

SITUACION DE E LOS NUEVOS S CINEASTAS I ■ JOSE DE LA COLINA ■

En los últimos años 50 el cine mexicano empezó a revelar un estado crítico. Sus caballitos de batalla comerciales, sus figuras populares, sus géneros consagrados, ya no obtenían en los mercados latinoamericanos de la exhibición los óptimos resultados monetarios de que gozaron durante largo tiempo después de la segunda posguerra. Una producción media de 100 films bajó brutalmente a menos de 50 en el año 1961. Los productores que inflaban presupuestos para obtener préstamos del Banco Cinematográfico, el sindicalismo de coto cerrado, la persistencia en las fórmulas gastadas y la no renovación de los cuadros técnicos y artísticos eran algunos de los factores que habían llevado esta "gran industria nacional" a una situación sin salida. Un cine artísticamente inane, sin verdaderos autores, sin visión crítica, ni siquiera admisible como mero reflejo de una realidad: eso era "nuestro querido cine mexicano".

Aun con la escasa lucidez que la ha caracterizado, la industria cinematográfica terminó por advertir que le era necesario renovarse, siquiera en algunos aspectos, a fin de recuperar ciertas capas del público tanto interior como latinoamericano. Surgen las "buenas intenciones". En 1965 la sección de técnicos y manuales del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica convoca a un Primer Concurso Experimental de Largo Metraje, con el propósito, precisamente, de "renovar los cuadros artísticos y técnicos" de la industria del cine. Los resultados son modestos (12 films) pero considerables: se bosquejan unos cuantos cineastas: Gámez (*La fórmula secreta*), Isaac (*En este pueblo no hay ladrones*), Gurrola (*Tajimara*), Laiter, Michel y Véjar (*El viento distante*). Pero el segundo concurso, al que se presenta un número inferior de films (7), no revela más que a un buen realizador, Archibaldo Burns, con *Juego de mentiras*. El concurso no volvería a repetirse.

Mientras tanto, el Estado ha nacionalizado la mayoría de los canales de exhibición y creado organismos oficiales de distribución en el país y en el extranjero. El "equipo" de productores sigue siendo el mismo, con sus reticencias para reinvertir en el cine el dinero obtenido de él, con sus triquiñuelas para succionar el dinero del Banco Cinematográfico, con sus gastadas fórmulas de producción, pero además la clase dominante, mediante esta "nacionalización", reafirma el control sobre el "contenido" del cine y la no politización de éste. Existe una censura, desde luego, muy celosa en evitar cualquier posible infiltración de ideología no establecida en todo este engranaje, pero sobre todo es el engranaje mismo, la cohabitación de intereses de los trabajadores con intereses burgueses y pequeñoburgueses, la que va a garantizar esa inanidad política del cine mexicano.

Sin embargo, como señala Tomás Pérez Turrent, "había que conquistar a la enorme clase media surgida en los últimos años y que habitualmente prefería los modelos hollywoodenses". En los

años 60 van desapareciendo los films de charros e imponiéndose mediocres imitaciones de las comedias eróticas italianas, con un Mauricio Garcés que se convierte en la imagen donjuanística ideal de todo "Gutierritos". Se pretende, incluso, tratar "los grandes temas contemporáneos", pasando por la revuelta juvenil a la que se trata en sus aspectos más exteriores (cabellos largos, rock, "aliviame") o a la que se difama abiertamente (como en *La fuerza inútil* de Carlos Enrique Taboada), aunque el 2 de octubre de 1968 haya dado una imagen muy diferente de una generación magnífica. Esto no es bastante para reanimar a la industria, pues no se trata de un mero problema de "new look". La estructura misma es el problema esencial, y esa estructura forma parte de otra más vasta, la de un país entero. "La esperada ruptura con el pasado no se ha producido", añade Pérez Turrent.

A partir de 1970, la "crisis de la producción" se ha agravado tanto que la industria debe abrir la puerta a nuevos productores dispuestos a confeccionar el cine que una clase media creciente, y más o menos culta, está reclamando. Paralelamente, nuevos escritores y realizadores, formados oscuramente en la industria o recientemente incorporados a ella, empiezan a realizar sus obras en este marco. Esta incipiente tendencia cuenta con el apoyo de una nueva actitud del Banco Cinematográfico, en donde se ha visto la necesidad de esa renovación de cuadros, pero esa renovación se pretende asumirla sin cambiar básicamente la estructura industrial. Por otra parte, la escasez de trabajo en los "estudios" lleva a concebir nuevas formas de producción en la que el productor tradicional puede quedar excluido, de modo que el Banco, los sindicatos y los "estudios" entren en coproducción con autores, realizadores, intérpretes, etcétera.

Es obvio que la renovación no puede ser a fondo, ni en lo puramente industrial ni respecto a los temas, a las inquietudes intelectuales, artísticas y políticas, si el mecanismo de la distribución y la exhibición, en su mayoría controlado por el Estado, y en parte por la "iniciativa privada", no es transformado de arriba-abajo. Es también obvio que el nacimiento de un verdadero cine crítico, que refleje la realidad del país y la cuestione, y aun de un cine que lleve las inquietudes meramente artísticas tan lejos como lo desee, no es posible sin un vasto margen de independencia de los cineastas con respecto a las estructuras oficiales y/o burguesas.

