

# EL CINE

## Sobre el Concurso de Cine Experimental

Por José DE LA COLINA

parte a la siguiente, se efectúa sin violencia, como si se tratara de los ejercicios cotidianos de los bailarines. Lo mismo ocurre en *Duet* (música de Joseph Haydn), en donde los dos personajes no se relacionan entre sí por un "sentido" falso o artificial impuesto, desde fuera, por el argumento, sino por una energía que proviene de la técnica y que se convierte en razón interna de los intérpretes (en el programa no se especificaban los nombres de los bailarines de esta pieza, por lo que es posible adivinar que otras parejas de la compañía pueden interpretar *Duet* con la misma facilidad y perfección).

Desde un punto de vista general, Paul Taylor ha creado una muy completa y novedosa "técnica del movimiento de los brazos". Estábamos acostumbrados a ver que los miembros superiores de los bailarines sirvieran como complemento a los pasos marcados por los pies o a la intención señalada por los coreógrafos. En las creaciones de Taylor, los miembros superiores expresan por sí solos toda una gama de hallazgos plásticos, constituyen elementos independientes, manifiestan, en ocasiones con una absoluta y deliberada falta de sincronización con las demás partes del cuerpo, sensaciones especiales y a veces antagonicas. *Three epiphany's* es, también, ejemplo de esta sorprendente capacidad.

A la elaboración positiva de las demás partes del espectáculo se debe, asimismo, el éxito de la compañía de danza de Paul Taylor. En las coreografías están presentes tanto la música de los clásicos (Bach, Haydn, Haendel) como la magnetofónica y la folklórica. Esta circunstancia, que podría ser signo de imperfección o falsa audacia, revela la misma actitud saludable que es posible hallar en otros géneros del arte, en el jazz o la pintura, por ejemplo, que promueven el regreso a lo anterior, la búsqueda en lo ya alcanzado, para redescubrir caminos valiosos e inexplorados, para conquistar la calidad que ya se había manifestado en otros planos. El vestuario y la iluminación permanecen al servicio de la imaginación de Paul Taylor. Todas las personas que lo han auxiliado en estas difíciles tareas (tareas que intervienen muy directamente en el éxito o fracaso de la danza) han comprendido, en la mayoría de los casos, la visión del coreógrafo. Como los bailarines, los técnicos y escenógrafos han trabajado al ritmo del conjunto, se han integrado a la idea total. En ningún momento dejan de sorprender la valentía y la precisión de Robert Rauschenberg, George Tacit, Alex Katz y otros que, ante la necesidad de satisfacer una necesidad de creación colectiva, han respondido con originalidad y buen gusto, conservando la libertad indispensable. El vestuario de Katz, para *Junction*, indica una exagerada disposición al barroquismo, tendencia que en este caso funciona a la perfección. Por el contrario, en *Aureole* no es posible descubrir sino las tradicionales vestimentas blancas del ballet clásico, ya que para el juego de tonos se aprovechan exclusivamente los cambios de luz.

Experiencia provechosa, la presentación de la compañía de danza de Paul Taylor en México necesariamente producirá un saldo positivo tanto para el público como para los grupos de danza mexicana.

