



UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO  
FACULTAD DE HISTORIA

***UNA MIRADA HISTÓRICA DEL CINE MEXICANO  
A TRAVÉS DEL GRUPO NUEVO CINE Y DEL PRIMER CONCURSO  
DE CINE EXPERIMENTAL DE LARGOMETRAJE,  
1961-1965.***

TESIS  
QUE PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE  
LICENCIATURA EN HISTORIA  
PRESENTA  
**BRENDA VIRGINIA RICO MENESES**

ASESORÍA:  
DRA. TANIA RUÍZ OJEDA.

MORELIA, MICHOACÁN

AGOSTO DE 2017

*Ningún paso que acerque al hombre a un entendimiento completo  
Del significado de su existencia, es lo suficientemente pequeño  
Como para no ser tomado en cuenta.*

Andrey Tarkovski.

*A Juan Rico y Paula Gil,  
Por enseñarme a amar la vida.*

## AGRADECIMIENTOS

Este proyecto de investigación no hubiera sido posible sin el apoyo de la Facultad de Historia y de la Maestra Tzutziqui Heredía y el Doctor Oriel Gómez, a quienes agradezco inmensamente por su apoyo brindado desde el inicio de mi carrera; el Centro de Documentación de la Cineteca Nacional y Raúl Miranda, Subdirector de esta instancia, quien, con su disponibilidad y amabilidad durante la búsqueda de información, alentó este trabajo; la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México y Guadalupe Ferrer, a quien se admira por su ardua labor con el archivo filmico más importante de América Latina y la Hemeroteca Nacional, que me dio abrigo en días de lluvia, so pretexto de búsqueda de periódicos y revistas.

De igual manera agradezco infinitamente a mis padres, por el amor dado y por enseñarme a creer en mí; a Tania Ruíz Ojeda, asesora del presente trabajo, por darme libertad de acción y palabras críticas siempre en el momento más oportuno; a Javier Morett por involucrarme en el proyecto de la Filmoteca Michoacana; a Gaspar Jordán, por todo su apoyo y cariño a pesar de la distancia; a Raúl Casamadrid por sus atenciones incondicionales y a Nancy Valdez, por su amistad inigualable.

Gracias a todas las personas que han estado conmigo, ya sea en alguna función de cine o en alguno de los proyectos de Ojo Libre que he venido trabajado desde el 2013. Todos ustedes fueron piezas clave para motivarme a llevar a cabo la

investigación aquí presente.

Espero que el amor que le tengo al cine pueda leerse y ser compartido a través de las líneas siguientes.

# ÍNDICE

|                   |   |
|-------------------|---|
| INTRODUCCIÓN..... | 9 |
|-------------------|---|

## CAPÍTULO I

|   |    |
|---|----|
| -El cine mexicano en su propio contexto.....  | 17 |
| - El monstruo cinematográfico.<br>La industria en movimiento.....                               | 19 |
| - ¿La muerte de una estrella?<br>El eterno dilema de la crisis del cine mexicano.....           | 24 |
| - ¿Arte o industria?<br>El cine mexicano en el primer lustro de los sesenta.....                | 27 |
| - Generaciones en conflicto al interior del cine mexicano.....                                  | 31 |
| - Cine sin fronteras:<br>Las corrientes y los movimientos cinematográficos fuera de México..... | 37 |
| - Una nueva mirada:<br>El cine desde la academia.....   | 41 |

## CAPÍTULO II

|   |    |
|---|----|
| -El Grupo Nuevo Cine y sus integrante.....                    | 47 |
| -Reflexiones en torno al manifiesto del Grupo Nuevo Cine..... | 56 |
| -La revista <i>Nuevo Cine</i> .....                           | 67 |
| -Análisis del contenido de <i>Nuevo Cine</i> .....            | 69 |

### CAPÍTULO III

|  |     |
|--|-----|
| -El Primer Concurso de Cine Experimental de Largometraje en México.....                            | 80  |
| -Definiciones del cine experimental:<br>Acuerdos y discrepancias.....                              | 83  |
| -La convocatoria del Primer Concurso de Cine Experimental de Largometraje y sus organizadores..... | 91  |
| -El momento de la verdad:<br>De los participantes y las películas finalistas del Concurso.....     | 94  |
| -Resultados y controversia,<br>el arribo inasible del cine experimental en México.....             | 109 |

### CAPÍTULO IV

|   |     |
|---|-----|
| -Análisis Cinematográfico.....  | 115 |
| -Reflexiones sobre las investigaciones de los filmes <i>En el balcón vacío</i> , de Jomi García Ascot y <i>La fórmula secreta</i> , de Rubén Gámez..... | 119 |
| -Análisis Cinematográfico de <i>En el balcón vacío</i> , de Jomi García Ascot.....  | 125 |
| -Análisis cinematográfico de <i>La fórmula secreta</i> , de Rubén Gámez.....  | 141 |
| CONSIDERACIONES FINALES.....  | 159 |
| APÉNDICE.....   | 163 |
| GLOSARIO DE TÉRMINOS CINEMATOGRAFICOS.....  | 170 |
| FUENTES DE INFORMACIÓN.....   | 176 |

## RESUMEN

La presente investigación tiene por objetivo principal el construir un panorama histórico del cine mexicano, durante los primeros cinco años de la década de 1960, a partir del reconocimiento y análisis de los factores que influyeron la diversificación conceptual, artística e industrial del cine en México, durante una etapa caracterizada por una supuesta crisis generalizada. La academia, la crítica cinematográfica, la literatura, los movimientos y tendencias nacionales e internacionales y la participación de nuevas generaciones en la realización cinematográfica, son sólo algunos de los elementos que influyeron al cine. De la misma manera, se analizan dos acontecimientos específicos, la creación del Grupo Nuevo Cine y el Primer Concurso de Cine Experimental de Largometraje así como los filmes *En el balcón vacío*, de Jomi García Ascot y *La fórmula secreta*, Rubén Gámez, de 1962 y 1965 respectivamente, considerándolos testimonios y fuentes de información que sostienen la hipótesis de que la idea de inestabilidad corresponde a una expansión del espectro cinematográfico a distintas y innovadoras necesidades del cine.

### PALABRAS CLAVE:

- Cine Experimental
- Industria Cinematográfica
- Crisis Cinematográfica



- Grupo Nuevo Cine
- Primer Concurso de Cine Experimental

## ABSTRACT

This investigation have the objective to make an historical panorama of mexican cinema during the first five years of the 1960's, through recognition and the analysis of the factors that influenced the conceptual, artistic and industrial diversification at a stage characterized by an alleged generalized crisis. The academy, the film critic, the latin american literature, the national and international movements and tendencies as well as the participation of new generations are some of the elements that impacted on cinema. In the same tonic here they are analyzed two specific events: The Group Nuevo Cine and the First Contest of Experimental Feature Film, also the Films *En el balcón vacío*, of Jomi García Ascot (1962) and *La fórmula secreta*, of Rubén Gámez (1965), seeing them as testimonials and sources of information which support the hypothesis That the idea of instability corresponds to an expansion of the cinematographic spectrum to different and innovative needs of the cinema.

## INTRODUCCIÓN

El cine nos ha ayudado a expresar mundos previamente imaginados, funcionando como un medio que fomenta y trasciende las relaciones entre la creación de ideas y la transformación de la realidad a través de imágenes en movimiento. Gracias al cine se han generado vínculos entre las diversas artes para anunciarse a sí mismo, construyéndose a partir de la colaboración entre los creadores y la música, la fotografía, la escritura, el teatro, la danza, entre otros procesos artísticos que se encuentran íntimamente ligados al uso de las tecnologías, dándole vida a una manifestación humana que ha sido equiparada a los propios sueños.

A partir de su origen en México, el cine se ha convertido en un fenómeno abordado por investigadores y cinéfilos, pertenecientes a diversas ciencias sociales y humanidades, mismas que no sólo lo conciben como una construcción artística, sino incluso como un fenómeno humano eminentemente idealista, como diría André Bazin,<sup>1</sup> producto de un largo camino de más de cien años en los que se han interrelacionado personas, miradas y alcances con diferentes dimensiones, posibilidades teóricas, técnicas múltiples e interpretaciones sumamente diversas, adquiriendo características que lo distinguen de entre las demás artes, pero que como ellas, se encuentran completamente inmersas en e influenciadas por los distintos procesos históricos en los que surgen, trascendiendo fronteras geopolíticas y dimensiones temporales que nos permiten concebir al cine como un testigo, pero

---

<sup>1</sup> Bazin, André, *¿Qué es el cine?*, Ediciones RIALP S. A. Octava Edición, Madrid, España, pág. 33.

también como testimonio y documento que nos ayuda a conocer más sobre el momento en que las películas surgen y también sobre la postura e ideas de los sujetos que intervienen en la realización de los filmes y en la interpretación que tienen del momento histórico que les tocó vivir. Los ejemplos de los Hermanos Alva y de Miguel Contreras Torres,<sup>2</sup> cineastas michoacanos que, desde el ámbito de la creación cinematográfica, formaron parte de la historia de la revolución mexicana así como de la historia del cine, capturando imágenes que hoy nos permiten conocer y reflexionar sobre el México de las primeras décadas del siglo XX.

Durante los primeros cinco años de la década de 1960, durante el mandato presidencial de Adolfo López Mateos se dio en el país un crecimiento económico conocido como “el milagro mexicano”,<sup>3</sup> caracterizado por una bonanza económica originada por la inserción de empresas extranjeras en el territorio mexicano. Pero no todos los ámbitos de la sociedad fueron vistos de la misma manera y en esta temporalidad, las artes y en especial el cine se convirtieron en los medios más idóneos para manifestar la necesidad de una transformación que estuviera ligada a los cambios que se estaban viviendo a nivel mundial.

No es la intención del presente trabajo hacer un recuento o una base de datos del cine mexicano, ni tampoco hablar de las relaciones que existen entre el cine y la sociedad mexicana, que si bien se consideran temas necesarios de abordar desde la

---

<sup>2</sup> Consúltense los libros: Leal, Juan Felipe, *El documental nacional de la Revolución Mexicana, filmografía 1910-1914*, Juan Pablos Editor S.A., México, 2012, 325 pp., y Contreras Torres, Miguel, *El libro negro del cine mexicano*, Editora Hispano-Continental Films, México, 1960, 449 pp.

<sup>3</sup> Meyer, Lorenzo *et. al.*, *Nueva Historia General de México*, El Colegio de México, México, 2004 (versión 2000), pág. 633.

academia, se han convertido en temas frecuentes de las investigaciones en la materia, por lo que se piensa pertinente un proyecto que sea parte de los múltiples trabajos realizados hasta ahora que se vinculan directamente con la investigación que aquí se presenta, ubicada temporalmente durante los primeros cinco años de la década de 1960, en la que se originaron toda una serie de sucesos que transformaron al cine mexicano, cambios que se produjeron en la realización cinematográfica y en su respectiva conceptualización, previamente consolidada en los años treinta y cuarentas, que proyectó al cine mexicano como forjador de una identidad nacional, como lo veremos en el primer capítulo de la presente investigación, en el que también reflexionaremos acerca de la condición intrínseca de *crisis* que se le atribuyó al cine mexicano a finales de la década de 1950. Si bien no se defiende esta idea, resulta indispensable no sólo nombrarla, sino también profundizar y reflexionar sobre las posibles razones por las cuales se llegó a la conclusión de la crisis del cine mexicano, tanto para una parte de los involucrados en ese momento, como para historiadores e investigadores que abordan la temporalidad que nos ocupa.