Entre los críticos, más que entre los cineastas, se ha planteado la necesidad de un nuevo cine mexicano que sea válido estéticamente, que sea cuestionador, político, impugnador. Es evidente que la libertad política resulta necesaria incluso para que se desarrolle un cine cuya intención principal no sea precisamente política. Un cine políticamente encadenado es, a final de cuentas, un cine estéticamente encadenado. Aun la mera renovación formal es una utopía sin un suficiente margen de libertad ideológica. Y en tal estado de cosas, los nuevos cineastas, propiciados por las nuevas

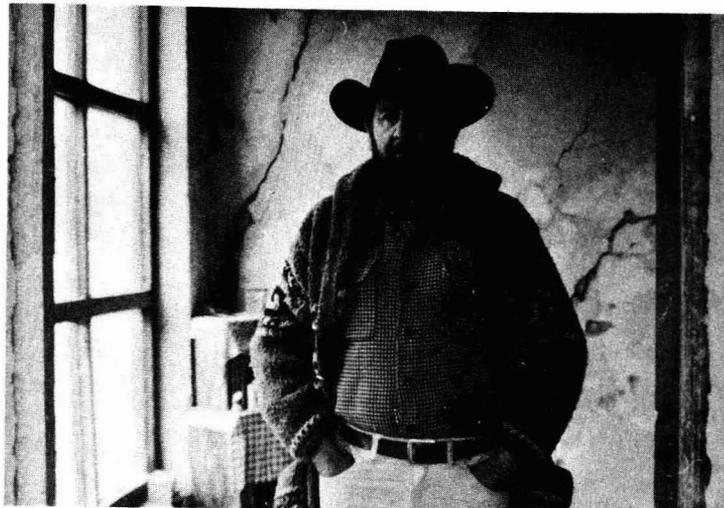


En este pueblo no hay ladrones



Tajimara

La manzana de la discordia



condiciones de la producción, limitados por las características del aparato de distribución y exhibición, tratan de traducir en cine sus inquietudes y de reflejar artísticamente su visión del mundo, sus contradicciones y aun sus limitaciones propias.

Los cineastas nuevos incorporados a la industria surgen de una capa más o menos intelectual de la pequeña burguesía. Algunos vienen del teatro (Ibáñez, Gurrola, Alexandro), otros del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (Fons, Bojórquez, Joskowicz, Hermosillo), otros más de escuelas de cine europeas (Cazals, Torres) o han intentado asociaciones independientes (Ripstein, Alatraste, Leduc), cuando no son curiosos "lobos solitarios" y diletantes (Burns sería un caso ejemplar). Casi todos ellos son gente de izquierda, aunque su ideología sea más bien vaga. No todos piensan en hacer un cine político, aunque la cuestión política termina apareciéndoseles en el camino, siquiera sea bajo la forma de la censura. De cualquier manera, las inquietudes que desean expresar en sus films pueden ser de orden muy íntimo, hasta puramente espiritual, si se acepta palabra tan poco "moderna". Sería mutilar al arte de un vasto territorio el pretender que ese tipo de obras no tiene, también, derecho a existir. Por lo demás, los críticos partidarios de una súbita, radical y rabiosa politización del cine, parecen no advertir que los cineastas, artistas o artesanos que necesitan de un complejo industrial para producir su obra, no podrán hacer el cine revolucionario, el cine político, el "cine del tercer mundo", mientras la sociedad en que se inscribe esa industria cinematográfica no cambie estructuralmente, o al menos mientras no haya una poderosa corriente de politización del país. Mientras tanto, los cineastas tratan de realizar sus films en el estado de cosas dado y el crítico debe valorar una obra en cuanto existe, no en cuanto a lo que "debiera" ser. Debe distinguir los temas, los materiales, el estilo, las implicaciones de esas obras, no negarles toda legitimidad porque se dan en "el sistema". (Obviamente, esos críticos radicales también publican en "el sistema", y no pueden alegar que sus críticas se den a conocer desde unos medios periodísticos independientes.)

Lo que importa destacar es que, pese a las limitaciones y a las sujeciones, sea dentro de la industria o en una vaga zona marginal a ella, están surgiendo unas cuantas obras que forman un camino tentativo hacia un nuevo cine mexicano. En *Juego de mentiras* Archibaldo Burns revela un mundo de pugnas interiores entre dos condiciones sociales, entre dos mundos culturales y raciales, y lo hace a través de una forma refinada que no excluye sino agudiza esa tensión psicológica, ese desasosiego moral. En *La hora de los niños*, *Crimen*, *La belleza*, *Exorcismos*, Arturo Ripstein apura una busca formal que trabaja sobre los elementos espacio-temporales del cine para revelar la otra clase de vida que puede haber en los "momentos muertos", para desdramatizar la realidad y revelar su tejido desnudo. Sin rigor sociológico ni formal, pero con una

