando no se puede hacer del otro; eso es lo que ha venido a decirnos su ejemplo.

Así queda en parte explicada la insólita proliferación de largometrajes independientes en el sexenio 77-82. No dudo de que varios entre quienes los han hecho no tienen, por las particularidades de su cine, mayor interés por ingresar a la industria; pienso también que otros, egresados muchos de ellos de las escuelas de cine (CUEC y CCC), vieron estimulados sus empeños de hacer cine independiente por la falta de perspectivas en la industria, y no por una canonización del propio cine independiente como única vía legítima.

Se me excusará de hacer el recuento de lo realizado en estos seis años por unos y otros. Por una parte, se ha dado mucha cuenta de ello en este mismo periódico; por la otra, se carece aún de la perspectiva histórica que hace posible la justa recapitulación. Pero lo cierto es que ese nuevo y abundante cine independiente de largometraje ha mostrado el saludable signo de una diversidad que ya no plantea como obligatorios ni los propósitos militantes ni los de acogerse a una “política del autor”. Lo que sí ha manifestado, en tiempos a simple vista muy desfavorables, es no sólo la persistencia, sino el crecimiento en México de la mejor vocación cinematográfica.

En su última y prodiga época, la del sexenio 77-82, la producción de cine independiente ha ido aparejada por primera vez en su historia, con mecanismos propios de distribución y mucho mayores posibilidades de exhibición. En referencia a lo primero, han hecho una labor eficaz distribuidoras también independientes como Zafra o Canario Rojo. En cuanto a lo segundo, las cintas independientes han tenido buena acogida en las salas de la Cineteca, antes y después del desastre de 1982, o en nuevas salas como las universitarias, para no hablar de otras muchas instaladas por organismos oficiales y privados al margen de las cadenas comerciales.

Todo eso no sólo ha dado más fuerza al cine independiente, sino que permite un nuevo planteamiento de sus relaciones con el cine industrial, y muy acusadamente con el hecho por el Estado. O mejor dicho: con el que va a hacerse en las nuevas condiciones del sexenio 1982-1988, que serán, a pesar de la crisis, mucho más favorables al buen cine que en el anterior.****

Quizá no sea ahora lo más aconsejable una mera absorción de los cineastas independientes por la producción del Estado, como en tiempos de Echeverría. Nilo más aconsejable ni lo más realista, dadas las penurias de la actual situación económica. Es natural, por ejemplo, que un realizador como Jaime Humberto Hermosillo vuelva a la industria, y se antoja de justicia incluso que sea él quien reanude los trabajos de Conacine, como se tiene planeado. Lo que no parece ni de lejos tan factible es que el Estado dé inmediatamente oportunidades industriales a todos los directores que en los últimos años probaron en el cine independiente su competencia.

Más que una absorción, se hace aconsejable un acuerdo. Si también son privados, a su manera, muchos productores de cine independiente, y si este cine se ha enriquecido a lo largo de su historia con una apreciable experiencia en el logro de formas marginales y paralelas de financiamiento, el Estado puede encontrar maneras —incluida la coproducción— de beneficiarse con esa experiencia a la vez que apoya y beneficia a quienes la tienen. Me referí en alguna nota, por ejemplo a la posibilidad de producción y exhibición de un cine en 16 mm que, no tiene por qué ser forzosamente indigente y precario, puesto que ese formato admite un acabado industrial. En otras palabras: si el Estado tiene una larga historia de relaciones con una producción privada, la atenta sólo al cálculo comercial, resultaría muy interesante al comienzo de unas relaciones entre el Estado y la *otra* producción privada, la atenta sobre todo a necesidades de libertad de expresión.

No quiero terminar estas notas sin aludir a un tema que quizá en el futuro intente examinar más detenidamente. Creo que el Estado y la producción independiente pueden iniciar con su posible acuerdo una nueva e importante etapa en la historia del cine nacional. Pero ese paso alcanzará su mayor trascendencia el día en que a partir de ello, se alcance el acuerdo entre dos medios que pueden y deben ser complementarios: el cine y la televisión.