Esta investigación surgió de Ojo Libre, proyecto dedicado al encuentro del cine, la historia y la sociedad moreliana, durante el 2013. Una de las películas que conformó la programación fue *Los bienamados*, de Juan José Gurrola y Juan Ibáñez y al ir profundizando en la información sobre la película, fue como se llegó al Primer Concurso de Cine Experimental de Largometraje organizado en México en el año de 1965, pudiendo conocer así, al filme ganador, *La fórmula secreta*, del cineasta Rubén

Gómez. Al ir leyendo más sobre el tema, se reconoció en las fuentes la tendencia de tratar al concurso como un hecho aislado, enclaustrado de la época y distanciado de los diferentes acontecimientos que se fueron dando y que resultaron ser factores de influencia recíproca para el cine mexicano, y que sin embargo, se nombraban superficialmente en los textos que abordan al concurso. Fue de esta manera cómo se llegó al Grupo Nuevo Cine y a su revista homónima, permitiendo visualizar y analizar entrecruzamientos entre ambos acontecimientos, mismos que iban más allá de la espacialidad y la temporalidad, razón que se convirtió en el objetivo principal de esta investigación: el ubicar y reconocer un panorama histórico fundamental para el cine mexicano durante los primeros cinco años de la década de 1960, considerando como objeto de estudio no sólo a la imagen cinematográfica sino, de igual manera, a los sujetos involucrados y a la transformación que se generó respecto a la conceptualización que hasta entonces se había construido desde el cine, tanto en México como en diversos países del mundo.

Justo como se ha mencionado anteriormente, el objetivo principal de este trabajo es el de construir un panorama histórico del cine mexicano, partiendo del análisis de los diferentes acontecimientos que se dan entre la creación del Grupo Nuevo Cine, en 1961 y del Primer Concurso de Cine Experimental de Largometraje, en 1965: el surgimiento del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México; la consolidación de la Filmoteca de la UNAM y la inserción y apropiación de movimientos y tendencias que se venían dando en otras partes del mundo; además, otro de los objetivos es el de cuestionar el

término de *crisis* que se le dio al cine mexicano a partir de los últimos años de la década de 1950, a partir de la reflexión surgida respecto a los diferentes factores, antes mencionados, que reinventaron al cine en el país.

Las interrogantes surgidas y que guiaron tanto a la búsqueda de información como a la construcción de la investigación fueron ¿Cuál es el contexto histórico en el que se desenvuelve el cine mexicano en los primeros cinco años de la década de 1960?, ¿Cuáles son los factores de influencia para el cine dentro de esta temporalidad?, ¿Por qué se habla de una `crisis´ del cine mexicano y de qué manera se concibe?, ¿quiénes contrarrestaron esta noción y bajo cuáles ideas delinearon su trabajo entorno al cine?, ¿Cómo es la producción cinematográfica y cuál es la conexión que existe con la época? ¿Existe alguna relación entre la postura política de las nuevas generaciones y el cine en el país?, de ser así, ¿De qué manera se manifiesta esta interconexión?, ¿Podemos encontrar en la imagen cinematográfica información que nos permita conocer con mayor profundidad la época que se está estudiando?

Al ir respondiendo las interrogantes, se ubicaron categorías y conceptos cuya constancia conformó el marco teórico de esta investigación. El trabajar con términos como cine experimental, crisis del cine mexicano, industria cinematográfica, etc., en cierto sentido significó ir construyendo una definición a partir de los diferentes testimonios de la época, ya que en su momento no existía un acuerdo entre las personas que conformaron el cine mexicano, tanto al interior de los sindicatos como por parte de los que se mantuvieron al margen de estos, razón por la cual, en los

diferentes capítulos que componen este trabajo, se encuentran una serie de definiciones de dichas categorías, pensadas a partir de la diversidad de las concepciones que durante la época se tuvo del cine mexicano.

De esta manera, la industria cinematográfica se concibió como el cúmulo de organismos estatales y privados responsables de explotar el cine mexicano a gran escala, produciendo que éste se convirtiera en la empresa cultural con mayor impacto en la economía del país. El cine experimental se convirtió en un término ambiguo cuya única característica indiscutible fue la de hacer frente a una práctica cinematográfica considerada obsoleta y necesaria de superar, sin una ley o estética definida, a partir de la libertad que el cine podía otorgar. Mientras que el momento en el que se llevaba a cabo la disputa entre las generaciones que llevaron a la cima al cine y aquellas que tuvieron necesidades diferentes a las de la industria, al mismo tiempo que se abrían los caminos antes inexplorados como la academia y las tendencias internacionales, fue concebido como la etapa de crisis del cine mexicano.

En la misma tónica, las distintas investigaciones de la época que han sido utilizadas para este trabajo, realizadas hasta el presente, engloban desde su conjunto una construcción integral del cine mexicano. Por un lado, existen textos y publicaciones hechas durante los primeros cinco años de la década de 1960 que evidenciaron una insatisfacción entre algunos miembros de las nuevas generaciones y que fueron plasmadas en revistas, periódicos y libros, tales como los casos de los primeros pasos de Jorge Ayala Blanco, Emilio García Riera, Carlos Monsiváis, la revista *Nuevo Cine* y el suplemento cultural *México en la Cultura*, del Periódico

*Novedades, el mejor diario de México.* En la actualidad investigadores como Eduardo de la Vega Alfaro, David Maciel, mi maestro Aurelio de los Reyes, Jesse Lerner, Santos Zunzunegui desde España, entre tantos otros, han nutrido estas líneas con sus respectivos trabajos, enfocados en cuestiones históricas, críticas y analíticas respecto al cine.

Sin las intenciones de contradecir las fuentes a las que se acude, se tiene la preferencia de acercarse desde una postura más cautelosa y analítica, pudiendo reconocer en las transformaciones que vivió el cine mexicano en los primeros años de la década de 1960, una serie de acontecimientos necesarios para el camino que habría de seguirse construyendo hasta nuestros días; en vez de optar por reproducir la idea consolidada del cine mexicano durante esta época que, como veremos, no fue mínima ni homogénea.

De Esta manera, la información otorgada por los investigadores y escritores consultados puede visualizarse como la parte nodal de este trabajo, al dar la oportunidad de armar un proceso interpretativo en base a la diversidad de ideas y concepciones que del cine se han explorado.

Esta tesis busca abordar sistemáticamente y bajo una mirada histórica, la manera en la que, a partir de la segunda mitad del siglo XX, el cine logró encontrar una fuerza nueva, mediante relaciones íntimas entre las diversas artes, la industria cinematográfica y la propia sociedad mexicana, siempre en estrecho vínculo con transformaciones que sucedieron durante los mismos años en México y otros países del mundo, antes y durante el primer lustro de los sesenta, años en los que se



configuró una nueva concepción cinematográfica y sus respectivas implicaciones y consecuencias, tanto dentro como fuera de la industria del cine en el país y que ejemplificamos con los casos del Grupo Nuevo Cine y el Primer Concurso de Cine Experimental de Largometraje en México, a los que les dedicamos capítulos completos para poder identificar tanto a los sujetos que intervinieron como las posturas y la relevancia dichos acontecimientos.

Para finalizar, se considera necesario realizar un análisis de los filmes producidos en este momento, y que son fruto de los dos acontecimientos en los que nos enfocamos: *En el balcón vacío*, de Jomi García Ascot, uno de los integrantes del Grupo Nuevo cine, y *La fórmula secreta*, de Rubén Gámez, película ganadora del Primer Concurso de Cine Experimental de Largometraje en México.

Se tiene la convicción de que para poder realizar un análisis cinematográfico es indispensable profundizar en la historia de las propias películas que se están estudiando, considerando tanto a las personas que intervienen en su realización como el contexto histórico en el que nacen. Justo por esta razón, dejamos para el capítulo final el análisis de los filmes *En el Balcón vacío* y *La fórmula secreta*, producciones cinematográficas que se consideran resultados cinematográficos de una etapa de suma importancia para el cine mexicano

# CAPÍTULO I

## EL CINE MEXICANO EN SU PROPIO CONTEXTO.

Desde sus inicios en México, el cine ha podido construir una imagen particular proveniente de una pantalla que buscó reflejar el ambiente progresista<sup>4</sup> que caracterizaba a México, de la mano del entonces presidente por quinta ocasión Porfirio Díaz, quien rápidamente se convirtió en el primer actor para el cinematógrafo.

Y así, durante los primeros años del siglo XX el cine dirigió su lente hacia un tren cuyo arribo se había vuelto irrefrenable: La Revolución Mexicana,<sup>5</sup> desde una mirada científicista y positivista, pero también con intenciones de capturar el “gran espectáculo”, provocando que personajes políticos como Francisco Villa y Emiliano Zapata firmaran contratos de exclusividad con cinematografistas, con el fin de establecer acuerdos para el registro y seguimiento de sus batallas.<sup>6</sup>

Durante la etapa posrevolucionaria de México y hasta los últimos años de la primera mitad del siglo XX, diversas artes como la literatura, la fotografía y la pintura, en conjunto con el cine, se convirtieron en los medios más idóneos para forjar y

---

<sup>4</sup> De los Reyes, Aurelio, *Los Orígenes del cine en México (1896-1900)*, Colección Lecturas Mexicanas 61, Fondo de Cultura Económica, México, 1984, 40-57 pp.

<sup>5</sup> Entre otros títulos, puede consultarse el libro *El documental Nacional de la Revolución Mexicana*, de Juan Felipe Leal, publicado por Juan Pablos Editor en el 2012.

<sup>6</sup> El descubrimiento de los contratos de Pancho Villa comprueba esta sentencia. Para más información, puede consultarse la película documental de Gregorio Rocha Valverde, titulada *Los Rollos perdidos de Pancho Villa*, México-Estados Unidos-Canadá, 2003.

consolidar el surgimiento de una identidad nacional.<sup>7</sup> En 1959 Gabriel Figueroa afirmaba en una entrevista para el periódico *Novedades*<sup>8</sup> el impacto que tuvieron los movimientos artísticos posrevolucionarios, como los casos del Taller de Gráfica Popular y el muralismo mexicano, en la creación y estética cinematográficas en dos etapas distintas, es decir, tanto en blanco y negro como a color, transición tecnológica que, a decir del mismo Figueroa, se convertiría en uno de los motivos que permitirían llevar la plástica mexicana a la industria cinematográfica a partir de 1955.

