

1986

## El cine mexicano hoy\*

*José María Espinasa*

### I

Una posible respuesta al título que lleva este artículo sería un amplio espacio en blanco, como un cuento de Borges pero malo, muestra del vacío enorme que en el cine mexicano hay desde hace dos décadas. Pero si bien tendría la virtud de provocar una sonrisa cómplice en el lector, otorgaría por omisión una legitimidad a toda la chatarra en celuloide que sale de los foros y habita la cartelera cinematográfica de nuestro país. El cine mexicano existe, y si se habla sobre su inexistencia en algunos medios es porque se busca desviar la mirada del espectador con un mínimo de exigencias. Es notorio, por poner un ejemplo, el poco interés de las revistas por promover la crítica y la discusión sobre cine, y de las instituciones culturales por crear unos canales más amplios de esas polémicas. Un síntoma aterrador: sólo tres revistas de cine en un país de 81 millones de habitantes, y, además, una de ellas, *Intolerancia*, no se puede vender en la librería de la Cineteca Nacional (o sea, su lugar natural). \*\*

Las razones del desastre son muchas y todas ellas comparten responsabilidad. Desde una administración económica “nacida para perder”, que prefiere tener una película enlatada varios años aunque esto sea tener dinero bajo la almohada, devaluándose a cada momento. Una primera aproximación a este fenómeno llevaría a hablar de ineficiencia. La hay y mucha, pero el problema es más grave. Esta ineficiencia viene acompañada por una política que se beneficia de ella. No importa perder dinero en producciones mexicanas que ya Operadora de Teatros exhibiendo bodrios gringos y con ventas millonarias en sus dulcerías

nos resarcirá con creces, con dinero que —desde luego— se utilizará para cualquier cosa menos para hacer cine. El análisis y la información sobre el lado oculto del cine (en nuestro país cuál no lo es), se hace cada vez más necesario. La crítica, que se debía ocupar sobre todo de los planteamientos éticos y estéticos de un objeto terminado (la película), se ve obligada, para no legitimar el fraude, a buscar en la trastienda y a desmontar las apariencias desde las bambalinas.

Con administraciones de carácter sexenal es inevitable la referencia: la del echeverrismo trató de promover otra imagen de nuestro cine, con Ripstein, Olhovich y compañía (aunque dejaron en la sombra a Leduc y Joskowicz, las mejores cartas de esos años) y apoyada en un cierto auge económico renunció a la crítica y (desde luego) a la autocrítica. Antes que buscar un desarrollo de una sensibilidad propia, cosa que se adivina en *El cambio* (Joskowicz, 71), *Reed: México insurgente* (Leduc, 72) y así captar y crear un público (del cual ya existían los cimientos, fueron los años dorados de la Cinemateca del Museo de Antropología que reventaba de público cada vez que se exhibía una película de Herzog, Fassbinder o Schroeter). En lugar de confiar en su propio desarrollo, se infló con dinero su imagen, se apostó por los festivales internacionales sin importar lo que aquí sucedía. Doble error, una imagen que es sólo apariencia, fachada ficticia que no cobija a nadie, acaba más temprano que tarde por desmoronarse. No fue necesario esperar mucho porque ni siquiera se consiguió esa imagen. La crítica internacional (por no hablar del público) no se tragó el anzuelo, exigía una calidad real y una continuidad que el sistema no se podía (ni tal vez quería) permitir. Algunas buenas películas, como *El lugar sin límites* (Ripstein, 77) y *El apando* (Cazals, 75,) se perdían en un marasmo de demagogia.

Con López Portillo se puede ver en el cine un retrato goyesco de la realidad del país (con todo y quema de la biblioteca de Alejandría).\*\* Los caprichos, la ineficiencia y la incultura fueron las cualidades para “administrar la abundancia”. Se menospreció al realizador mexicano, que se vio orillado a las producciones de empresas privadas como la naciente — como productora— Televisine. Un ejemplo triste: *La ilegal* (81), de Ripstein. El interés en la creatividad de estas compañías no fue mucho. Otros realizadores optaron por una semimarginalidad, la de las producciones universitarias, como Hermsillo y su *María de mi corazón* (80). La verdadera marginalidad fue desplazada, víctima del desempleo, aunque como veremos más adelante, tuvo sus matices importantes. Mientras tanto el dinero que

había se destinaba a coproducciones vergonzantes (*Campanas rojas*), de Bondarchuk; *Antonieta*, de Saura) con directores de “calidad” (pero parece que no hay director extranjero que pueda con el cine mexicano y Saura realiza la peor de sus películas). Mientras tanto algunos directores se negaban a ser mano de obra de comerciales (en el mejor de los casos) o profesores de comunicación en el CCH. Leduc buscaba producción entre los sindicatos independientes o con los canadienses, Joskowicz con producciones en cooperativa ahogándose en las preproducciones sin llegar a repetir los éxitos de sus primeras películas. Entre los casos que surgieron en la marginalidad el más interesante fue el de Ariel Zúñiga, con películas como *Anacrusa* y *Uno entre muchos*.