Desde su nacimiento, el cine mexicano ha sido una sucesión de esperanzas más frecuentemente defraudadas, o apagadas simplemente, que cumplidas. Su nivel de promesas más alto lo alcanzó entre los años 1935 y 1945; si bien como industria sobrepasó en los años siguientes aquel nivel, es evidente que, de entonces a la fecha, sufrió como arte un estancamiento y finalmente una crisis de carácter grave. Crisis económica, crisis temática, crisis artística a final de cuentas. No es necesario recurrir a fichas y a cifras: otros críticos han analizado parcial o totalmente las causas y los efectos de la ataxia y la caída de un cine que alguna vez llamó la atención al mejor público extranjero. Si es verdad que en México no se hizo nunca un gran cine —es decir, un cine con un cierto espíritu colectivo, como lo han sido o son el norteamericano, el soviético, el italiano—, hubo al menos indicios de ello, obras y cineastas que permitían creer en la posibilidad de un cine mexicano auténtico: Toscano, De Fuentes, Fernández, el trasterrado Buñuel (que si es, en cierto sentido, un *outsider*, al menos ha realizado su obra dentro del mismo sistema del que han brotado los *ovoles*, *virutas* y *capulinas*). Pero desde hace mucho tiempo, con la excepción de Buñuel, ni siquiera esos nombres podían testimoniarse por *todo* el cine mexicano que *debía* ser. Algo se esperó de unos cuantos recién llegados, pero las imposiciones comerciales más bajas y a la larga, como se ha visto, más equivocadas, aunadas a las deficiencias culturales o escuetamente a la falta de talento, los llevaron a realizar el mismo cine, si no peor, que se venía haciendo. Cualquiera que se haya dado la pena de ver algunos de los films mexicanos que habitualmente salen de los estudios habrá advertido que, aun los que se pregonan realistas y consagrados a los "grandes problemas del momento", se desarrollan en un México hipotético, falso, estancado mental, moral y estéticamente en el peor siglo XIX (pese a sus elementos exteriormente modernos, como automóviles, rascacielos, chamarras de cuero y demás), erigido sobre el folletín, el melodrama, la novela rosa, la tarjeta postal, el delirio imitativo de los géneros cinematográficos de otros países, (que ha producido un curioso híbrido de western norteamericano y film "de charros"), el abuso y la adulteración del folklore y la práctica de una comicidad astracanésca basada en los más fatigados chistes verbales. Es decir, los films mexicanos se inscriben en la zona más baja, más estúpida, más descaradamente comercial, de la cultura de masas. Quienes se preocupaban por realizar un cine mejor y tenían dones, vocación y pasión para hacerlo, se hallaban impedidos por esa estructura comercial alérgica a la inteligencia, y sobre todo por legislaciones gremiales y hábitos de distribución que impedían el acceso de los nuevos al quehacer cinematográfico profesional o a la divulgación

de su obra. Pero se percibía en el aire que algo tenía que ocurrir... y ocurrió. No una revolución, como ha querido el optimismo de algunos, pero sí un hecho que prefigura la imagen de un cine mexicano que esperamos ver algún día. No deja de ser significativo que ese hecho haya surgido gracias a la iniciativa de los responsables de la confección material del cine mexicano, a quienes el total derrumbe de éste afectaría de una manera directa y concreta, es decir los obreros de la industria cinematográfica. La convocatoria y puesta en marcha del Concurso de Cine Experimental de Largo Metraje fue publicada por la Sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica en los últimos meses del año 1964; a mediados del presente año estaban listas para su presentación ante el jurado del Concurso 13 de las 30 películas originalmente inscritas. El poderoso sindicato había dado la oportunidad a un considerable número de artistas —directores, escritores, adaptadores, fotógrafos, músicos, actores, etcétera—, de utilizar los medios materiales, los equipos técnicos y humanos del cine, exentos de las trabas tradicionales del sistema, para intentar la realización de unos cuantos films concebidos según el criterio y la voluntad artística de sus autores. Es decir, por primera vez en mucho tiempo tenían una oportunidad de hacer cine los representantes de las nuevas generaciones, o bien aquellos que hasta el momento habían carecido de esa oportunidad. ¿Abría eso el camino? Para ser sinceros, no, porque de hecho el Concurso no suponía un cambio de la actual estructura cinematográfica, ni siquiera una reforma de sus leyes explícitas o implícitas. Hasta el momento nada parece indicar que los cineastas —artistas o técnicos— premiados vayan a poder continuar su obra con la misma libertad que se les concedió, ya que los cuatro primeros premios consistieron en la libre exhibición comercial de los films, no en el acceso a las ramas profesionales de la industria. Pero, a pesar de esto, el camino ha sido entrevisto por el público, por los obreros de la industria y —esperémoslo así— por algunos productores. La vieja estructura del cine mexicano se mantiene inamovible, pero está roída por sus propias debilidades y por sus propios vicios, de modo que tarde o temprano sus financiadores, los viejos o los nuevos que surjan, deberán recurrir a la gente con nuevas ideas, nuevas maneras de hacer y, sobre todo, una nueva sensibilidad, que encuentre respuestas en un público cada vez más necesitado de buen cine; un público, si se quiere no muy numeroso ahora, pero que irá creciendo, irá creándose poco a poco.