Esta nueva identidad mexicana permitió construir y difundir a través del cine, símbolos que representaron e *internacionalizaron*, haciendo uso del concepto de Carlos Monsiváis,<sup>9</sup> a la sociedad mexicana, convirtiendo su cotidianidad social en paisaje sublime y terreno fértil para las historias románticas y funestas que se

---

<sup>7</sup> Eduardo de la Vega Alfaro identifica “las respectivas aportaciones de novelistas como Mariano Azuela y Martín Luis Guzmán , pero sobre todo por las grandes obras pictóricas y fotográficas de José Clemente Orozco, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Roberto Montenegro, Fermín Revueltas, Jean Charlot, Fernando Leal, Manuel Álvarez Bravo, Agustín Jiménez, Emilio Amero y Aurora Eugenia Latapí. Y sin duda que la presencia del gran cineasta soviético Sergei Eisenstein, quien por esos años llegó al país con el propósito de filmar su finalmente frustrada *¡Que Viva México!* (1930-1931), contribuiría a definir la estética que serviría de sustento en la fragua de un cine que finalmente pudiera servir de reflejo a las aspiraciones del país en general y del Estado liberal protocapitalista emanado de la Revolución”, en De la Vega Alfaro, Eduardo, “El cine mexicano en la encrucijada de las nuevas identidades”, en: Plancarte, Roberto (Coordinador), *Los grandes problemas de México, Culturas e Identidades*, Tomo XVI, Colegio de México, México, 2010, pág. 407.

<sup>8</sup> Moiron, Sara, “Gabriel Figueroa: En la fotografía en blanco y negro, hemos logrado crear un estilo reconocido en el mundo”; en el Suplemento cultural *México en la Cultura*, del Periódico *Novedades, el mejor diario de México*, número 548, año XXIV, México, 13 de Septiembre de 1959, pág. 8.

<sup>9</sup> Carlos Monsiváis crea el concepto de *internacionalizar* para hacer referencia a la función principal que tiene el cine durante los años que transcurren de 1935 a 1960, visualizando a éste como “un instrumento cultural que ‘internacionaliza’ a sus espectadores, que trastoca la idea de *Mexicanidad*”; véase: Monsiváis, Carlos, “Función corrida. El cine mexicano y la cultura popular urbana”, en: Valenzuela Arce, José Manuel (Coordinador), *Los estudios culturales en México*, Fondo de Cultura Económica, México, 2003, pág. 269.

llevaron a la gran pantalla, fundamentando la idea de que, como lo menciona Aurelio de los Reyes, en el cine procesos históricos como “la revolución mexicana se hayan transformado en el escenario de actrices como María Félix”.<sup>10</sup>

## EL MONSTRUO CINEMATOGRAFICO, LA INDUSTRIA EN MOVIMIENTO.

Mientras tanto, en un plano económico, a partir de la década de 1930 el financiamiento de las películas en nuestro país comenzó a desbordarse debido a los altos costos de producción, por lo que la intervención tanto de empresas privadas, como de compañías productoras o distribuidoras perteneciente al Estado mexicano, se convirtió en un factor inherente de la explotación del cine mexicano y de la consolidación de la industria cinematográfica, permitiendo así que el cine fuese el centro de atención de políticas públicas, instituciones gubernamentales y empresas privadas. Y es que rápidamente se consideró al cine como una fuente de ingresos que permitió mejorar la economía del país, tal como lo señala Federico Heuer en su libro, *La Industria Cinematográfica Mexicana*, “Al exhibir las bellezas indiscutibles del panorama y del folklora mexicanos, se erige en un fuerte imán turístico cuyas repercusiones se traducen en beneficios económicos”.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> De los Reyes, Aurelio, *Cine y sociedad en México, 1896-1930, Vivir de sueños, 1896-1920*, Tomo I, Universidad Nacional Autónoma de México/ Cineteca Nacional, México, 1981, pág. 7.

<sup>11</sup> Heuer, Federico, *La Industria Cinematográfica Mexicana*, Policromía, México, 1964, pág. 3.

La estructura de esta industria se mantuvo bien definida durante la primera mitad del siglo XX y mediante la subvención del Estado mexicano se pudo llegar más lejos. Con la creación del Banco Cinematográfico en 1942,<sup>12</sup> primero como institución privada durante el mandato presidencial de Manuel Ávila Camacho (1940-1946) y posteriormente como órgano estatal (1947), por iniciativa del Banco Nacional de México, se consolidó la inserción del Estado en la estructura de la industria cinematográfica. Además de regular el sistema crediticio para la producción de películas, posteriormente el Banco Nacional Cinematográfico también se dedicaría a controlar tanto la distribución como la exhibición al interior del país y en diversos países de América Latina y Europa.<sup>13</sup>

Una de las teorías acerca del crecimiento exponencial del cine como industria más sustentadas por investigadores<sup>14</sup> se relaciona con la inserción del sonido a la imagen cinematográfica, siendo la película *Santa* (1931) de Antonio Moreno, el primer ejemplo de los alcances del nuevo avance tecnológico. Sin embargo, existen tres factores inherentes a la creación cinematográfica que fueron y siguen siendo los impulsores de la industria del cine en México, mismos que, como lo mencionamos previamente, fueron auspiciados y regulados por el Estado mexicano: la producción,

---

<sup>12</sup> De la Vega Alfaro, Eduardo, *La industria cinematográfica mexicana, perfil histórico-social*, Editorial Universidad de Guadalajara, México, 1991, pág. 34.

<sup>13</sup> *Ídem*.

<sup>14</sup> Entre otros, Federico Heuer, director del Banco Nacional Cinematográfico durante el primer lustro de los sesenta, y el historiador Eduardo de la Vega Alfaro, concuerdan con el año de 1931 y la aparición de la película sonorizada *Santa*, como el parteaguas que conlleva a la industrialización del cine mexicano; mientras que Emilio García Riera identifica el año de 1936, junto al estreno de *Allá en el Rancho Grande*, de Fernando de Fuentes, el momento culmen para el cine; también el ambiente generalizado del periodo de entreguerras fue un factor de relevancia para el crecimiento de la industria cinematográfica mexicana.

la distribución y la exhibición. Estas tres cabezas del monstruo cinematográfico lograron consolidarse en la tercer y cuarta década del siglo XX, difundiendo un rostro idílico y triunfador a pesar de las adversidades bélicas que vivió el mundo en esos años.

Es justamente la consolidación de la industria cinematográfica el factor primigenio que provocaría la explotación del cine mexicano dentro y fuera del país. Esta industria estaba compuesta por el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica, formado en 1939, cuyos problemas internos se traducirían en una ruptura y en la posterior creación del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) <sup>15</sup> y por el Banco Nacional Cinematográfico, fundado en 1942, así como por las principales distribuidoras de cine, como Películas Nacionales, encargada de la distribución casi total de la producción mexicana.

Para las décadas de 1940 y 1950 la producción masiva de películas en México se tornó en una necesidad cultural y económica que tenía que ser solventada por artistas, técnicos, empresarios y demás personas relacionadas con la industria del cine, requiriendo de igual manera presupuestos sumamente elevados que aumentaron en la medida en que también lo hicieron los avances tecnológicos y la fama tanto de directores como de actores y actrices. Ismael Rodríguez, Fernando de Fuentes, Gabriel Figueroa, Alejandro Galindo, Emilio Fernández y Roberto Gavaldón

---

<sup>15</sup> Rodríguez Rodríguez, Israel, *Entre la preocupación existencial y el cine social*, tesis para obtener el grado de licenciatura en Historia, Colegio de Historia, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2008, pp.14-18.

detrás de la pantalla<sup>16</sup> y las “figuras óptimas”<sup>17</sup> de María Félix, Pedro Armendáriz, Dolores del Río, Pedro Infante,<sup>18</sup> entre otros, formaron parte del séquito oficial del cine mexicano, logrando un reconocimiento internacional por un lado y por otro, una exigencia, proveniente de la sociedad y al interior de la propia industria, que los llevó a producir más de cien películas por año.

En este contexto nace la *Época de Oro* del cine mexicano, surgida de un reconocimiento nacional e internacional del país gracias a la imagen cinematográfica

---

<sup>16</sup> Ismael Rodríguez participó en más de 80 películas, como productor, guionista, actor y director, siendo las más sobresalientes la trilogía de *Nosotros los pobres* (1947), *Ustedes los ricos* (1948) y *Pepe el Toro* (1952); Fernando de Fuentes ha sido uno de los personajes más importantes para la historia del cine mexicano, al ser el director de dos de las películas más representativas de la primera mitad del siglo XX: *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935) y *Allá en el Rancho Grande* (1936), además de participar en más de 60 filmes; Gabriel Figueroa fue el ojo que configuró la imagen del mexicano posrevolucionario a través de su fotocinematografía, pudiendo colaborar en películas como *La mujer del puerto* de Arcady Boytler (1933), *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935) y *Allá en el Rancho Grande* (1936), de Fernando de Fuentes, *Los de abajo*, de Chano Urueta (1939), entre otras; de entre las más de 80 películas en las que trabajó Alejandro Galindo, destacan *Una familia de tantas* (1948), *Doña Perfecta* (1950) y *Espaldas mojadas* (1953); Emilio Fernández fue sin duda alguna, el creador de las historias que consolidaron una identidad nacional a través del cine mexicano, con películas como *María Candelaria* (1943), *Enamorada* (1946), *Río Escondido* (1947) y *Salón México* (1948); Roberto Gavaldón fue un prolífico director, participando en más de 100 filmes, como *La diosa arrodillada* (1947), *En la palma de tu mano* (1950) y *El rebozo de Soledad* (1952).

<sup>17</sup> Carlos Monsiváis utiliza este término para referirse a los rostros del cine mexicano que “derivan su vigor excepcional de atributos de la belleza, de la postura, del carácter, de la vitalidad, del humor que es favor del instante o de la expresividad que el público concede”, en: Monsiváis, Carlos, *Rostros del cine mexicano*, Tercera edición, Américo Arte Editores S.A. de C.V., Italia, 1999, pág. 11.

<sup>18</sup> Los actores y actrices, cuyos rostros representaron a la sociedad cinematográfica, fueron tan importantes para el cine mexicano como los directores recién nombrados: María Félix interpretó papeles protagónicos en más de 40 películas, como en *El peñón de las ánimas* (1942), *La diosa arrodillada* (1947), *Enamorada* (1946), además de participar en películas en países como Francia, España, Italia y Argentina; Pedro Armendáriz actuó en más de 100 películas, consolidándose como estrella del cine mexicano gracias a títulos como *Distinto amanecer* (1943), *María Candelaria* (1943), *Maclovio* (1948) y *La noche avanza* (1951); Dolores del Río, por su parte, comenzó su carrera con producciones estadounidenses, para después volver a México y convertirse en una de las actrices más importantes del cine mexicano con personajes protagónicos como *Flor Silvestre* (1943), *La malquerida* (1949) y *Doña Perfecta* (1950); Pedro Infante interpretó al mexicano por excelencia llevado a la pantalla grande, en las películas *Los tres García* (1946), *Los tres huastecos* (1948), *A.T.M. A toda máquina* (1951), entre otras. A esta lista falta agregar los nombres de Arturo de Córdova, Jorge Negrete, Mario Moreno “Cantinflas”, Germán Valdés “Tin Tan”, Fernando Soler, Sara García, entre otras actrices y actores.

y a una industria que competía con Hollywood día a día, pero siempre siguiendo los pasos de ésta.<sup>19</sup> Sin embargo, este término engloba algo más que el crecimiento industrializado del cine en el país.