## II

*El diablo y la dama* fue el primer largometraje industrial de Ariel Zúñiga, que había participado como fotógrafo en *Reed*. Es una película que marca un antes y un después en el cine de los últimos años y no sólo por su calidad, sino especialmente por lo que significaba como fruto el trabajo de equipo, de la concepción del cine como un lenguaje y del manejo que el aparato hizo de una película que le quemaba las manos.

La colaboración de Tony Kuhn como fotógrafo es fundamental en el resultado de la película. El primer impulso es calificar a *El diablo y la dama* como una obra maestra. Hay que resistirse al él. Y no porque no lo sea (por lo menos es lo más cerca que ha estado el cine mexicano de conseguirlo en mucho tiempo), sino porque el calificativo está teñido de malos entendidos. Tiene algo de invocación mágica y se apuesta a un talismán para cambiar el rumbo del cine mexicano. Es lo que se hizo con *Reed* y acabó por llevar a Leduc 11 años más tarde al desastre de *Frida, naturaleza viva* (83). Apostar a una sola película como imagen de un cine es hacerlo por una jugada perdida, la de la coyuntura, la del chambismo que busca salvar la cara de su último minuto de sueldo, y no por una planificación a largo plazo (que, necesariamente, sí hace una empresa privada y acaba por conseguir mejores resultados, cuando menos en lo económico).

*El diablo y la dama* por su historia no podía ser transformado en talismán. Fue el fruto de un trabajo y de una evolución de ese trabajo, de discusiones y conversaciones entre ellos, de afinidades electivas. Por ejemplo: ¿hay otro fotógrafo que no sea Tony Kuhn capaz de entender de qué se trata el onirismo de *El diablo y la dama*, de no caer en una

fotografía bonita, sino que responda a las necesidades expresivas de un proyecto? Probablemente no, habría que buscar entre los más jóvenes. ¿Qué sucede? Que es una película que, con sus errores, sabe lo que quiere y entiende qué significa hablar de arte cuando se habla de cine.

Sucede también que es una película muy difícil para un espectador al que han aislado de la evolución del cine mundial en los últimos años, y más aún cuando los que deberían ser los compañeros de aventura apuestan por la retórica vacía de un cine “bien hecho” (*Nocaut*, 83, José Luis García Agraz), o de plano por la posibilidad de un hit comercial (*Motel*, 83, Mandoki). Estas tres películas fueron exhibidas en la misma muestra internacional de cine y allí mismo dio principio el distanciamiento de *El diablo y la dama* con las otras dos. En la exhibición de la película de Zúñiga se suscitó un pequeño escándalo. En la primera función hubo algunos gritos, en la segunda se trató de parar la exhibición y algunas personas pidieron el regreso de su dinero. Ya habla bien de esta película que haya sido capaz de despertar de su letargo al espectador mexicano, capaz de ver películas completas fuera de foco o con un lente equivocado. Lo que rozó el ridículo fue la actitud de los empleados del cine: los taquilleros señalaban a los que compraban boletos para las diez que la película era muy mala, que mejor no entrara. Si ya era extraño que, un público más bien apático interrumpiera a gritos una proyección que no tenía ni diez minutos de haber empezado, lo que siguió después fue muy triste: 15 días de exhibición en la Cineteca Nacional, sin la menor propaganda y en algunas funciones (aunque todo hace suponer que fue en todas) con los rollos en desorden. Como detalle: *Nocaut* y *Motel* tuvieron una corrida comercial, si bien no del todo correctamente planeada.