En la serie anterior de notas intenté un esbozo de la historia del cine independiente mexicano, entendiendo por tal el que se produce al margen de los controles sindicales y de producción oficial o privada convencionales. Hice hincapié en cuan significativa resultó la producción de ese cine en 1969, cuando llegó a siete películas de largo y medimetraje con duración superior a 40 minutos en pantalla.

Quedé picado entonces por no poder ofrecer un recuento del cine independiente hecho

en el sexenio 1977-1982, aun sabiendo de su abundancia y relevancia. Al imponerme ese recuento en las últimas semanas, he encontrado noticias de 71 cintas independientes de medio y largometraje realizadas en México entre 1977 y 1982, lo que arroja un promedio de más de once por año. No sólo en promedio, sino en cada año, se superó la cifra de siete películas que en 1969 pareció excepcional.

No sé, además, si esas 71 son todas las cintas independientes realizadas. Sospecho que no, que me faltan bastantes. Por eso, a riesgo de aburrir a quienes no estén interesados en el asunto, voy a dar una lista de ellas con la esperanza de que los realizadores de las faltantes corrijan mis involuntarias omisiones. Es bien sabido que en México, en materia de documentación cinematográfica, debe procurarse uno sus propias fuentes, porque no hay otras.

De 1977 he contado 6 películas: *Las apariencias engañan* de Jaime Humberto Hermosillo, *El Che Guevara en Bolivia* de Enrique González Rubio, *Jornaleros* de Eduardo Maldonado, *Las malas influencias* de José Luis Benlliure, *Seis veces cien* de Álvaro Carcaño y *El tiempo del desprecio* de Margarita Suzán.

En 1978 son 12: *Adios David* de Rafael Montero, *Cosas de Mujeres* de Rosa Martha Fernández, *La experiencia viva* de Gonzalo Infante, *Anacrusa* de Ariel Zúñiga, *Constelaciones* de Alfredo Joskowicz, *Cosas de Yucatán* de Alberto Bojórquez, *Desempleo* de María Elena Velasco, *Iztacalco, campamento 2 de octubre* de Alejandra Islas, José Luis González y Jorge Prior, *Niebla* de Diego López, *Ora sí tenemos que ganar* de Raúl Kamffer, *Rigo, una confesión total* de Víctor Vío, y *El servicio* de Alberto Cortés.

16 en 1979 *La selva furtiva* de Daniel González Dueñas *Departamento 5* de Eduardo Carrasco Zanini, *María, Sabina, mujer espíritu*, de Nicolás Echevarría, *Así es Vietnam* de Jorge Fons, *El baile* de Víctor Vio, *Bajo el mismo sol y sobre la misma tierra* de Federico Weingartshofer, *Islas Marías, hoy* de Giovanni Korporaal, *Jubileo* de Rafael Castanedo, *La madre* de Felipe Casanova y Ángel Madrigal, *María de mi corazón* de Jaime Humberto Hermosillo, *Nicaragua: los que harán la libertad* de Bertha Navarro, *Parto solar 5* de Raúl Kamffer, Susana Dutzin, María Marín, Katia Mandoki y Jorge Pérez, *Primer cuadro* de Óscar Menéndez, *Rompiendo el silencio* de Rosa Martha Fernández, *Tesgiüinada* de Nicolás Echevarría y *La venida del Papa* de Segio García.

He contado 14 películas de 1980: *Max Domino* de Gerardo Pardo, *Mojado Power* de Alfonso Arau, *Tatlácatl* de Ramón Aupart, *Chapopote* de Carlos Cruz y Carlos Mendoza, *Historias prohibidas de Pulgarcito* de Paul Leduc, *Poetas campesinos* de Nicolás Echevarría, *Cualquier cosa* de Douglas Sánchez, *La indignidad y la intolerancia* serán derrotadas de Alberto Cortés, *La madrugada* de Ludwik Margules, *La mayordomía* de Juan Carlos Colín, *Niño Fidencio* de Nicolás Echevarría, *El oficio de tejer* de Juan Carlos Colín, *Oye, rey, ¿a dónde vamos?* de Francisco Chávez, y *Todos los espejos llevan mi nombre* de Ramón Cervantes.