Los orígenes de este concepto aún no han sido rastreados a cabalidad. Mientras Aurelio de los Reyes afirma que es un término que comienza a usarse desde la academia durante la década de los sesenta, Raúl Miranda, el Subdirector del Centro de Documentación de la Cineteca Nacional, argumenta que es a mediados de la década de los cuarenta cuando la propia industria cinematográfica comienza a utilizar este término para referirse al momento de bonanza que atravesaba. Sin embargo, cualquiera que sea su origen, el término de la *Época de Oro* engloba una serie de características que se encuentran estrechamente vinculadas: una estructura industrial indivisible que se encargó de la producción regular; una estética consolidada y reconocida dentro y fuera del país; actores, directores, escritores y productores que alimentaron la creación de un cine homogéneo en su trama y tratamiento, entre otros.

De esta manera, la temática, los rostros y los directores también influyeron en una consolidación del cine mexicano en un plano nacional e internacional, aunado esto a la estética, los contenidos y las historias que se desarrollaron principalmente

---

<sup>19</sup> Juan Pablo Silva Escobar afirma que una de las características de esta etapa es justamente la influencia de Hollywood en el cine mexicano, argumentando que "la producción cinematográfica mexicana no sólo imitaba el modelo industrial de Hollywood, sino que además reprodujeron las exitosas fórmulas narrativas y de construcción de personajes con las que la producción cinematográfica norteamericana había conseguido con eficacia que el público se identificara con los protagonistas de los filmes", en: Silva Escobar, Juan Pablo, " La Época de oro del cine mexicano: la colonización del imaginario social", en: *Revista Culturales*, número VII, Universidad Autónoma de Baja California, Baja California, 2011, 25 pp.



en melodramas ambientados en el campo; la narrativa y la temática de las distintas películas pertenecientes a esta etapa acrecentaron un sentido de identidad vinculada con la idea posrevolucionaria de la mexicanidad,<sup>20</sup> misma que alcanzó lugares inimaginables, traspasando fronteras y construyendo una influencia social tanto en México como en otros países de Latinoamérica.<sup>21</sup>

La gloria del cine mexicano era indiscutible, sin embargo, al mismo tiempo que ésta se consolidó como una industria titánica que no sólo se empeñó en mostrar un rostro homogéneo y triunfador del país, su propia estructura comenzó a visualizarse como un problema para que pudiera llegar aún más lejos de lo que se había logrado.

## ¿LA MUERTE DE UNA ESTRELLA? EL ETERNO DILEMA DE LA CRISIS DEL CINE MEXICANO.

En la historia contemporánea de México, y en un plano mundial, la palabra *crisis* ha sido una característica constante, usada indiscriminadamente como apellido de buena parte de las etapas que conformaron el siglo XX. Esta palabra-concepto ha

---

<sup>20</sup> Carlos Monsiváis ha sido uno de los intelectuales que más ha profundizado en el concepto de mexicanidad desde la *Época de Oro* del cine mexicano, en notas periodísticas, artículos de libros y publicaciones enteras. El artículo de Marvin D' Lugo profundiza en algunas de las premisas básicas para comprender la relación entre Monsiváis y el cine mexicano, véase: D' Lugo, Marvin, "Carlos Monsiváis, escritos sobre cine y el imaginario cinematográfico", en: *Revista Iberoamericana*, volumen LXVIII, número 199, en línea (24 de marzo de 2017)

<https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/iberoamericana/article/viewFile/5731/5877>

<sup>21</sup> Castro Ricalde, Maricruz, "El cine mexicano de la edad de oro y su impacto internacional", en: *La Colmena*, número 82, Abril-Junio de 2014, en línea (24 de marzo de 2017)[http://web.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena\\_82/docs/El\\_cine\\_mexicano\\_de\\_la\\_edad\\_de\\_oro.pdf](http://web.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena_82/docs/El_cine_mexicano_de_la_edad_de_oro.pdf)

servido para referirse a procesos de transformación en los diferentes ámbitos de las sociedades, provocando múltiples interpretaciones respecto a cuáles han sido los factores que intervienen en el origen mismo de las crisis y cuál es el impacto de las mismas. En nuestro país y en un ámbito político, a finales de la década de 1950,<sup>22</sup> diferentes conflictos entre el gobierno y sectores sociales se originaron al interior de las diferentes industrias del país, organizadas por los distintos sectores de la sociedad. Y para el caso del cine mexicano no puede hacerse una excepción.

La concepción de *crisis* del cine mexicano, ubicada en su estructura y sus contenidos, misma que fue reconocida y alimentada tanto por el gremio cinematográfico como por distintos críticos de cine e intelectuales, surgió justo en el momento en que su éxito y deslumbramiento habían llegado muy lejos.

El poder y el enriquecimiento logrado por la industria cinematográfica mexicana fueron en gran medida los alicientes para que, desde su interior, surgieran conflictos a la par que se intentaba continuar con la producción regular, es decir, las películas realizadas por los sindicatos bajo auspicios del Banco Nacional Cinematográfico. Después de que el apoyo del Estado fuera considerado como vital para el desarrollo del cine mexicano, se dio una serie de conflictos que, derivados de la intervención del gobierno y desde el interior de la propia industria cinematográfica, provocaron en su conjunto lo que ha sido reconocido como una crisis estructural, lo

---

<sup>22</sup> Hernández Chávez, Alicia, *México: una breve historia. Del mundo indígena al siglo XX*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000, pág. 422.

que se convertiría en la característica intrínseca del cine mexicano.<sup>23</sup>

La situación era paradójica. Por un lado, el Estado mexicano intervenía otorgando cantidades millonarias para mejorar tanto la producción como la distribución cinematográfica;<sup>24</sup> y por otro, se mantenía un conflicto entre el STPC y el STIC, al mantener sus propios regímenes como los “más adecuados” frente a las diatribas que cada sindicato representaba para su antípoda. Los conflictos intergremiales llegaron a plantear una serie de restricciones que desembocaron en la intervención directa del gobierno mexicano para poder solucionar los problemas entre los sindicatos pertenecientes al gremio cinematográfico.<sup>25</sup>

Por su parte, directores como Fernando de Fuentes y Pedro Galindo, representantes de “la vieja guardia”,<sup>26</sup> coincidían en la necesidad de reducir la cantidad de películas producidas, sin que ellos aceptaran soltar el timón.<sup>27</sup> La

---

<sup>23</sup> Aurelio de los Reyes ubica a la crisis del cine mexicano en la temporalidad que va de los años de 1950 a 2012, dividida en dos etapas: la primera vincula a la creación de la industria cinematográfica con la intervención directa del Estado y la segunda evidencia la desaparición de la misma, con la extinción del Banco Nacional Cinematográfico y las diversas compañías estatales dedicadas a la distribución nacional e internacional, entre otras, además de considerar la reducción de la producción cinematográfica. Consúltese: De los Reyes García-Rojas, Aurelio, “Hacia la desaparición de la industria cinematográfica (1950-2012)”, en: De los Reyes García-Rojas, Aurelio (Coordinador), *Miradas al cine mexicano*, Instituto Mexicano de Cinematografía, México, 2016, pp. 391-411.

<sup>24</sup> Velasco, R., Raúl, “Que el Banco Cinematográfico aporte 5 millones para Películas Mexicanas”, en: *Novedades, el mejor diario de México*, número 7230, año XXVI, México, viernes 24 de Febrero de 1961, pág. 3.

<sup>25</sup> A pesar de ser un tema fundamental para conocer más profunda y analíticamente la historia del cine mexicano, Catherine Bloch Macotela es considerada la única investigadora que ha profundizado en la historia del sindicalismo cinematográfico en México. Sus artículos respecto al STIC y el STPC se publicaron por primera vez en la revista *Otro Cine*, durante 1975 y se encuentran compilados en el libro *El cine mexicano a través de la crítica*, coordinado por David Maciel y Gustavo García, publicado en el 2001.

<sup>26</sup> En este momento, a los directores más sobresalientes de la *Época de Oro* del cine mexicano se le denominó “La vieja guardia”, frente a una nueva generación que intentó abrirse camino. El conflicto entre generaciones al interior del cine mexicano se abordará en las próximas páginas.

<sup>27</sup> Valdés, Jaime, “Resultará más difícil el ingreso a Sección de Directores”, en: Fernando Benítez

situación provocó que el STIC tuviera prohibido realizar películas de largometraje,<sup>28</sup> agudizando la problemática que se arrastraba desde el momento en que surgieron ambos sindicatos, misma que se ha mencionado previamente y que orilló a llevar a cabo asambleas para definir los requisitos de ingreso a la Sección de Directores del STIC, anunciando previamente que productores que fueran también directores, no tendrían la posibilidad de ingresar a pesar de que la propia sección estaba repleta de éstos; además de que se volvería requisito contar con un contrato de una película de mínimo cinco semanas de realización y la experiencia necesaria para comprobar que la producción fílmica pudiera beneficiar al propio Sindicato.<sup>29</sup>

## ¿ARTE O INDUSTRIA?

### EL CINE MEXICANO EN EL PRIMER LUSTRO DE LOS SESENTA.

A pesar de los conflictos internos, para el primer lustro de la década de 1960, la industria cinematográfica se integraba por la presencia en México de aproximadamente 51 empresas productoras, 30 compañías distribuidoras y más de 1500 salas de exhibición, tres estudios cinematográficos de gran importancia (Churubusco, América y Estudios San Ángel), además de alrededor de 16

---

Figuroa (Director General), *Novedades, el mejor diario de México*, número 6,712, año XXIV, México, jueves 17 de Septiembre de 1959, pág. 7.

<sup>28</sup> De la Vega Alfaro, Eduardo, *La industria cinematográfica mexicana... Op. Cit.*, pp. 47-48.

<sup>29</sup> Valdés, Jaime, "Cada día resultará más difícil el ingreso a la Sección de Directores", *Novedades, el mejor diario de México, Op. Cit.* pág. 7.

laboratorios que solventaron cuestiones técnicas relacionadas al revelado de filmes y al arribo de los avances tecnológicos al servicio del cine.<sup>30</sup> Además de las más de 30 empresas distribuidoras que existieron en este periodo, las principales distribuidoras mexicanas que trabajaron dentro y fuera de la República se unieron al Banco Nacional Cinematográfico para aumentar su capacidad de expansión,<sup>31</sup> a saber, las compañías distribuidoras Películas Nacionales, S. de R. L. de I. P. y C.V. y Películas Mexicanas, S.A. de C.V., mismas que emergieron durante la misma época en la que se originó el Banco Nacional Cinematográfico.<sup>32</sup>

Para los primeros años de la década de 1960, tanto el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana (STPC) como el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC), se habían consolidado como las organizaciones gremiales que habían tomado el control de la creación cinematográfica, siendo estas las responsables de la totalidad de la producción regular de películas en el país. Tal como lo afirma José de la Colina, la organización sindical había sido la encargada de “la confección material del cine mexicano”,<sup>33</sup> misma que cada año intentó superar la producción anterior, con la idea de que hacer cine en cantidades masivas mediante una receta única en cuanto a la trama y el argumento de las películas, se traducía en la fórmula perfecta para el auge cinematográfico en México, llegando a producir en el año de 1964, 112 películas y 24

---

<sup>30</sup> Heuer, Federico, *Op. Cit.*, pág. 10.