De los trece films concursantes, siete (tomando en cuenta cuatro cortometrajes incluidos en films mayores) son de una calidad por encima del nivel actual del cine mexicano, tanto en el plano artístico como en el técnico. Es decir,

el Concurso ha servido para revelar la capacidad de siete cineastas (Isaac, Gámez, Gurrola, Guerrero, Michel, Laiter, Juan Ibáñez) y de sus colaboradores, para hacer un cine profesional no sólo decoroso, sino bueno y aun excelente. Como ya en otro lugar he escrito comentarios críticos de los films concursantes,<sup>1</sup> apuntaré aquí algunas reflexiones generales.

En el certamen tuvieron un papel preponderante, por su número y su calidad, los films realizados por jóvenes sobre el sentido de la vida de los jóvenes. Así *Tajimara*, *Un alma pura*, *Amelia*, *El viento distante*, comenzaban por tener la virtud de una visión sincera y comprometida de los personajes y los conflictos íntimos que deseaban expresar. Esto, aparte de las diferencias en la calidad de esa expresión, es ya una conquista importante dentro de un cine donde los problemas de la niñez, la adolescencia y la juventud han sido abordados por gente madura y más que madura, predispuesta a los esquematismos paternalistas y sermones con que las edades tempranas han sido tratadas hasta ahora por el cine mexicano. Tanto las películas mencionadas como otras de temática muy distinta —*En este pueblo no hay ladrones* y *La fórmula secreta*— son además intentos de reflejar e interpretar una realidad mexicana actual, penetrada con una mayor o menor lucidez, con una mayor o menor aptitud creadora, pero tratada con honestidad, olvidándose de los tópicos o clisés habituales, o acordándose de ellos sólo para destruirlos. Si bien estos films presentan una imagen necesariamente parcial, individual o subjetiva, de la realidad total del país —y no podía ser de otro modo, pues los nuevos cineastas han comenzado, honestamente, por tratar de hablar de aquello que los rodea— es evidente que sus obras presentan ya una virtud común: la autenticidad. Autenticidad en la visión de las costumbres, de los medios ambientes, de las maneras de ser de los mexicanos de la clase media o de los pequeños pueblos sin historia, de sus problemas sentimentales, eróticos, vitales; autenticidad en la búsqueda de un estilo propio, en el que las influencias no llegan a imponer la imitación y son, en cambio, riquezas que asimila el cineasta.

Acaso una de las pruebas del subdesarrollo en que se halla el cine mexicano sea su falta, no digamos ya de creadores, sino por lo menos de tendencias definidas. En los últimos años hemos visto aparecer, en todos los países con industrias cinematográficas de consideración, movimientos y escuelas cuyos componentes se unen, pese a sus naturales peculiaridades como artistas, en torno a determinadas afinidades de tema, de posición moral, estética, política, etcétera, o bien de necesidades prácticas de la creación, relacionadas con los imperativos industriales o económicos del cine. Mientras hemos visto, últimamente, desarrollarse una tendencia de realismo crítico en Italia, la *nouvelle vague*, el *cinéma-verité* y el cine paralelo en Francia, el *free cinema* en Inglaterra, el cine independiente y la *living camera* en Estados Unidos, en México no ha ocurrido nada semejante.

Quizá este fenómeno se deba a que en realidad, desde la segunda posguerra, el cine mexicano no ha tenido, técnica, intelectual y formalmente, desarrollo alguno; se ha quedado fijo en una situación estática que ha ido deteriorándose y ha asfixiado todo intento aislado por superarla.