Son 11 en 1981: *Adiós, adiós, todo lo mío* de José Buil, *Café Tacuba* de Jorge Prior, *Complot petróleo: la cabeza de la hidra* de Paul Leduc, *Entre paréntesis* de Gustavo Montiel, *Hacer un guión* de Dora Guerra, *Historias de vida* de Adriana Contreras, *Hotel Villa Goerne* de Busi Cortés, *Quítate tú pa'ponerme yo* de Francisco Chávez, *Tiempo de lobos* de Alberto Isaac, *El Chahuistle* de Carlos Mendoza y Carlos Cruz, y *Uno entre muchos* de Ariel Zúñiga.

Finalmente, éstas son las 11 encontradas en 1982: *Confidencias* de Jaime Humberto Hermosillo, *Charrotitlán* de Carlos Cruz y Carlos Mendoza, *Gancho al hígado* de Luis Lupone y Rafael Rebollar, *Una historia de payasos* de Eduardo Carrasco Zanini, *Una larga experiencia* de Sergio García, *Laguna de dos tiempos* de Eduardo Maldonado, *Nocaut* de José Luis García Agraz, *El tango: una historia* de Humberto Ríos, *La tierra de los tepehuas* de Alberto Cortés, *La víspera* de Alejandro Pelayo y *Yo no lo sé de cierto, lo supongo* de Benjamín Cann. Algunas de ellas no están aún terminadas.

Reitero las disculpas por mis involuntarias omisiones, pero creo que con todo y ellas la lista resulta impresionante y suficiente para acreditar la vida del cine mexicano en tiempos en que todo parecía conspirar para reducirlo a la nada.

Desde luego, ese cine se hizo no con el favor de las autoridades sino como reacción contraria, en muchos casos, a un estado de cosas que negaba todo apoyo oficial al buen cine. De ahí precisamente su gran mérito.

Pero una cosa me impresiona mucho de la lista por mí mismo publicada: la regularidad con que se ha producido el cine independiente. Que hayan sido por lo menos once las cintas realizadas cada año, con excepción de 1977 hace sospechar una suerte de acuerdo intuitivo

y milagroso, porque real no podía ser: hay una gran diversidad en los modos de producción de las películas apuntadas, como son diversos los modos de pensar y sentir de sus realizadores. Era impensable —y lo sigue siendo, me temo— que los realizadores independientes se unieran para establecer un plan de producción.

Y sin embargo, cualquiera diría que ese plan existió, y aun que funcionó de 1977 a 1982 con una eficiencia no característica de otras esferas más poderosas en la producción de cine, la oficial y la privada. De ello se deduce que la mayor solvencia en el campo del cine la han llegado a tener en este país los verdaderos cineastas, por fortuna, aun trabajando sin organización propia, sin mayores recursos económicos y sin apoyo del Estado. Con todo y crisis económica, no veo cómo prohibirse el optimismo ante unas nuevas condiciones que cambien las reglas del juego en favor de esos cineastas, como todos esperamos.

En referencia al cine independiente, y aun entre quienes lo cultivan, se ha solido exacerbar un rollo ideológico tendiente a subrayar sus fallas, insuficiencias y “desviaciones”. Conviene por eso poner énfasis en una de esas evidencias que pasan inadvertidas de tan claras: el cine independiente mexicano de 1977 a 1982 ha podido llegar a los excesos del panfleto aburrido a las complacencias de la pose autoral que supone en todo el mundo la necesidad de “expresarse” pero *nunca* ha sido reaccionario. O al menos, reaccionario al modo que ha caracterizado —y sigue caracterizando— al cine mexicano convencional.

No ha habido en el cine independiente ataques al derecho al aborto o al divorcio, ni se ha dicho nunca en él que “el corazón de una madre no puede equivocarse”. Ni han habido niños felices de morir para reunirse con Dios, ni jóvenes regañados por su rebeldía inconveniente, ni justificaciones estremecidas del chantaje sentimental. Ni tampoco exaltaciones de la virginidad como condición básica de la decencia y la virtud en una soltera.

Tampoco ha habido arrobamientos ante las proezas autoritarias, cantarinas y folclóricas del machismo. Ni machorras que lleven sus *travestis* como anuncio de que necesitan feminizarse con el matrimonio. Ni homosexuales ridiculizados en honor a sospechosas ambigüedades nunca recogidas. Ni alardes de chovinismo y otras demostraciones de desconfianza ante cualquier expresión de lo otro. Ni exhibicionismo complacido de *playboys* subdesarrollados.