¿De qué trata *El diablo y la dama*? Una mujer en un hotel de París, con su amante. Éste baja a comprar cigarros y ella ¿sueña? un viaje por México representando el conocido espectáculo de los años cincuenta de una mujer que hace el amor con el diablo. Se trata en realidad de “un viaje a través de la noche” por los cabarets mexicanos, una espiral en la sordidez con una dignidad pocas veces asumida antes por el cine mexicano de sus “bajos fondos” (expresión ya de por sí significativa). Zúñiga no cae en la facilidad de pensar que el onirismo autoriza una falta de estructura narrativa. La película la tiene y muy clara, lo que sucede es que las exigencias de la estructura son distintas. Las repeticiones de las situaciones con ligeros cambios, las matizaciones atmosféricas, el progresivo

degradamiento del entorno, el trabajo de claroscuro sobre fondo rojo (color necesario del diablo y el cabaret) y sobre todo el trabajo sobre las intensidades dramáticas en el sonido y el diálogo conforman un movimiento más musical que novelesco. No se trata en efecto de un *thriller*, tampoco de una película que acumule imágenes por el puro gusto contemplativo (como sucede con *Constelaciones* de Alfredo Joskowicz o con *Frida* y *¿Cómo ves?* de Leduc). Hay un trabajo sobre la expresividad facial de los actores, en especial en la gélida presencia de Catherine Jourdan, la protagonista, que subraya la importancia del histrionismo sin exagerarlo. Y así evita el melodrama latente en los diálogos, al igual que los movimientos de cámara que desembocan en ese largo planosecuencia sobre las habitaciones-celdas de un burdel-infierno. Regresamos al cuarto de hotel en París. Él entra y ella lo mata. Un acto aparentemente gratuito se vuelve necesario, imprescindible, gracias al viaje onírico que hemos vivido con la protagonista.

*El diablo y la dama* mostró que en México se puede hacer buen cine y también que no son muchas las esperanzas de su exhibición (y por lo tanto de garantizar su continuidad).

### III

Por un lado la ausencia de un proyecto coherente en los directores que se encuentran en posibilidades de filmar, como Hermosillo o Ripstein, Cazals o Retes, por otra la continua devaluación de nuestra moneda en una industria con cifras en dólares, hacían presagiar malos tiempos para el cine mexicano. Cuando se nombró a Alberto Isaac director de un recién creado (y ya desde el principio decepcionante) Instituto de Cine (sin desarticular la Dirección de Cinematografía) hubo un cierto optimismo entre la gente de cine. En el fondo todos eran conscientes de que se trataba de un espejismo, pero en un desierto cualquier oasis es esperanza. Las razones mencionadas antes aunadas a una falta de movilidad política por parte del director del Instituto, y una cada vez más notoria esclerosis en los cuadros directivos no hizo sino acelerar la caída. El espectáculo fue deprimente, cada película era vista como tabla de salvación. *De veras me atrapaste* (Pardo, 84) y *Vidas errantes* (De la Riva, 84), infladas y promovidas en los festivales se encontraron representando un papel que no les correspondía, impidiéndoles al fin y al cabo que encontraran su lugar y su camino.

Un caso curioso: Paul Leduc. Después de *Reed*, realiza el documental *Mezquital* (coproducido por los canadienses), dogmático y poco vinculado a la experiencia vital de los campesinos, pero de indudable calidad formal. Junto con los trabajos de Eduardo Maldonado y Nicolás Echevarría, pareciera configurar a finales de los setenta y principios de los ochenta un posible nacimiento del documentalismo mexicano. De lo que hizo Leduc después se tuvo noticias por la prensa pero no se podía ver. Un ejemplo: *Complot, petrolero: la cabeza de la hidra*, basado en Carlos Fuentes. Lo de *Frida* ya fue de risa, todo mundo hablaba de ella pero poquísimas personas la habían visto. Que si un premio aquí, que si un premio allá, exhibiciones únicas en festivales de solidaridad, etcétera. Su estreno vino a ser casi simultáneo con el de *Los motivos de Luz* (85) de Felipe Cazals, aunque la campaña de promoción de ésta última fue muy distinta, mucho más orquestada, incluyendo el desprecio a las protestas de una parte del medio intelectual y el pisoteo de los derechos legales de Elvira Luz Cruz.