No se puede decir que los nuevos cineastas participantes en el concurso representen una tendencia o un movimiento, pues hasta ahora es problemática incluso su unión alrededor de unos mínimos objetivos comunes. Pero no puede dejar de verse como un signo positivo el que, en general, surjan de núcleos más perrechados intelectualmente (como cualquiera puede advertir, el nivel cultural de los consabidos cineastas mexicanos, aun de los más prestigiosos, es verdaderamente vergonzoso) y que casi todos ellos, en particular todos los premiados, hayan solicitado la colaboración de la inteligencia del país. Así, por ejemplo, Rubén Gámez, pidió el texto de *La fórmula secreta* a Juan Rulfo y su lectura al poeta Jaime Sabines; Juan José Gurrola y Juan Guerrero, para realizar *Tajimara* y *Amelia*, partieron de relatos de Juan García Ponce, en cuya adaptación participó el propio autor; Alberto Isaac basó *En este pueblo no hay ladrones* en un relato de Gabriel García Márquez, adaptado por el crítico de cine Emilio García Riera (además, en un aspecto menos importante, pero significativo, Isaac incluyó como actores a otros conocidos artistas e intelectuales); Salomón Laiter y Manuel Michel adaptaron, en el tríptico *El viento distante*, dos relatos de José Emilio Pacheco; Juan Ibáñez y José Luis Ibáñez llevaron al cine dos historias de Carlos Fuentes; Héctor Mendoza un cuento de Inés Arredondo... Por lo demás, los nuevos músicos, los nuevos actores (formados en la gran mayoría de los casos en los grupos universitarios o experimentales de teatro), los nuevos artistas, en fin, tuvieron una gran participación precisamente en los films del certamen, que resultaron ser los mejores. De ello se puede concluir que, por primera vez en forma conjunta,

los creadores e intérpretes de las más recientes promociones se interesaron de manera concreta y práctica en hacer cine. Si se quiere, no es bastante para hablar de una tendencia o un movimiento, pero sí para considerar que se ha dado un gran paso tendiente a mover el cine mexicano hacia las zonas de la inteligencia, de la sensibilidad y las preocupaciones de nuestro tiempo. Eso no es poca cosa.

Queda un problema por resolver: el destino de estos intentos. Por lo pronto, no parece que vaya a producirse un cambio notable en la estructura de la industria, ni siquiera en los gremios de la gente de cine. (En este sentido son bien contundentes, para no ir más lejos, las declaraciones de uno de los líderes de la agrupación de directores, Alejandro Galindo que declaró a un periodista: "... Es la lucha por la supervivencia: si al año hay 50 películas y son 65 los directores, no vamos a permitir que algún otro, por más ilusiones, preparación, entusiasmo que tenga, venga a quitarnos nuestro *modus vivendi* que ya de por sí es difícil entre nosotros. Y más aún cuando las leyes nos han dado una situación de privilegio, protegiéndonos.") Puede preverse, que alguno de los ganadores del concurso pase a formar parte del cuadro de realizadores o técnicos de la industria —lo cual no garantiza, desde luego, que se le dará la oportunidad de seguir haciendo el cine que quiere hacer—, pero, dada la actual situación, es difícil concebir la posibilidad de que cada año, con cada nuevo concurso (pues hay indicios de que la Dirección de Cinematografía va a patrocinarlo en adelante), se les abra las puertas a los demás ganadores. La existencia de un cine marginal o paralelo, posible en otras partes, en México aparece como una quimera: sólo podría ser financiado por la distribución y exhibición de los films, y también en este campo hay "situaciones de privilegio" y "protecciones", como diría Galindo, que los bloquearían. De hecho, en México el cine es un *trust*, un monopolio de unos cuantos productores y algunos sindica-



Pixie Hopkin y Mauricio Davison en *Tajimara*

<sup>1</sup> *El Gallo Ilustrado*, suplemento dominical de *El Día*. Número 159, 11 de julio de 1965.

tos. En la medida en que los trabajadores del film, los que necesitan económicamente del desarrollo y fortalecimiento del cine mexicano, se den cuenta de este problema y lo resuelvan, ese nuevo cine encontrará un terreno propicio para su crecimiento.