Tampoco se ha visto en el cine independiente a luchadores enmascarados felices de colaborar con la CIA, el FBI o similares. Ni hacendados y peones felices y armónicos en su ignorancia de la reforma agraria. Ni curas seráficos por fuerza. Ni indígenas pintorescos de tan tontos. Ni racismo apenas encubierto a propósito de caprichos genéticos que dan hijos negros a padres blancos.

Tampoco ha habido complacencia con la corrupción (“ni modo, así somos”). Ni explotación deliberada de la represión sexual en el público con la más baja vulgarización de lo erótico. Ni otra explotación, la de las nostalgias de los trabajadores emigrantes en Estados Unidos, con la reducción de sus problemas al mero desahogo melodramático.

Naturalmente, se dirá, como quitándole importancia a todo ello. Pero a mí me parece de verdad extraordinario que setenta películas mexicanas de largo y mediometraje, en los últimos seis años, no se hayan propuesto ni de lejos el tráfico envilecido y envilecedor de lugar comunes y rutinas melodramáticas que ha caracterizado al grueso del cine nacional y que tan alentado fue en el último sexenio. Otra cosa es que ese cine independiente no encuentre todavía ni mucho menos, las vías necesarias para hacerse conocer por todo el público que merece. Y al pensar en esas vías, cada vez me resulta más claro que una de ellas y quizá la más importante, debe ser la televisión.

Un argumento final en favor de las películas independientes: no veo posible la participación voluntaria de *Cantinflas* en ninguna de ellas.

Como lo supuse, no fueron pocas las omisiones en mi recuento del cine independiente mexicano de medio y largometraje hecho entre 1977 y 1982. Así me lo demostraron varios oportunos y agradecibles telefonazos (entre ellos los de Jorge Sánchez, de *Zafra*). Y no sólo eso: en el café Parnaso o en el CCC tropecé de continuo con jóvenes realizadores de películas independientes no registradas por culpa de mi información incompleta o mi mala memoria.

Puedo por ello añadir ahora 18 títulos a los 70 publicados hace dos semanas; y aún así no me atrevería a dar la lista por completa. Faltaron dos películas de 1978: *83 días de huelga* de Miguel Estrada y *Sonios testigos* de Salomón Zetune; cinco de 1979, *El amanecer dejó de ser una tentación* de Miguel Necochea, *Crónica del olvido* de Bertha Navarro, *Cuando Pizarro, Cortés y Orellana eran amigos* de Gilberto Macedo; *De la*

montaña al bunker de Luis Morett y Óscar Paolloni y *No, Gardel no* de Daniel Da Silveira; dos de 1980, *Día incompleto* de Manuel López Monroy y *La improbable Susanita* de Patricia Gilhuys; tres de 1981: *Pueblo de Boquilla* de Ángel Madrigal, *Carta a un niño* de Milvia Piazza y *La segunda batalla* de Luis Morett, cinco de 1982: *Conozco a las tres* de Maryse Sistach, *El día que murió Pedro Infante* de Claudio Isaac, *Nuestra lucha, nuestra fuerza* de Javier Téllez, *Mara'acame (Cantador y curandero)* de Juan Francisco Urrusti y *Vida de ángel* de Ángeles Necochea.

Debo por otra parte una disculpa a la realizadora Alejandra Islas. Es directora junto con Alberto Cortés de *La indignidad y la intolerancia serán derrotadas*.

Bien. Resulta pues que en total se hicieron 87 películas independientes durante los seis peores años en toda la historia del cine mexicano industrial: 6 en 1977, 14 en 1978, 21 (cifra de verdad increíble) en 1979, 16 en 1980, 14 en 1981 y 16 en 1982. Digo, si no aparecen más. El promedio por año, alrededor de 15, es mayor que el de las películas hechas durante la misma época por las tres productoras estatales, Conacine, la ya difunta Conacite Uno y Conacite Dos.