Como películas las dos son absolutos fracasos. *Frida* abordó un periodo de la historia de México enormemente atrayente a través de una de sus protagonistas más controvertidas, la pintora Frida Kahlo. Supongo que más por la pobreza de la producción que por una real elección se renunció a la riqueza del contexto en que ella vivió, se buscó condensarlo en elipsis y recursos narrativos. Lo importante era tener bien perfilado el personaje. Había cosas a las que no se podía renunciar: el accidente y la enfermedad, su relación con Rivera, con Trotsky y con Siqueiros. También se imponía un trabajo visual que respondiera al mundo de la pintora o lo recreara. Sin embargo la película naufraga en la hibridez. Los lugares comunes del personaje envueltos con manifestaciones filmadas como cine super-ocho. El esforzado histrionismo de Ofelia Medina, la académicamente gratuita fotografía de Angel Goded y la estructura por cuadros se agotan a los diez minutos de la película. A la media hora el espectador está viendo un audiovisual animado. A la hora se trata ya de una sutil tortura respaldada en valores “culturales”. Al final una insoportable sensación de tedio. La cosa no sería grave si no se la elevara a la condición de ejemplo (“éste es el cine que hay que hacer”) y, otra vez, de talismán. La total falta de progresión en la intensidad hace que todos los esfuerzos sean inútiles. El espectador siente que la verdadera película, la que le interesa al espectador, pero también a Leduc y a todo su equipo, quedó fuera de cuadro. Como con la *Antonieta* de Saura, la película de *Frida* está por hacerse.

Fue un producto “culto” de antemano. Juan José Gurrola y Ofelia Medina en los papeles protagónicos, Leduc de director, el tema, las referencias musicales, etc. Al oportunismo cultural se le llama más delicadamente: coyuntura. Las continuas publicaciones sobre la Kahlo, las exposiciones, el centenario de Rivera, en fin. A *Los Motivos de Luz* no hay que llamarlo oportunismo sino simplemente amarillismo. Desde un punto de vista de producción las dos películas tienen cierta semejanza. La de Cazals sin embargo es un modelo de cine para la crisis (hablo desde el punto de vista de la producción): pocos actores, pocas locaciones, guión escrito por “la vida misma”, publicidad garantizada. No está mal, es evidente que ya no hay posibilidades de superproducción y que la creatividad tiene que ponerse el problema económico desde su mismo nacimiento.

Antes de estrenarse (primero en la Muestra y después en corrida comercial) ya habían aparecido críticas que la calificaban de (no se saben otra) “obra maestra”. La película es lamentable, falta de imaginación, chantajista, misógina, mal narrada, vergonzante..., la lista de elogios puede ser muy larga. Cazals desaprovecha un buen tema ( y una buena actriz, como Leduc) y no es su pecado mayor. Lo es, sí, su absoluta falta de estima por un personaje que pedía a gritos comprometerse con él (el ejercicio escolar de Dana Rotberg y Ana Diez Díaz sobre el mismo tema es un buen ejemplo), dejarse de demagogia y costumbrismo (los habitantes de las ciudades perdidas podrán ser pobres y tal vez asesinos, pero eso sí inmaculadamente limpios, las muchachas universitarias tendrás maridos buena onda que las llevarán de viaje cuando estén en crisis, las pobres incultas..., en fin). Hacer de las limitaciones, de producción o de otro tipo, virtudes, es cada vez más necesario para la supervivencia de nuestro cine, pero agregar a esas limitaciones la de una ausencia de inteligencia y una moral obtusa en ponerle sal a la herida.

#### IV

Si las películas que surgían aquí y allá no podían salvar al cine mexicano, a Isaac y al Instituto se les ocurrió un “Tercer Concurso de Cine Experimental” (sabiendo que los dos primeros habían dejado en el camino a gente como Rubén Gámez y Salomón Láilier). Olía a chamusquina. Algunos cineastas que por razones generacionales y de temperamento debían haber participado se quedaron, consciente y voluntariamente, al margen, como

Adriana Contreras; otros se lanzaron a la carrera de obstáculos que representaba conseguir producción. Algunos proyectos interesantes se quedaron en el camino, como el de José Buil. Al final se presentaron diez películas al concurso. Dos de ellas no merecían estar allí: *Amor a la vuelta de la esquina* (Alberto Cortés) y *Crónica de familia* (Diego López), respectivamente primer y segundo lugares. Su nivel estaba tan por encima de las restantes ocho que no hicieron sino legitimar una farsa. (Ni siquiera las promesas económicas se cumplieron: películas con un costo de producción muy alto fueron compradas para su distribución en la quinta parte de su valor real.) Otras dos películas eran previsible fracasos de compañeros de generación (guiones poco trabajados, producciones al vapor, sin trabajo con los actores, etc.): *El ombligo de la luna* (Jorge Prior) y *Obdulia* (Juan Antonio de la Riva). Las películas restantes son peores que la basura de la cartelera comercial. El tercer premio a *La banda de los panchitos* (Arturo Velazco) es en realidad un homenaje por ausencia a Gerardo Lara y su *Diamante*.