<sup>31</sup> *Ibidem*, pp. 37-52.

<sup>32</sup> De la Vega, *La Industria cinematográfica mexicana... Op. Cit.*, pág. 39.

<sup>33</sup> De la Colina, José, “Sobre el concurso de cine experimental”, en *Revista de la Universidad de México*, Vol. XIX, número 12, Ciudad de México, Agosto de 1965, pp. 21-31.

series.<sup>34</sup>

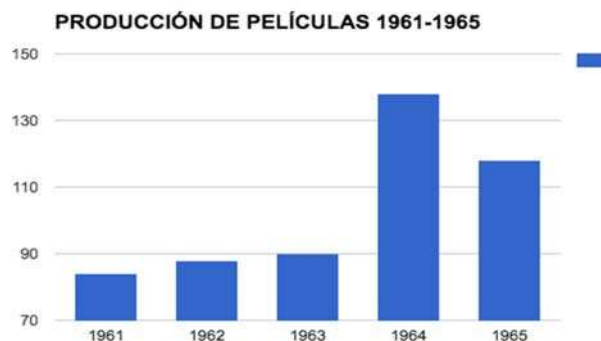


Tabla elaborada en base a la información arrojada por la investigación de Moisés Aviñas, para su libro *Índice cronológico de Cine Mexicano..*

Frente a estos datos resulta un tanto difícil pensar en la crisis del cine mexicano, tan nombrada en las investigaciones actuales sobre las décadas de 1950 y 1960, pero debido a que la industria cinematográfica ha vivido momentos de inestabilidad acompañados de una tendencia a homogeneizar el cine a través de la temática de las propias películas, para algunos intelectuales como Jorge Ayala Blanco, parecen interminables, por lo que se considera pertinente y necesario reflexionar sobre esta idea.

Si bien la industria del cine en México fue un factor preponderante para la

---

<sup>34</sup> García Riera, Emilio, *Historia Documental del Cine Mexicano*, Segunda Edición, Instituto Mexicano de Cinematografía/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Universidad de Guadalajara, México, 1994, pág. 7.

construcción de lo que ha sido reconocido como un momento longevo de crisis cinematográfica, cabe aquí hacer referencia a Paulo Antonio Paranaguá, quien afirma que “lejos de contraponerlas, la industria vincula estrechamente cantidad y calidad. El objetivo de la producción en serie no es solamente alimentar el mercado, sino mantener un nivel cualitativo, aprimorar el producto”.<sup>35</sup> Paradójicamente, el caso del cine mexicano se alejó de la premisa que sustenta Paranaguá en su libro *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, ya que la calidad y cantidad que en su momento fueron características intrínsecas de la industria cinematográfica, desaparecieron de sus objetivos al intentar satisfacer intereses que poco tenían que ver con el cine, generando desacuerdos irreconciliables entre los líderes de la industria cinematográfica, los directores, los actores y las nuevas generaciones de artistas interesados en formar parte de la realización cinematográfica en México. Esto aunado a la necesidad de producir más películas, cuyos costos habían aumentado, problemática con la que se iniciaba la década de los sesenta.<sup>36</sup> Lo anterior fomentaría y establecería los parámetros para visualizar al cine como algo más que una industria.

---

<sup>35</sup> Paranaguá, Paulo Antonio, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, Fondo de Cultura Económica de España, Madrid, España, 2003, pág. 99.

<sup>36</sup> En el periódico *El Nacional*, en la Columna “Crisol”, firmada por Mirabal, el día 22 de Febrero de 1961 se afirmaba que la solución más viable era la de “apretarse el cinturón”, es decir, producir menos películas mexicanas.

## GENERACIONES EN CONFLICTO AL INTERIOR DEL CINE MEXICANO.

El tema de las generaciones, sus puntos de encuentro y diferencias, así como sus respectivas implicaciones en las sociedades contemporáneas aún no ha sido abordado con profundidad desde el quehacer histórico en México, quedando relegado únicamente para satisfacer fines temporales en los que se desenvuelven las investigaciones tanto de historiadores como de investigadores sociales. Pero, ¿Qué pasaría si nos enfocáramos en la idea de la relevancia que tienen las generaciones para la construcción de la historia, vistas éstas como grupos específicos de personas con una mirada en común de su entorno y con objetivos y acciones que repercuten en el acontecer histórico?

A pesar de que en su reconocido libro *El oficio de historiar*, el historiador michoacano Luis González y González ubica a las generaciones únicamente como un concepto que hace referencia a una periodización determinada para la historia, misma que explica en unas cuantas líneas, representa perfectamente el enfoque que se cuestiona en este apartado, estableciendo la pauta para la reflexión a la que queremos llegar a continuación. González y González afirma que para el caso de la construcción de la historia en México, hay especialistas inspirados en José Ortega y Gasset que afirman que “cada dos, tres o cuatro lustros se cambia de postura, se producen mudanzas en la sensibilidad de México que determinan períodos en la vida



del país”.<sup>37</sup> Y este cambio de concepción del mundo en el que se vive, se da de manera simultánea en generaciones de diferentes partes del mundo a partir del siglo XX, con movimientos artísticos,<sup>38</sup> que prepararon el camino para una serie de transformaciones en el arte y la sociedad durante todo el siglo.

Trasladando esta premisa a la historia del cine en el país, nos encontramos ante un enfrentamiento entre distintas generaciones cuya concepción del cine se construyó desde perspectivas irreconciliables. Justo al iniciar la década de los sesenta, momento en el que la crisis del cine mexicano, auspiciada por directores consolidados y por los rostros de la gran pantalla de oro, mismos que lo llevaron a la gloria en un pasado que se asimilaba distante y ajeno a jóvenes críticos y nuevos realizadores, es cuando se definen las fronteras, turbias e inconclusas, entre las generaciones en conflicto, es decir, fronteras construidas en el territorio del cine que en otras partes del mundo se encontraba en transformación y que en México se venía perfilando este cambio, de la mano de nuevas propuestas y con enfoques distintos sobre la cinematografía mexicana, justo como lo menciona Israel Rodríguez en el libro *Desafío a la estabilidad: procesos artísticos en México 1952-1967*: “hacia la década de los cincuenta, las tensiones entre distintas generaciones parecían agudizarse. Así, emergieron individuos y grupos pugnando por la caducidad de un imaginario nacionalista que debía ser sustituido no por uno nuevo, sino por una

---

<sup>37</sup> González y González, Luis, *El oficio de historiar*, Segunda Edición, El colegio de Michoacán, México, 1999, pp. 165 y 166.

<sup>38</sup> El futurismo, el dadaísmo y el surrealismo se convierten en los ejemplos más adecuados para hablar de generaciones de las primeras décadas del siglo XX, que no terminan de entender y asimilar el momento en el que viven, época de guerras, buscando el cambio mediante el arte.

infinidad de ellos”.<sup>39</sup>

En el año de 1959 apareció un texto en el suplemento cultural de *Novedades*, titulado *México en la Cultura*, escrito por Emilio García Riera, quien sería una pieza clave como parte de la nueva generación que buscó la transformación del cine en México; dicha nota evidenció no sólo la situación que atravesaba el cine nacional en ese momento, de igual manera se convirtió en la confesión colectiva de una nueva generación que apostó por un cine muy diferente al de la *Época de Oro*:

*Si el cine mexicano ha de superarse, ello no puede depender, de seguro, de los esfuerzos de hombres como Emilio Fernández, Julio Bracho o Roberto Gavaldón, con una ya larga experiencia de frustraciones. Urgen nuevos directores. Gente joven y audaz, sin compromisos que no sólo garanticen una mínima calidad artística al cine nacional sino que aseguren su futuro económico, ya que, tarde o temprano, la gente se aburrirá de la insípida y deleznable mercancía que se le ofrece desde hace tantos años y que tiene todo el carácter de una producción en serie impersonal”.*<sup>40</sup>

Las palabras de Emilio García Riera se convertirían en el ejemplo de la crítica constante que llevó a establecer la necesidad de un relevo generacional capaz de solventar las nuevas necesidades de un cine en transformación que pudiera

---

<sup>39</sup> Rodríguez Rodríguez, Israel, “Introducción”, en: Eder, Rita y Vázquez Mantecón, Álvaro (Editores), *Desafío a la estabilidad: Procesos artísticos en México 1952-1967*, Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, Editorial Océano, México, pág. 114.

<sup>40</sup> García Riera, Emilio, “El cine nacional: coto cerrado a los jóvenes”, en: Suplemento cultural *México en la Cultura* de *Novedades*, número 549, México, 21 de Septiembre de 1959, pp. 1 y 11.

realizarse sin apearse a las fórmulas que consolidaron y sentenciaron al cine mexicano durante la primera mitad del siglo XX, a las que se les pretendía dar continuidad mediante producciones fílmicas realizadas por un gremio cerrado o incluso familiar, como lo menciona Gustavo García: “Los forjadores de la época de oro concebían la industria que construyeron como una propiedad dinástica (antes de morir en 1963, Pedro Armendáriz había apalabrado con su viejo amigo Raúl de Anda la filmación de *La marcha de Zacatecas*, la cual se filmó en 1968, dirigida por de Anda Hijo y actuada por Armendáriz Hijo)”.<sup>41</sup>

La discusión entre las distintas generaciones dedicadas al cine mexicano llegó a tal grado, que la prensa se convirtió rápidamente en el medio de desahogo de ambas partes; los grandes directores tenían espacio en los periódicos de tiraje nacional,<sup>42</sup> mientras que los jóvenes críticos y cineastas colaboraron y trabajaron para revistas culturales,<sup>43</sup> en las que manifestaron su sentir respecto al cine mexicano. En el suplemento del periódico *Novedades*, titulado *México en la cultura*, encontramos dos textos que plasman las posturas en cuestión, cuya ubicación, uno frente al otro, separados por una caricatura que da los pasos necesarios para fabricar un “churro” mexicano, pareciera evidenciar la profundidad de la pugna cinematográfica a luces irreconciliable. En “Los burros jóvenes quieren sus olotes”,

---

<sup>41</sup> García, Gustavo, “La gran ilusión 1966-1976”, en: Coria, José Felipe y García, Gustavo, *Nuevo Cine Mexicano*, Editorial Clío, México, 1997, pág. 13.

<sup>42</sup> El periódico que más espacio les concedió fue *EL NACIONAL*, con una sección dedicada a las noticias más diversas del ámbito cinematográfico.

<sup>43</sup> La revista en la que podemos encontrar diferentes escritos y críticas de cine es *México en la Cultura*, suplemento del periódico *Novedades*; posteriormente, surgiría la revista *Nuevo Cine*, del grupo homónimo al que le dedicamos un capítulo entero, que fue el medio que les dió total libertad de expresión y difusión de su postura respecto al cine.