Me informan que la Cineteca Nacional tiene pensado un ciclo en el que se exhiba todo ese cine independiente y realizado entre 1977 y 1982. Me parece muy justo y necesario, desde luego. Sin embargo, sigo creyendo que la televisión podría y debería dar al cine independiente sus mejores posibilidades de difusión. No puedo evitar cierto escepticismo al pensar en los canales del Estado, el 13 y el 11, que se antojan vehículos obligados e ideales de una manifestación tan importante de la cultura mexicana. Pero, si de cultura hablamos, no estaría nada mal que el canal 9 hiciera honor a su condición cultural recientemente asumida con una buena muestra de eclecticismo, para probar que la iniciativa privada no sólo es culta cuando de Víctor Hugo o Eugéne Sue se trata.

Me interesa y me gusta la filología, pero me he guardado mucho —y me seguiré guardando— de escribir ni media palabra sobre ella, porque no es materia en la que sea yo solvente. Por la misma razón, he ocultado al conocimiento público mis precarias e indoctas opiniones sobre poesía, por ejemplo. Sin embargo, con el cine no les ocurre algo parejo a ciertos poetas, filólogos y otras personas cultas. Diríase que sobre cine, y más si de cine nacional se trata, se siente autorizada a opinar y dictaminar cualquier persona que se sepa la

capital de Lituania o la pertenencia de las resedáceas a la familia de las dicotiledóneas.

Hará dos o tres años, oí a Juan José Arreola, poeta de justo prestigio, decir por televisión unos impresionantes despropósitos sobre el cine mexicano actual: era evidente que manejaba mal recordados datos de treinta años atrás, pero lo hacía con la vehemencia y la capacidad persuasiva que le son características. Sin embargo, supe que Arreola figuraba entre quienes iluminaban con su cultura la política cinematográfica de la señora Margarita López Portillo.

También figuró el filólogo Gutierre Tibon, hombre en quien admiro su conocimiento del origen de las palabras. El señor Tibon opinaba que en México no había buenos cineastas, cosa que le valió el encargo de viajar a Italia y buscar —infructuosamente— a Federico Fellini para convencerlo de venir a México: daría aquí lecciones de cómo se hace el cine.

Mientras eso ocurría, el cine independiente alcanzaba entre nosotros el amplísimo, insólito desarrollo que he querido documentar en anteriores notas, y del que no tenían la menor idea ni Arreola ni Tibon. Casi un centenar de cineastas, en su gran mayoría jóvenes, trabajaban con las uñas sin esperar a que Fellini o cualquier otra celebridad cinematográfica les dijera cómo hacerlo, y lo hacían desprovistos por completo del apoyo oficial que permitió al soviético Bondarchuk y al español Saura realizar sus costosos *churros* mexicanos.

No creo necesaria una magnificación abusiva de las casi 90 cintas independientes filmadas durante ese triste periodo de provincianismo cultural (y otras cosas peores) en la política cinematográfica del Estado: debe haber entre ellas obras excelentes (conozco algunas), buenas, regulares, flojas y aun malas, aunque supongo a ninguna agraviada por la abyección característica del cine mexicano no corriente y comercial que ha gozado de los beneficios de la cartelera.

Pero creo oportuna una proposición. Como se puede ser culto sin saber gran cosa de cine, y como es de buena cultura no hablar de lo que no se conoce, sugeriría yo a nuestros cultos, dicho sea sin sombra de ironía, que suspendan por un tiempo sus juicios definitivos sobre el cine mexicano en su totalidad. Al menos, hasta que tengan ocasión de ver siquiera una décima parte de ese cine independiente tan mexicano como el hecho en los cuarenta por Emilio Fernández, y que es el que suele privar en la memoria de los opinantes

distraídos junto con el de los charros y las cabareteras. Mientras tanto, prometo seguir manteniendo mi prudente reserva en cuestiones de poesía, filología, semiótica y trigonometría.

Eso parece solicitar ya la sección fija: he sabido de otros dos mediometrajes independientes (con duración, cada uno, de cuarenta minutos y pico), realizados entre 1977 y 1982. Son *Danzón para que lo baile “El Muerto”* (1979), de Antonio del Rivero, y *No es por gusto* (1981), de María Eugenia Tamés y María del Carmen de Lara.