*Amor a la vuelta de la esquina* es en muchas cosas deudora de *El diablo y la dama* (Cortés incluso había trabajado con Zúñiga en *Uno entre muchos*). Un solo personaje principal, femenino en los dos casos, argumento casi inexistente y un tedio vital por expresar. Cortés es sin embargo menos arriesgado que Zúñiga, y le interesa un tono narrativo más tradicional. A cambio la soledad de María (Gabriela Roel) es mucho más concreta y con momentos realmente inspirados. De nuevo hay un trabajo real con el lenguaje, con el color, con los movimientos de cámara, con los gestos y con el vestuario. Un muy buen trabajo de Guillermo Navarro en la foto y una presencia escénica de Gabriela Roel contribuyen a la calidad de la película. Cierta falta de ritmo hacia el final (el viaje a Acapulco) y una estética un tanto cuanto aséptica no logran destruir los aciertos.

La *Crónica de familia* de Diego López es una película más ambiciosa y complicada. Si *Amor...* casi no tenía argumento y pocos personajes de contexto, *Crónica* tiene mucho y muchos. Parcialmente inspirada en una anécdota de nota roja entre la alta burguesía, narra una historia de amor que termina en forma trágica, la película empieza de una manera espectacular con un movimiento de cámara por una casa vacía hasta encontrar el personaje, un muchacho hijo de un rico hombre de negocios (turbios), guitarrista de rock hastiado de la vida. Con una amiga adolescente inicia un romance con cierto tono de ingenuidad mientras pasan a su lado la corrupción y la violencia de los negocios de su padre a los

cuales los de ella también están vinculados. Ella sugiere un robo a su propia familia para irse a Europa. Él se niega, se pelean, ella lo acusa de cobarde, él intenta el robo en una noche que los padres de ella cenan en casa de los suyos, surgen problemas y acaba muerto a balazos por el hermano pequeño de su novia. Si el principio es impactante, la construcción psicológica de los personajes le toma mucho tiempo y algunos caracteres secundarios (la madre de ella, el padre de él) caen en un cierto estereotipo, perdiendo el ritmo en ciertas escenas (el pleito por ejemplo) para volver a recuperarlo en una última secuencia monumental, con buenas actuaciones, bien narrada, humor e intensidad. Gran parte de la película descansa en el guión y en las actuaciones de los personajes secundarios (a destacar Fernando Balzaretto y Marta Verduzco).

En el foro de la Cineteca realizado casi a continuación del concurso, el cine mexicano estuvo representado por *Redondo* de Raúl Busteros. Es difícil —lo sabe quien haya tratado de hacer cine— levantar una producción, más aún para un director que empieza. Difícil también realizar un trabajo artesanalmente respetable. *Redondo* consigue esto, tiene una buena fotografía (de Mario Luna, quien no ha sido aprovechado aún en una buena película), un trabajo bien hecho en el sonido, mucho empeño en el guión y uno de los mejores actores del teatro independiente. Todo esto se cae por tierra por un humor tan impositivo como ramplón, que además trasluce la enorme arrogancia que hay detrás, y que lleva la película al ridículo.

## V

Tanto Diego López como Raúl Busteros y Alberto Cortés estudiaron cine en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. Se podría decir si no moviera a risa que tienen una formación académica. Es en cambio interesante señalar el trabajo paralelo a la industria que se viene realizando en las escuelas de cine, el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) y el CUEC, y en los últimos años, en la Unidad de Televisión Educativa y Cultural (UTEA). Es evidente que la cuestión numérica no es esencial, pero sí indicadora. La producción de conos y medimétrajes de estos lugares es considerable. Más importante es que cada vez con mayor frecuencia aparecen proposiciones innovadoras que ya han rebasado los documentales rolleros de hace quince años, y que hacen del oficio no sólo un

aprendizaje sino también un motivo de reflexión, y a las cuales las tesis de “por un cine imperfecto” le suenan un poco trasnochadas. Al documental rollero le ha seguido un documental militante (*Chapopote, ¡Los encontraremos!* Mendoza/Cruz), el cine de intensidades de Adriana Contreras encuentra su continuación en *Una isla rodeada de agua* (María Novaro), las virtudes del primer Hermosillo son retomadas por Maryse Sistach en *Conozco a las tres*, el humor corrosivo de *Adiós, adiós ídolo mío* (Buil), reaparece en una que otra cinta. Se escuchan algunos nombres: Albino Álvarez, Busi Cortés, Juan Guerrero, Douglas Sánchez, Daniel Da Silveira.