Lo importante por ahora es que unos cuantos realizadores y sus equipos han hecho ver algunas de las posibles renovaciones artísticas del cine mexicano y

han demostrado que de él podrían surgir obras contemporáneas nuestras en verdad, y contemporáneas de los films que se hacen en otras partes del mundo. Una pequeña victoria que no ha ganado la guerra, ciertamente, pero que puede enseñar el modo de ganarla, si los *nuevos* están dispuestos a continuarla. Tienen ya sus primeras armas: unos cuantos films que valen el esfuerzo y la ilusión con que se hicieron.

Virgen mexicana. A través de las páginas del prólogo nos damos cuenta que la idea tenía tanto de viajera como el mismo Usigli; que los desplazamientos del autor, de un país a otro, al servicio de la diplomacia mexicana en el extranjero, sublimizaron el tema hasta convertirlo en una especie de obsesión cuyo origen se podría hallar en la infancia del dramaturgo.

Asimismo, el prólogo da lugar a una serie de lucubraciones, bastante brillantes por cierto, sobre el teatro llamado poético y sobre el teatro de ideas. Del primero nos dice que el aliento poético que puede caber en una pieza de teatro está "implícito en la capacidad poética de cada autor", pero que de ningún modo un hombre dotado de capacidad necesariamente es capaz de convertirse en un poeta dramático. Califica de equivocado a Percy Bysshe Shelley por haber hecho el intento. Rinde culto a la esencia, la naturaleza y las formas propias del teatro, género que siempre requiere de la anécdota, los caracteres y la acción. Critica a la generación actual que se limita a copiar, con menos habilidad y con una idea menos desarrollada del movimiento escénico, los cánones del expresionismo, "fruto teatral de la primera posguerra". Para Usigli, los existencialistas franceses no tienen nada que hacer en lo que respecta a la literatura teatral. No inventan nada. Sus errores son los siguientes: han reemplazado la anécdota por la idea, han convertido el carácter en un símbolo, le han dado mayor importancia al diálogo que a la acción. Con sorprendente seguridad y con una capacidad al autoculto igualmente sorprendente, Usigli llega a afirmar que algunas obras actuales desaparecerán de la historia de la literatura y el teatro, mientras que en páginas posteriores reexplica su posición como primer dramaturgo mexicano, asunto que, aunque parezca grotesco, es de difícil refutación.

Tanto la obra como el prólogo resultan impecables en su redacción. Sin embargo, el prólogo es más interesante que la obra. Por medio de tres actos llenos de personajes históricos, Usigli recrea los antecedentes de la supuesta aparición de la Virgen de Guadalupe. Paradójicamente, ya que el mismo Usigli prefiere la acción a la idea, cada uno de estos personajes (Carlos V, los Misioneros y Religiosos de la Nueva España, la Reina Isabel, porteros, criados y frailecillos) van planteando reflexiones sumamente elevadas que, en sí, no constituirían, a pesar de lo que Usigli afirma en el prólogo, ningún defecto, pero que, por desgracia, parecen adelantarse a la historia, como si los personajes hubieran sabido de antemano acontecimientos posteriores a su época. Por esta razón, y también paradójicamente, algunos personajes y sus diálogos se convierten en expresiones simbólicas, al mismo tiempo que pierden sus valores autónomos para convertirse en instrumentos (muñecos o títeres) del autor.

Por la falta de obras auténticamente teatrales, auténticamente mexicanas, nadie puede negar la importancia de Usigli como autor dramático. Algunos de los jóvenes autores, a pesar de una o dos obras bien pensadas, impecablemente escritas, no pueden aún disputarle el sitio privilegiado que ocupa.

—A.D.