De tal manera, el total de cine independiente mexicano hecho en el periodo llega ya a 89 cintas de medio y largometraje. Y sólo en 1979 fueron 21 las películas filmadas: o sea, una cifra equivalente, por ejemplo, a la del cine que suele producir en un año, más o menos, el cine industrial argentino*****

Del mismo Antonio del Rivero es otra cinta, *La Aurora* (1981), que sólo dura 37 minutos en pantalla, y que no he podido por ello incluir en mi recuento: le faltaron 3 minutos. Naturalmente, resulta convencional cualquier límite de duración para marcar las diferencias entre los cines de corto, medio y largometraje, pero no ha habido más remedio que fijarlo por razones metodológicas, y aun a riesgo de incurrir en injusticias aparentes.

También me he sentido injusto, por ejemplo, al excluir una cinta documental en verdad muy notable, pero afligida por el “defecto” de no durar sino 36 minutos. Me refiero a *Represión política en México a partir de 1968****** (1982), impresionante testimonio presentado por su realizador Salvador Díaz Sánchez como tesis para recibirse en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. Debo añadir de inmediato que la película poco o nada tiene de las naturales fallas que suelen caracterizar a los ejercicios escolares. Es un trabajo serio y profesional, porque tanto Díaz como sus colaboradores y asesores han cumplido estudios eficaces en el CUEC. Díaz fue ayudado, entre otros por Carlos Mendoza, uno de los dos directores de *El chahuistle*, *Chapopote* y *Charrotilán*, el editor Ramón Aupart y el realizador Ariel Zúñiga, para citar sólo a los más conocidos.

Formé parte del jurado que debía examinar a Díaz y que, naturalmente, lo aprobó con mención honorífica. Por mi parte, pocas veces me he sentido en una situación tan particular: me resultó del todo imposible asumir la pose de maestro examinador, solemne y grave, ante una obra admirable, ejemplo del mejor cine de crítica y análisis políticos. Y más

que nunca, sentí como ridículos los aires de superioridad que acompañan no pocas veces al ejercicio de la crítica y la enseñanza cinematográficas. Una sola buena película, como lo es la de Díaz, vale más que todas las consideraciones posibles a propósito de lo que debe ser en teoría el buen cine.

Pero, en fin, todo lo anterior no son sino prolegómenos para intentar el examen somero de la cinta de Salvador Díaz Sánchez, que se apoya básicamente en el testimonio conmovedor y convincente de doña Rosario Ibarra de Piedra, personaje de verdad excepcional en el cuadro de la vida política del país. Intentaré ese examen, y ojalá logre hacerlo con la humildad que el caso impone.

Represión política en México a partir de 1968 la cinta independiente de Salvador Díaz Sánchez, es un documental construido a partir de un testimonio de Rosario Ibarra de Piedra. Ella aparece largo rato en pantalla para contar las trágicas circunstancias en que sufrió la pérdida de su hijo y la lucha que se impuso no sólo para aclarar su propio caso, sino los de todas las madres mexicanas en situaciones similares.

Doña Rosario es una mujer de valentía, coherencia e inteligencia excepcionales, como deja advertir su testimonio. Sin embargo, ni ella ni el realizador Díaz podrían ver su problema familiar como excepcional, por razones obvias. La misma importancia social, moral y política tienen las tragedias similares de otras madres quizá no tan corajudas como doña Rosario, pero igualmente afectadas por la ignominia represiva.

Para hacer eso evidente, Díaz se apoyó en dos recursos. Por una parte, el de ir exhibiendo con imágenes documentales —fotografías, filmaciones— lo que ha sido la vida política mexicana de 1968 a la fecha, con menciones y caracterizaciones de quienes han actuado en ella desde el poder. Me resultaron notables la concisión, la sobriedad y la justeza de esa síntesis que no sólo manifiesta un buen aprendizaje de la técnica cinematográfica, sino un serio conocimiento de la historia reciente del país. Y me resulta muy reconfortante saber que ese conocimiento es compartido por muchos jóvenes de la generación de Díaz.

El segundo recurso es el que da a la cinta sus primeras imágenes. Éstas pueden resultar desconcertantes a un espectador no avisado: vemos en ellas fotos del álbum familiar de doña Rosario. Ella misma aparece como una joven bonita de clase media, destinada a la

vida tranquila y convencional de esposa de profesionista y madre de también futuros profesionistas. Y en efecto: tal destino previsible era el que parecía irse cumpliendo cuando la tragedia se abatió sobre un hogar muy parecido a muchos otros de clase media más o menos acomodada.