Dos medimétrajes excepcionales son representativos de este posible “otro” cine mexicano. *Diamante* y *Una isla rodeada de agua*. En éste último una sensibilidad femenina (expresión sin consigna, ni exclusiva ni excluyente y si se quiere apenas hipotética) busca expresar una manera distinta de ver las cosas, con tonalidades más suaves, vinculadas a las texturas y a la palpabilidad de los objetos, los paisajes y las personas. Una adolescente que busca a su madre que se ha ido durante su niñez hace de su mirada sobre el mundo algo que transforma las tarjetas postales y la foto de quince años, los vestidos color pastel y las paredes descascaradas y húmedas del trópico (la costa de Guerrero), con un cierto eco de *El viaje de los comediantes* de Theo Angelopoulos, en paisajes interiores, atmósferas emotivas aún no cuajadas en una sola (y violenta) intencionalidad.

*Diamante* es un poco lo contrario. Culmina una búsqueda de Gerardo Lara que da principio con *El chuby de Benito* y *El sheik del calvario*, por acercar al cine a una forma de crónica, uno de los géneros que literariamente han alcanzado una mayor calidad entre los escritores mexicanos de los últimos años. Tienen un antecedente dentro del mismo cine escolar en los cortos de Antonio del Rivero, pero con una conciencia de y una precisión en el lenguaje mucho mayor. En *Diamante* se narra la vida de un chavo lumpen de Toluca y su asesinato por un niño, los pleitos de las bandas, los atracos, la lucha por sobrevivir, etcétera. Esta película de cuarenta minutos consigue lo que *La banda de los panchitos* y *¿Cómo ves?* no consiguen en más de tres horas: dar una presencia, encarnar ese mundo sin manipulación, sin amarillismo, sin conmisericordia (*La banda*) y con un rigor formal muy por encima de Leduc. La fuerza del blanco y negro recuerda a Buñuel y *Los olvidados*. Naturalista por un lado, acaba como todo naturalismo, en la estilización.

Es sin embargo evidente que sin unos canales de exhibición eficientes y dignos todo lo que se diga es agua de borrajas. No bastan los cineclubes universitarios, no bastan las esporádicas exhibiciones, el material de la UTEC perdido en el marasmo de la televisión, que con todas sus limitaciones técnicas, tienen un nivel mucho mejor que las producciones del resto de los productores. Con unas instalaciones de la Cineteca Nacional que no envidiarían en muchos países desarrollados, subutilizadas al nivel de ser superadas por, ya no se diga la Cinemateca del Museo de Antropología sino por los cines de repertorio como el Bella Época o el Elektra. Algo similar sucede con las instalaciones universitarias. Todo esto condimentado con exhibiciones pésimas y copias lamentables, proyectores que dejan a las películas en calidad de piscacha.\*\*\* El problema de unos canales de exhibición para el cine mexicano es mayor y muy difícil de resolver, justamente por caer dentro del dominio de Operadora de Teatros, una de las pocas empresas del Estado con números negros. ¿A cambio de qué?

A la salida de Isaac del Instituto y la entrada de Soto Izquierdo todo parece indicar que la noche es eterna. No sólo no hubo proyectos nuevos sino que se liquidaron los anteriores, no se cumplieron las promesas del concurso, no se mejoró la programación ni la calidad de las exhibiciones. La gente de cine no dice nada porque tienen miedo a cerrarse las puertas y nadie pregunta, por poner un ejemplo ¿qué pasa con la película que Nicolás Echevarría iba a filmar desde hace algún tiempo?\*\*\*\*

Publicar un fragmento de un guión después de lo dicho es una apuesta, y una voluntad de mostrar que las cosas se pueden hacer bien, y que hay que empezar desde el argumento. *Crónica de familia* combinó el trabajo de Diego López, Juan Mora y Juan Tovar en el texto.

Hablar de nuestro cine es también, y por qué no, un acto de fe.

## NOTAS

\* Tomado de la revista *La orquesta*, vol. I, núm. 2, México, julio-agosto de 1986.

\*\* N. del E.: El autor alude al incendio de la Cineteca Nacional.

\*\*\* N. del E.: En el argot cinematográfico tiene un significado relativo a pedacería.

\*\*\*\* N. del E.: El Instituto Mexicano de Cinematografía dio largas al proyecto, que quedó bloqueado,