## LOS LIBROS ABIERTOS

ANDRÉ BRETON. *Los vasos comunicantes*. Serie del Volador. Editorial Joaquín Mortiz. México, 1965. 159 pp.

Aproximadamente treinta y cinco años después de ser publicada en su idioma original, aparece en español esta obra de André Breton. El retraso habla en su favor. De acuerdo con los principios del surrealismo, del que es el innegable y muchas veces negado guía espiritual, Breton no ha buscado ninguna relación fácil con el público a través de la literatura. Su obra es breve y cerrada, tanto en prosa como en verso. Como *Nadja*, *Los vasos comunicantes* se inscribe voluntariamente en un género híbrido que participa de la confesión, de la novela, del ensayo y escapa a todo intento de clasificación. Ésta es una de sus virtudes. Treinta y cinco años después de su creación, el libro tiene todavía el carácter vivo y auténtico que le da su radical sinceridad y su condición de documento personal. Sin embargo, algunas de las contradicciones más importantes del surrealismo se hacen evidentes en él. Toda la parte de *Los vasos comunicantes* que recoge directamente lo que los mismos surrealistas deseaban que se viera como la "experiencia surrealista", revela ahora su carácter demasiado superficial, en algunas ocasiones meramente adolescente. Casi en ningún momento el contacto de Breton con el mundo irracional, su entrega a los sueños y a las coincidencias secretas alcanza la profunda dimensión, toca el misterio que con tanta verdad y belleza han develado, sobre todo, los románticos alemanes, a los que el surrealismo parece deberles también todo en este respecto, y muchas veces se queda en mero juego superficial a las escondidas o en la voluntad de ver maravillas donde no las hay más que mediante la aplicación racional de un voluntario y muy determinado criterio estético — solamente estético. Pero —también sin embargo— algunos de los aspectos más auténticamente revolucionarios de la "teoría" surrealista son expresados con espléndida penetración en el libro. La necesidad de la revolución total, la exigencia de asumir la parte irracional del hombre en todo movimiento libertador, la negación del trabajo como experiencia positiva, el poder del amor como fuerza capaz de cambiar las estructuras sociales encuentran en Breton un expositor lúcido y penetrante. Y sobre cualquier otra consideración —y en este respecto es donde el libro muestra su elemento más contradictorio— cada una de las páginas de *Los vasos comunicantes* revelan, muestran e imponen la maravillosa prosa, el extraordinario poder ver-

bal de un gran escritor. A pesar de las deficiencias de la traducción, los períodos envolventes de Breton, sus largos párrafos en los que ideas e imágenes aparecen y —mezclan con exquisita facilidad, el ritmo seguro, profundo, con un aliento largo y continuado que jamás se quiebra, reduce y apresura al lector de una manera inevitable. Este estilo maravilloso es el que hace de *Los vasos comunicantes* un gran libro —y al mismo tiempo contradice uno de los propósitos del autor. Finalmente, en lugar de una gran revolución vital, nos encontramos con que el surrealismo, más allá de sus métodos y manías, ha logrado crear, cuando se pone en manos de un artífice como Breton, una espléndida literatura. Esto es muy importante también —y no deja de ser revolucionario. Quizás este fenómeno explique mejor que nada el secreto de su permanencia.

—J. G. P.

RODOLFO USIGLI: *Corona de Luz*. Colección Popular, Fondo de Cultura Económica, México, 1965. 220 pp.

En dos prólogos Usigli describe las inquietudes que lo orillaron a pensar en el tema de la Guadalupana y ambos le sirven de pretexto para expresar algunas ideas singulares con respecto al teatro universal, al teatro mexicano, y al desarrollo de la literatura dramática.

*Corona de Luz*, según explica Usigli, es una pieza anti-histórica, tan anti-histórica como *Corona de Sombra*. Ya en el prólogo de esta última obra, escrita en 1943, Usigli afirmaba que "México es el país de la Guadalupana" y, según asegura el propio Usigli en la forma tan contundente en que suele expresar sus aseveraciones, en esta época ya pensaba en crear una obra sobre el tema de la