Julio Bracho argumenta mediante el sarcasmo, la idea de que la crítica emitida por los “jóvenes burros”, llamando así a Emilio García Riera, Jomi García Ascot, Luis González de León, etc., es resultado de un error de perspectiva y orientación mal dirigida, diciendo de estos que

*Nadie duda que en su rebuzno hay una parte de verdad. Lo malo es que han emplazado su rebuzno -pidiendo olotes- contra quienes menos olotes comen. Es decir, contra los viejos burros - Urueta, Bustillo Oro, Gavaldón, Fernández, Bracho- que por secreta y misteriosa decisión de los burreros vagan hambrientos (y no es metáfora) año tras año en busca de un olote que comer en compañía de sus burritos.<sup>44</sup>*

Por su parte, Jomi García Ascot, en “El cine al día” afirma de igual manera que

*Contra la inteligencia superficial y el exceso de diálogos nació en las jóvenes generaciones el deseo imperioso y justificado de volver a la política de “autor”: el autor es el realizador, la película es una obra personal, el lenguaje del cine se encuentra en la cámara. Y estamos de acuerdo... pero hasta cierto punto. Porque el realizador solo y la cámara sola pueden decir bien, pueden decir extraordinariamente bien algo, pero es muy difícil que le den a ese algo toda la necesaria densidad para que ello constituya una obra completa y una imagen completa del mundo tratado. En definitiva la cámara se ha ido*

---

<sup>44</sup> Bracho, Julio, “Los burros jóvenes quieren sus olotes”, en: Benítez, Fernando (Director General), *México en la Cultura*, número 550, año XXIV, México, 27 de Septiembre de 1959, pág. 6.

*comiendo al lenguaje y el director al escritor.*<sup>45</sup>

La complejidad de la situación llevó a que algunos integrantes del gremio sindical asumieran de igual manera una postura reticente al momento que atravesaba el cine mexicano, como el caso de Jorge Durán Chávez, ganador del primer concurso de cortometraje experimental de 1958 y quien sería Secretario General del STPC por dos ocasiones y llevaría a cabo la organización del Primer Concurso de Cine Experimental de Largometraje en México. Durán Chávez afirmó que uno de los obstáculos que impidió al cine mexicano llegar más lejos de lo que hasta entonces había llegado fue justamente la poca apertura que los sindicatos tenían respecto al ingreso de nuevos elementos, esto debido a reglamentos internos, acuerdos preestablecidos y a la jerarquización como método para llegar a ser director de cine adherido al Sindicato.<sup>46</sup>

La crítica por parte de esta nueva generación concentró todas sus fuerzas en evidenciar y transformar a un cine mexicano de “puertas cerradas”,<sup>47</sup> considerado además avejentado y desgastado en su receta argumental predominante. Se trata de una generación sumamente diversa que perteneció a una elite cultural e intelectual,

---

<sup>45</sup> García, Ascot, Jomi, “El cine al día”, en: Benítez, Fernando (Director General), *México en la Cultura*, número 550, año XXIV, México, 27 de Septiembre de 1959, pág. 6.

<sup>46</sup> Susan, Margarita, “Conversación con Jorge Durán Chávez”, en: *La semana de las Bellas Artes*, Dirección de Literatura del Instituto Nacional de Bellas Artes, número 51, Ciudad de México, 22 de Noviembre de 1978, pág. 4.

<sup>47</sup> Esta idea se consolidó a tal grado que en la actualidad, sí hay un punto de encuentro entre los investigadores a los que se ha consultado para realizar esta investigación es el “anquilosamiento” de la industria del cine en México, idea convertida en una visión de progreso que parece obligar al cine a llegar siempre a algún lugar, aunque dicho lugar nunca sea mencionado con determinación.

que carecía de una identidad fija, pero que se veía a sí misma como un movimiento plural, en el que convergieron no sólo personas dedicadas al cine, sino que se trató de una diversidad de personas relacionadas con la literatura, el teatro, la pintura, etc. Así, desde su propia naturaleza, quisieron que el cine fuera igual de diverso que el ambiente que se vivía en México, pero también como sucedía con los movimientos y corrientes cinematográficas que se venían dando en países como Francia e Italia.<sup>48</sup> Justo como lo menciona Rodríguez, “Al igual que en otros países, se generaliza la idea del agotamiento del sistema de formas y, fundamentalmente en la literatura o en las artes escénicas, se dice que para mostrar nuevas cosas se requería forzosamente de una subversión narrativa[...] En el cine, obras como *En el balcón vacío*, *Tajimara* o *Un alma pura*, tratan de insertar al cine mexicano en el ambiente cinematográfico internacional infiltrado por narrativas poco convencionales utilizadas para mostrar el universo personal de sus creadores”.<sup>49</sup>

## CINE SIN FRONTERAS: LAS CORRIENTES Y LOS MOVIMIENTOS CINEMATOGRÁFICOS FUERA DE MÉXICO.

A partir de este momento se vuelve más tangible la necesidad de una transformación

---

<sup>48</sup> En el siguiente apartado profundizaremos en las corrientes, tendencias y movimientos cinematográficos que se dieron en varias partes del mundo durante los últimos años de la década de 1950 y los primeros de 1960.

<sup>49</sup> Rodríguez Rodríguez, Israel, *Desafío a la estabilidad: Procesos artísticos en México 1952-1967*, *Op. Cit.* pág. 116.

del quehacer cinematográfico en México aunada a las posibilidades que debían concretarse en los ámbitos estéticos y conceptuales del propio cine, influenciada por un panorama mundial conformado por corrientes y movimientos cinematográficos surgidos de miradas que formaron parte de nuevas generaciones provenientes de países europeos y americanos.

Desde el plano internacional y con el fin de la segunda guerra mundial, el mundo comenzó a transformarse, y así los problemas políticos y sociales que antes se mantuvieron al margen de los territorios en los que se vivían, ahora tenían resonancia en otras partes del mundo. En el caso de la creación cinematográfica, sucedió algo similar: movimientos como la *Nouvelle Vague* de Francia, el *New American Cinema* en Estados Unidos, el *Free Cinema* en Inglaterra o el *Neorrealismo* de Italia, reconstruyeron los caminos que hasta entonces se habían erigido desde el cine, redireccionando la realidad a la que se enfrentaron fuera de las pantallas y que no se plasmó previamente en el cine.

Durante los años que van de 1945 a 1980, en diferentes países nacieron movimientos bajo el común denominador de *Nuevo cine*, término que, siguiendo a Jean Narboni, a pesar de ser difuso, funciona para ubicar a los cineastas que

*reaccionaron frente a un sistema de elementos sociales, políticos, familiares, religiosos y económicos, a la vez que se definieron mediante su posición ante el cine, del que, por otra parte se nutrían [...] lo que era profundamente nuevo era que esos cineastas, hundidos en el gran marasmo universal, del que sin embargo emergían (cualquiera que fuera su voluntad de revuelta y los medios*

que proponían), surcasen con sus películas caminos tan personales como fuera posible.<sup>50</sup>

La Nouvelle vague surgió a finales de la década de 1950 y sus orígenes se remontan a la publicación de la revista francesa *Cahiers du cinema* (1951-). Algunos de los integrantes de este movimiento fueron André Bazin, Jean Luc Godard, Claude Chabrol, Francois Truffaut, Jacques Rivette, Eric Rohmer, Agnes Varda y Alain Resnais. Algunos de los alcances de la Nouvelle Vague fueron el crear la política de autor; la precariedad de recursos al momento de pensar y hacer cine; la libertad de la cámara gracias a equipos ligeros de filmación; la íntima relación entre la realización cinematográfica y la crítica de cine. Algunas de las películas más sobresalientes fueron *Los cuatrocientos golpes*, de Francois Truffaut, *Hiroshima mon amour*, de Alain Resnais y *Sin aliento*, de Jean Luc Godard.<sup>51</sup>

Creado en el año de 1956, El Free cinema fue impulsado por Lindsay Anderson, Karel Reisz y Tony Richardson, y se unió a un movimiento más amplio conocido como los Angry Young Men. Los integrantes del Free cinema escribieron en revistas como *Sequence* y *Sight and Sound*. Las consignas de inconformismo fueron una constante de este movimiento, que se formó con la escuela documental

---

<sup>50</sup> Narboni, Jean, "Las tres edades", en: De Baecque, Antoine, *Nuevos cines, nueva crítica. El cine en la era de la globalización*, Editorial Paidós Mexicana, México, 2006, pp. 71-75.

<sup>51</sup> Bloch, Catherine y Valdés Peña, José Antonio (Compiladores), *Nouvelle Vague, una visión mexicana*, Cineteca Nacional, México, 2008, 121 pp.



inglesa.<sup>52</sup>

Tras la influencia de artistas europeos llegados a América después de la Segunda guerra Mundial, como Hans Richter y Max Ernst, cineastas provenientes de New York y San Francisco, trabajaron para distribuir y exhibir sus trabajos fuera de la industria cinematográfica estadounidense a partir de 1960. El punto de encuentro más sólido entre los diferentes miembros del New American Cinema fue la revista *Film Culture* y la figura del cineasta lituano Jonas Mekas.<sup>53</sup>

Más allá de sus particularidades y objetivos, los diferentes movimientos cinematográficos, mismos que se adherían o inspiraban a corrientes y tendencias estéticas y políticas, asumieron de manera generalizada un rechazo hacia su pasado más inmediato, diluido en acontecimientos sociales bélicos y normas establecidas por las industrias cinematográficas de países como Estados Unidos, Francia y México. En América Latina también surgieron los nuevos cines y en países como Brasil, Argentina, Chile, Cuba y México,<sup>54</sup> diversos grupos de jóvenes comprometidos con el cine y bajo la consigna de una transformación social mediante una postura crítica emanada de la realización cinematográfica, sentaron las bases para la nueva era del cine.

Sin duda, el movimiento cinematográfico francés conocido como la *Nouvelle Vague* tuvo gran impacto en las cinematografías de distintos países incluyendo a

---

<sup>52</sup> Romaguera I Ramió, Joaquim y Alsina, Thevenet, Homero (Editores), *Textos y manifiestos del cine*, Ediciones Cátedra, España, 1989, pp. 253-272

<sup>53</sup> *Ibidem.*, pp.285-296.

<sup>54</sup> En México, para el año de 1961 surgió el grupo Nuevo Cine, y por su relevancia en la historia del cine mexicano, le dedicaremos el siguiente capítulo.

México.<sup>55</sup> Originado en la década de los cincuenta, *La Nouvelle Vague* marcó un antes y un después para la consolidación de diferentes movimientos y tendencias vinculadas a la transformación del cine desde una postura crítica difundida a través de revistas y otros medios impresos, como la revista aún vigente *Cahiers du Cinéma*, fundada por André Bazin en 1951, a quien García Ascot consideraba como el escritor responsable del “nuevo testamento” de la teoría del cine.<sup>56</sup>

Las nuevas relaciones entre el cine y sus realizadores, sus espectadores y todos los involucrados en el proceso de creación cinematográfica, se visualizaron no sólo como alternas sino necesarias, difundándose en espacios como las escuelas y los cineclubes, que fomentaron “una capacitación profesional previa o una formación especializada por la práctica de ver cine con ojos analíticos”.<sup>57</sup>

## UNA NUEVA MIRADA: EL CINE DESDE LA ACADEMIA.

Por su parte, la academia en México también contribuyó en la transformación del cine. El 8 de Julio de 1960 se constituyó oficialmente la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México con la donación de las películas producidas por

---

<sup>55</sup> Carro, Nelson, “Nueva Ola/Nuevo Cine”, en: Bloch, Catherine y Valdés Peña, José Antonio (Compiladores), *Nouvelle Vague, una visión mexicana*, Op. Cit., pág. 17.