verdadera intuición del gesto y las palabras significativas, Gustavo Alatraste filma sus testimonios caóticos, fascinantes aun en su condición de material bruto: el problema henequenero en *Los adelantados* y la monstruosa ciudad marginal (Ciudad Netzahualcóyotl) en *QRR*. En *Reed (México Insurgente)*, especie de "testimonio sobre un testimonio" —dice García Riera—, Paul Leduc, con un gran rigor formal, intenta rescatar, reconstruyéndolas, unas imágenes auténticas de la revolución de 1910, y mostrar el camino de una conciencia individual hacia una definición política. En sus dos obras más logradas, *La manzana de la discordia* y *El jardín de tía Isabel*, con un gran oficio cinematográfico que sabe violentar su propia sintaxis, Felipe Cazals busca los movimientos instintivos o oscuros de unos personajes desplazados y aislados del "mundo civilizado". En *Los nuestros* Jaime Humberto Hermosillo inspecciona desde dentro el mundo de convenciones morales, de fantasmas psicológicos, en que se mueve la clase media, y desmitificando a la madre tutelar y divinizada pone en tela de duda un pilar del orden estatuido. En *A la busca* y *Los meses y los días* Alberto Bojórquez retrata una juventud que se desgarran en sus alternativas sentimentales, una condición femenina que encuentra una ciudad y una estructura social hostiles, a través de un ritmo nervioso, de una solidaridad en el tiempo y la situación. Jorge Fons y Juan Manuel Torres, en *Tú, yo, nosotros* exploran también la clase media y sus fantasmas eróticos o morales, cada uno con un lenguaje propio que en el primero dinamita el melodrama desde su interior, rindiéndole un último homenaje, y en el segundo es narración ceñida, busca de un lirismo justo, emanado de los gestos triviales. Con *En este pueblo no hay ladrones* y *Los días del amor* Alberto Isaac revisita la provincia mexicana, el círculo familiar, una "suave patria" que es vida estancada, represión de los impulsos íntimos del adolescente, tertulias a las que llega apagado el sonido de la violencia civil, militar, política. En *Mictlan* o *La casa de los que ya no son*, a través de la maraña de mitos indígenas y cristianos, de dos civilizaciones mezcladas pero que no han cancelado sus pugnas, Raúl Kamffer halla un lirismo nuevo, a la vez refinado y salvaje.

Un cine marginal ha ido también desarrollándose penosamente, independiente y desafiante, en 16 o en 8 milímetros. Leobardo López Aretche realiza, antes de suicidarse, un testimonio sentimental, sincero, poco analítico, del movimiento estudiantil de 1968: *El grito*. En *La pasión* y *La manda* Alfredo Joskowicz da un "punto de vista documentado" sobre los ritos religiosos sincréticos del pueblo mexicano, antes de filmar en *Crates* una epopeya del hombre que se aparta de la sociedad y trata, duramente, de reinventar su humanidad. En el formato mínimo del 8 va creciendo todo un movimiento, que asume la humildad y la libertad de un material cinematográfico no enteramente controlado por el "sistema". Todo un cine de la impugnación, del cuestionamiento, de la radical expresión personal, está forjándose allí, y tiene ya sus



primeros logros: *Victor Ibarra Cruz, A partir de cero, Sabrán de mí, Jueves de Corpus*, etcétera.

No puede hablarse aún de un nuevo cine, puesto que no hay todavía una interrelación estrecha y orgánica entre estas obras y estos cineastas, ni hay una común plataforma ideológica mínima, como la hubo en el Cinema Novo brasileño. Hay que tomar en cuenta una estructura social dada. La homogenización de la nueva burguesía, formada en la estructura estatal, no supone un libre juego de intereses burgueses como el que permitió, por un momento, el surgimiento de aquel nuevo cine en el Brasil. 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. Las obras surgen, escasas y aisladas, de cualquier modo, y es deber del crítico reconocerlas, ver en qué vasta ausencia hacen brillar sus valores o indican sus deficiencias.

Obras que hasta por lo que no son pueden señalar el camino al cine mexicano que debe ser. Lo que sigue estando bien claro es que no habrá un nuevo cine mexicano en cuanto no haya una lucha de los cineastas, marginales o no, por la libertad de su forma de expresión: libertad económica, libertad política, libertad de temas y de formas. Pero está bien que mientras tanto se esté haciendo cine, aun dentro del marco industrial establecido, siempre que cada obra afirme unas mínimas conquistas (siquiera sean técnicas, siquiera sean avances formales, afirmaciones de estilo personal), porque no se puede suspender la historia mientras llega la revolución. Los cineastas deben tener en uso los instrumentos del cine, deben poner en marcha su obra, en una sociedad dada, en una situación dada, y llega hasta donde puedan en su propia labor; entre otras cosas porque ese cine nuevo, revolucionario en todos los sentidos, no podrá surgir de la nada en un acto de pura e inmediata voluntad. El cine comienza siendo un quehacer.