Calculo que tales evidencias pueden provocar un choque insólito aun en quienes ya tienen costumbre de ver cine político de intención crítica, ese cine que no acierta muchas veces a eludir una retórica rutinaria y aburrida. Al contestar a preguntas que se le hicieron en su examen profesional, Díaz declaró su admiración por la obra de Jorge Sanjinés, por la de Patricio Guzmán en particular e, incluso, por la de ese Costa Gavras tan denostado por quienes exigen la ausencia de lo emotivo en la toma de conciencia política, como si ésta fuera posible sin la indignación moral, y como si esa indignación pudiera excluir la emoción. Por fortuna, en Díaz no han pesado tanto las consideraciones teóricas de lo que debe ser su cine como el prurito de hacerlo eficaz. Y lo será: la película levantará ámpula dondequiera se exhiba.

Se me ocurre una utopía: figúrense que en el Día de las Madres, esa jornada de hipocresía y vil cálculo mercantil, pasara por televisión la película de Díaz en lugar de tanto basura “promocional” a costa de las antes (y todavía, en algunos casos) llamadas “cabecitas blancas”. Creo que, por una vez, el Día de las Madres serviría de algo bueno.

NOTAS

* Artículos publicados en el diario Unomásuno, México, 8 de marzo al 12 de julio de 1983.

** N. del E.: Actualmente publicada, se trata de *Historia de un sueño. El Hollywood tapado*, Universidad de Guadalajara, 1986.

*** N. del E.: El lector puede remitirse a la consulta del texto teórico del cineasta cubano Julio García Espinosa, *Por un cine imperfecto*, sobre el que ha habido diversas interpretaciones, en *Una imagen recorre el mundo*, UNAM, 1982.

**** N. del E.: Cinco años después en 1988, el balance de la administración cinematográfica del Estado dejó mucho que desear.

***** Para enriquecer este recuento pueden agregarse, de 1978: *Así nomás es la vida* de Javier

Ortíz Tirado y Sergio Román, *El sentido del juego (y viceversa)* de Ramón Cervantes, 1968 (*En memoria de José Revueltas*) de Óscar Menéndez *Universidad-Pueblo* de Enrique Escalona, *Los supersabios* de Anuar Badín y *Cuentos de príncipes y princesas* de Rafael Castanedo (6 títulos). De 1979: *Hotel Cairo Luna Park* de Alfredo Robert, *Roy del espacio* de Héctor López Carmona y Ángel Gil, *Cañeros* de Rubén Rincón, José Iván Santiago, Rafael Bonilla y Adrián Carrasco; *Sin motivo aparente* de Manuel Rodríguez y *Día incompleto* de Manuel López (5 títulos). De 1980: *Las malas influencias* de José Luis Benlliure, *Mujei así es la vida* del Ibller de Cine Octubre, *Mundo mágico* de Luis Mandoki, Raúl Zermeño y Alejandro Tavera; *Semana santa en Nanacatlán* y *Fiesta del señor Santiago apóstol*, ambas de Jaime Riestra y *Cuando la niebla levante* de Federico Weingartshofer (6 títulos). De 1981: *Brujos y curanderos* de Juan francisco Urrusti, *El cita que vinieron los muertos* y *Papaloapan*, ambas de Luis Mandoki; *Con el alma entre los dientes* de Jaime Riestra, *El blues* de María Antonieta Alvarez, *Café Tacuba* de Jorge Prior y *Cómo quieres que sea* de Manuel Rodríguez (7 títulos). De 1982: *Los desesperados* de Albino Álvarez, *El edén bajo el fusil* de Salvador Díaz y Pedro Reygadas, *Reportaje* de Luis Lupone, *Semilla del cuarto sol* de Federico Weingartshofery *Oro verde* de Salvador Guerrero (5 títulos). O sea, 29 títulos más que, sumados a los recogidos por García Riera, dan una cifra conjunta de 116 películas. La recopilación debe continuar.

***** N. del E.: Título definitivo: *¡Los encontraremos! (Represión política en México)*.