<sup>56</sup> García Ascot, José Miguel, “André Bazin y el nuevo cine”, en: *Nuevo Cine*, Número 1, año 1, Abril, 1961, pp. 12-13.

<sup>57</sup> León Frías, Isaac, *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta, entre el mito político y la modernidad*, Universidad de Lima, Lima, 2013, pág. 57.

Miguel Barbachano Ponce, *Raíces* (1953) y *Torero* (1955),<sup>58</sup> nutriendo a la cultura cinematográfica que ya tenía sus bases sentadas en la Filmoteca Nacional dependiente de la Secretaría de Educación Pública, fundada en el año de 1936;<sup>59</sup> así como con los distintos cineclubes creados desde la década de los treinta<sup>60</sup> y la posterior fundación de la Federación Mexicana de Cineclubes en el año de 1956,<sup>61</sup> año en el que ya se había considerado la necesidad de una cinemateca y una escuela de cinematografía, además de otros órganos académicos especializados en cine.

De igual manera, para el año de 1963, Manuel González Casanova,<sup>62</sup> dedicado a generar diversos cineclubes y a la fundación de la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México, fundó el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) en junio de dicho año, formando parte de la Dirección General de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México. El objetivo principal del CUEC fue el de

*Formar profesionistas, poseedores de una concepción crítica del cine y el video, en particular del papel que estos medios desempeñan dentro de la*

---

<sup>58</sup> *25 años Filmoteca UNAM*, Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 1986, pág. 11.

<sup>59</sup> *Ídem*.

<sup>60</sup> Maciel David, “*La sombra del caudillo: el cine mexicano y el Estado en la década de los sesenta*”, en: Carmona Cuauhtémoc (Coordinador), *El Estado y la imagen en movimiento*, Instituto Mexicano de Cinematografía-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2012, pág. 183.

<sup>61</sup> *25 años Filmoteca UNAM, Op. Cit.* pág. 11.

<sup>62</sup> El esfuerzo de Manuel González Casanova lo llevó a construir un legado para el cine mexicano desde la academia y sin duda alguna podemos considerarlo como pilar de la transformación del cine, bajo una concepción analítica y metódica, procurando la institucionalización de los espacios para la preservación y difusión del cine en el país.

*sociedad mexicana: a través de una práctica académica basada en la investigación de los sistemas de producción, del ejercicio del lenguaje fílmico y de la confrontación social del producto cinematográfico, de tal manera que ejerzan la actividad profesional en forma creativa y útil a la sociedad, principalmente en las áreas de guión, cinefotografía, producción, realización, edición, sonido, análisis del lenguaje cinematográfico, docencia, teoría e investigación en cine y video.*<sup>63</sup>

Con un programa que incluía materias como Historia del Cine, impartida por Emilio García Riera; Técnica de laboratorio, por Federico Cervantes; Dirección, con Giovanni Korporaal; Análisis de Textos y Teoría del Cine, por el escritor José de la Colina; Sonido, con Salvador Topete; Color, con Julio Haquette como profesor; Historia Socioeconómica del Cine, con el multifacético Carlos Monsiváis; Dirección de actores, impartida por José Luis Ibáñez, Cine y cultura, con Salvador Elizondo y Fotografía, de la mano de Antonio Reynoso; además de conferencias impartidas por Inés Arredondo, Luis Buñuel, Juan García Ponce y Gabriel García Márquez,<sup>64</sup> el Centro universitario de Estudios Cinematográficos se perfiló como una de las mejores escuelas de cine existentes en América Latina.

Al expandir los espacios en los que se realizaron diferentes prácticas cinematográficas y en los que además se permitía reflexionar teórica y

---

<sup>63</sup> Fernández Violante, Marcela, "Objetivos y funciones del Centro", en: Fernández Violante, Marcela (Coordinadora), *La docencia y el fenómeno fílmico. Memoria de los XXV años del CUEC, 1963-88*, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 1988, pp. 10,11.

<sup>64</sup> Sección de Actividades Cinematográficas de la Dirección General de Difusión Cultural, *Anuario 1965*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1965, s/p.

metodológicamente sobre las mismas, se logró alimentar un espíritu de transformación en cuanto a la conceptualización del cine. Por ello se considera de suma importancia la institucionalización del cine desde la universidad para ampliar los caminos construidos hasta entonces fuera de la industria cinematográfica, al formar a las nuevas generaciones que habían crecido con el auge cinematográfico de la *Época de Oro*, mismas que consideraron necesario tomar un camino diferente al establecido por la propia industria.

Otros espacios que fueron de gran importancia para el cine al interior de la universidad fueron los cineclubes. De acuerdo con Daniel Grilli los cineclubes, originados en la Francia de la segunda década del siglo XX, se expandieron por el mundo entero a partir de 1950, convirtiéndose en espacios cuya singularidad radica en su “carácter específicamente cultural cuyo objetivo fundamental es la participación crítica y democrática del espectador, quien de esta manera deja de ser un espectador pasivo de la imagen audiovisual (tal como lo plantea el dispositivo clásico del cine comercial) para convertirse en un sujeto que elige películas que van más allá de las comúnmente ofertadas y que interactúa con sus pares a partir de la libre práctica del cine debate”.<sup>65</sup>

En México, el Instituto Francés de América Latina creó El cineclub de México en 1948,<sup>66</sup> mismo que pudo consolidarse y permanecer gracias a la colaboración,

---

<sup>65</sup> Grilli, Daniel, *Promotor y organizador de cineclubes, material de capacitación*, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales/Escuela Nacional de Realización y experimentación Cinematográfica, Argentina, 2008, pág. 5. Material consultado en línea (18 de septiembre de 2015): [http://www.enerc.gov.ar/cefopro/index\\_fondoeditorial.html](http://www.enerc.gov.ar/cefopro/index_fondoeditorial.html)

<sup>66</sup> González, Casanova, Manuel, *¿Qué es un cine-club?*, Dirección General de Difusión Cultural de la

entre otros, de Jomi García Ascot y José Luis González de León como directores (ambos miembros del grupo Nuevo Cine) y de Jean François Ricard.<sup>67</sup> En el año de 1961 en México el movimiento de cineclubes fue creciendo hasta el grado de encontrar su propio hogar, hasta ahora permanente, dentro de la universidad. Fue así que los estudiantes de diversas carreras como Filosofía, Derecho, Economía y Arquitectura, crearon sus respectivos espacios de diálogo en torno al cine, todos al interior de la Universidad Nacional Autónoma de México<sup>68</sup> y de otras instituciones. Algunos de vida efímera y otros vigentes hoy en día, continúan programando material fílmico de gran interés para la comunidad universitaria. Los cineclubes fueron vitales durante los primeros cinco años de la década de 1960, ya que además del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, estos espacios se dedicaron a formar públicos, desde una visión plural e incluyente. En México ya se tenía una tradición cineclubista desde principios de los años cincuenta, consolidándose en 1955 la Federación Mexicana de Cineclubes, presidida por José Luis González de León, quien también se sumaría al grupo Nuevo Cine, conjunto de individuos que formaron parte de la nueva generación inmiscuida en estas nuevas prácticas y posturas cinematográficas.

Es la aparición de espacios académicos relacionados a la realización y reflexión cinematográficas, como los ya mencionados CUEC, Filmoteca de la UNAM

---

Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1961, 30 pp.

<sup>67</sup> De la Vega Alfaro, Eduardo, "Prólogo: Importancia y significación del grupo Nuevo Cine en la cultura fílmica mexicana", en: De la Colina, José *et. al.*, *Nuevo Cine*, Universidad Nacional Autónoma de México, Publicación Facsimilar, Primera Edición, México, 2015, pág. 13.

<sup>68</sup> Bartra, Armando y Leduc, Paul, "Los cine clubes en 1961", en: Revista *Nuevo Cine*, año II, número 6, marzo de 1962, pp. 34-35.

y los diversos cineclubes, que expandieron el camino que ya se venía construyendo desde el cine, paralelo al de la industria pero que, a pesar de su bifurcación, terminarían uniéndose en un momento de relevancia histórica para el cine en México.

## CAPITULO II

### EL GRUPO NUEVO CINE Y SUS INTEGRANTES.

Como parte de todos estos sucesos vinculados con el cine en México y en medio de un ambiente que se da en torno a la cinematografía en diferentes partes del mundo, justo como lo vimos anteriormente, es que surge el grupo Nuevo Cine, proporcionando nuevas formas para mirar y acercarse este fenómeno, teniendo en primer lugar la constante de la libertad de expresión y la manifestación de ideas como estandartes, como bien se puede leer en las líneas de su propio manifiesto.<sup>69</sup>

En 1961, el grupo Nuevo Cine surgió gracias a una serie de reuniones a las que asistieron entre otros, José de la Colina, Salvador Elizondo, Jomi García Ascot, Emilio García Riera, José Luis González de León, Heriberto Lafranchi, Carlos Monsiváis, Julio Pliego, Gabriel Ramírez, José María Sbert, Luis Vincens, Luis Buñuel, Manuel Barbachano Ponce, Carlos Fuentes y José Luis Cuevas.<sup>70</sup> Algunos de los recién nombrados, sin embargo, decidieron por diversas razones no ser parte

---

<sup>69</sup> En el presente capítulo profundizaremos en la relevancia de la creación de un manifiesto por parte del Grupo Nuevo Cine y sus implicaciones.

<sup>70</sup> Rivera Gómez, Rosa Nidia, *La Revista Nuevo Cine*, Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación de la Facultad de Ciencias Políticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1990, pág. 57.



del grupo. El número de participantes activos dentro del grupo Nuevo Cine fue suficiente como para mantener una actividad constante enfocada principalmente en la publicación de su revista homónima, que se convertiría en el medio idóneo para expresar sus ideas respecto al cine mexicano y a la situación que atravesaba la cinematografía a nivel mundial.<sup>71</sup>

Jorge Ayala Blanco, crítico y escritor de cine, quien también formó parte del grupo Nuevo Cine, en el primer tomo de su conocido estudio alfabético sobre el cine mexicano, *La aventura del cine mexicano*, dice del grupo:

*Cuando la situación del cine mexicano se vuelve intolerable, los jóvenes descubren que el cine puede ser un arte respetable, de proporciones insospechadas, que expresa inmejorablemente su rebeldía social y su inconformidad estética. Surge un nuevo tipo de escritor: el crítico de cine que quiere investigar a fondo el significado de una película, sus resonancias sociológicas, su ubicación dentro de las corrientes estéticas del cine y el sentido que adquiere al referirla a la trayectoria personal de su realizador. los jóvenes críticos son casi todos de formación universitaria, algunos de ellos tienen prestigio como ensayistas y narradores, otros son eruditos compiladores de datos, varios han sido militantes en agrupaciones políticas de izquierda, pero todos son admiradores del cine norteamericano. Saber inglés y*

---

<sup>71</sup> Las revistas y los diferentes medios impresos resultan ser convenientes para colectivos o agrupaciones enfocadas en difundir su trabajo, así como las ideas y objetivos comunes que los mantienen trabajando en conjunto; para el caso mexicano, puede acudirse al libro de Samuel Larson Guerra, titulado *Análisis de publicaciones periódicas sobre cine: Nuevo Cine, Cine Club, Otro Cine, Octubre*, publicado por el Departamento de Documentación e Investigación de la Cineteca Nacional.

francés resulta indispensable: se nutren en revistas especializadas (Cinéma '60, Cahiers du cinéma, Positif, Film and Culture, Sight and sound, Films and filming, etcétera).<sup>72</sup>

El grupo Nuevo Cine se da a conocer oficialmente con la publicación de su propio manifiesto en el mes de abril de 1961, en el primer número de la revista *Nuevo Cine*.<sup>73</sup> Los firmantes fueron: José de la Colina, Rafael Corkidi, Salvador Elizondo, Jomi García Ascot, Emilio García Riera, José Luis González de León, Heriberto Lafranchi, Carlos Monsiváis, Julio Pliego, Gabriel Ramírez, José María Sbert y Luis Vicens. Con el transcurso del tiempo, se irían adhiriendo como parte del grupo, aceptando y firmando el manifiesto José Báez Esponda, Armando Bartra, Nancy Cárdenas, Leopoldo Chagoya, Ismael García Llaca, Alberto Isaac, Paul Leduc, Eduardo Lizalde, Fernando Macotela y Francisco Piña.<sup>74</sup>

Sin embargo, no todos tuvieron una actividad continua dentro del grupo, siendo la más importante la publicación de su revista. Razón por la cual en el presente capítulo nos concentramos en los integrantes de Nuevo Cine que escribieron para la revista de manera continua: Emilio García Riera, Jomi García Ascot, Salvador Elizondo, José de la Colina y Carlos Monsiváis; esto con el objetivo de sentar los puntos de encuentro y divergencias entre los distintos integrantes del grupo Nuevo Cine.

---

<sup>72</sup> Ayala Blanco, Jorge, *La Aventura del cine mexicano*, Cineclub Era, México, 1968, pp. 293 y 294.

<sup>73</sup> "Manifiesto del grupo nuevo cine", en: De la Colina, José *et. al.*, *Nuevo Cine*, número 1, año 1, pág. 3

<sup>74</sup> Rivera Gómez, Rosa Nidia, *La Revista Nuevo Cine, Op. Cit.*, pág. 59.

José Miguel García Ascot, Emilio García Riera y José de la Colina, fueron tres españoles que llegaron a México junto a sus familias, exiliados a consecuencia de la Guerra Civil Española;<sup>75</sup> el primero llegó en 1939, mientras que García Riera y De La Colina arribaron en 1944 y en 1940, respectivamente.<sup>76</sup>

Nacido en el año de 1927 en Túnez, José Miguel, mejor conocido como “Jomi” García Ascot,<sup>77</sup> inició sus estudios en Filosofía y Letras en la Universidad Nacional Autónoma de México, titulándose con una tesis sobre el poeta francés Charles Baudelaire; sus primeras colaboraciones en medios impresos los hizo en la Revista *Presencia*, publicada por un grupo de jóvenes españoles radicados en México, llegando a escribir para las revistas *Novedades*, *Dicine*, *la Revista de la Universidad*, *Revista Mexicana de Literatura*, *S.Nob*, *Revista de Bellas Artes*, *Orígenes* y *Nueva Revista Cubana*. Junto a Jean François Ricard y José Luis González de León, fundaron el CineClub de México del Instituto Francés de América Latina (IFAL); García Ascot comenzó su etapa como escritor de cine con el guión de la película *Raíces* (Benito Alazraki, 1953), película que ganó el premio FIPRESCI de la Crítica Internacional en el Festival Internacional de Cine de Cannes. Muy pronto García Ascot iniciaría su trayectoria en la dirección cinematográfica dentro de la compañía

---

<sup>75</sup> Para más información referente a los exiliados españoles que vivieron en México, puede consultarse el libro *El exilio español en la Ciudad de México*, de Álvaro Vázquez Mantecón y Dolores Pla, y *Los niños españoles de Morelia: el exilio infantil en México*, de Emeterio Payá Valera.

<sup>76</sup> De la Vega Alfaro, Eduardo, “Prólogo: Importancia y significación del grupo Nuevo Cine en la cultura fílmica mexicana”, *Op. Cit.* pp. 8-25.

<sup>77</sup> Los aspectos biográficos de Jomi García Ascot son extraídos de cuatro fuentes: el Prólogo de la edición facsimilar de la revista *Nuevo Cine*, escrita por Eduardo de la Vega Alfaro; “Nuevos cineastas: Jomi García Ascot”, artículo de José de la Colina, ubicado en el primer número de la revista *Nuevo Cine*; el artículo de Eduardo Mateo Gambarte, “Jomi García Ascot, la crítica de Cine y la revista *Nuevo Cine*” y el expediente E-00436 “Jomi García Ascot”, del Centro de Documentación de la Cineteca Nacional.

Teleproducciones S.A., dirigida por Manuel Barbachano Ponce, con proyectos como *Cine verdad* (1953), *Telerevista* (1954) y *Cámara* (1955); posteriormente trabajaría en Cuba, bajo el auspicio del Instituto Cubano de Artes e Industria Cinematográficos (ICAIC), para filmar *Los novios* y *Un día de trabajo*, como parte de la película *Cuba 58*.

Sería hasta 1962, ya como integrante de Nuevo Cine que su primer proyecto de largometraje vería la luz. Se trata de la producción independiente *En el balcón vacío*, cinta que analizaremos en el cuarto capítulo de la presente investigación. Inspirada en escritos de María Luisa Elío, esposa de García Ascot, se trata de una colaboración entre algunos miembros del grupo Nuevo Cine: Emilio García Riera, como adaptador; José de la Colina, José Luis González de León y Salvador Elizondo como extras. *En el balcón vacío* es un filme cuyo eje central gravita alrededor de la mirada de Gabriela, protagonista de la historia, quien a través de la narración en primera persona, recuerda cómo vivió la guerra civil española durante su infancia. En la etapa posterior a su largometraje *En el Balcón vacío*, Jomi García Ascot dirigió diferentes proyectos audiovisuales relacionados con el arte, como el documental sobre la pintora española Remedios Varo de 1967. Fallecido en 1986, García Ascot es considerado como uno de los pioneros del cine independiente, además de un escritor prolífico que publicó libros de poesía y ensayo, mismos que lo llevaron a ganar el premio Xavier Villaurrutia en 1984.

Otro de los integrantes del grupo Nuevo Cine fue Emilio García Riera<sup>78</sup> (1931-2002), cuyo trabajo al interior de la agrupación y el realizado en los años posteriores es considerado como una de las investigaciones más importantes para la historia del cine mexicano. Nacido en el año de 1931 en Ibiza, España, Emilio García Riera arribó a México en 1944. Inició su carrera como crítico en periódicos como *España Popular*, órgano del Partido Comunista Español en México, *Siempre!*, *Excelsior*, *Unomásuno*, *Novedades*, entre otros, por lo que su trayectoria ya era reconocida al momento de comenzar a escribir como integrante del grupo Nuevo Cine; fue director de las revistas *Dicine* e *Imágenes* y comentarista cinematográfico de la Televisión de la República Mexicana. En el ámbito académico, García Riera formó parte de la primera generación de profesores del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos y de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México, así como del Centro de Capacitación Cinematográfica de la Ciudad de México, además de ser director del Centro de Investigación y Estudios Cinematográficos de la Universidad de Guadalajara. En el año de 1969 Emilio García Riera publicó el proyecto más ambicioso que ha tenido la historia del cine mexicano y que le ha llevado a ser considerado por José de la Colina como el “historiador más terco, acucioso y sagaz”.<sup>79</sup> Se trata de los 18 volúmenes de la *Historia documental del cine mexicano*, compendio historiográfico

---

<sup>78</sup> Para los apuntes biográficos de Emilio García Riera se consultó el expediente E-00327 “Emilio García Riera”, del Centro de Documentación de la Cineteca Nacional; el prólogo de la edición facsimilar de la revista *Nuevo Cine* y el número 141 de la Revista Tierra Adentro.

<sup>79</sup> De la Colina, José, “Emilio García Riera: historiador de ‘México’”, en: *Letras Libres*, Número 47, Noviembre de 2002, México, pp. 99-100.

que contiene la filmografía producida entre los años de 1929 y 1976, acompañada de diversos documentos y comentarios de la época. La pasión de Emilio García Riera por el cine fue tan grande que logró plasmarla en sus múltiples investigaciones y en su autobiografía, titulada *El cine es mejor que la vida*, publicada en 1990. Además de dedicarse a escribir textos sobre cine, García Riera participó como adaptador para varias películas mexicanas, entre las que destacan *En el balcón vacío* (1962), de Jomi García Ascot y *En este pueblo no hay ladrones* (1964) de Alberto Isaac, película que participó en el Primer Concurso de Cine Experimental de Largometraje en México, entre otras.

José de la Colina<sup>80</sup> fue otro de los integrantes del Grupo Nuevo Cine. Nacido en Santander en el año de 1934 y arribado en México en 1940, de la Colina se convirtió en escritor autodidacta, guionista, actor, crítico literario y cinematográfico; además de su participación como parte del consejo editor de la revista *Nuevo Cine*, de la Colina ha colaborado en publicaciones como *Política*, *Ideas de México*, *El Nacional*, *Novedades*, *La revista de la Universidad*, *Plural*, *Revista Mexicana de Literatura*, *La Nouvelle Revue Francaise*, *La gaceta de Cuba*, *Positif*, *Letras Libres*, etc.; fue director del semanario cultural de *Novedades* por 20 años, lo que le llevó a ganar el Premio Nacional de Periodismo Cultural en 1984 y su amplia trayectoria periodística y literaria lo hizo acreedor del premio Xavier Villaurrutia en el 2013. Es

---

<sup>80</sup> La información biográfica de José de la Colina fue extraída del expediente E-02542 “José de la Colina”, del Centro de Documentación de la Cineteca Nacional; de la *Enciclopedia de la Literatura en México* en línea, (28 de Diciembre de 2016) y del Catálogo Bibliográfico de Escritores de México del Instituto Nacional de Bellas Artes en línea (28 de Diciembre de 2016) y del Prólogo de la edición facsimilar de la revista *Nuevo Cine*.

autor de libros como *Cuentos para vencer a la muerte* (1955), *La lucha con la pantera* (1952), *La tumba india* (1984), *Muertes ejemplares* (2004), *Personería* (2005), entre otros títulos.

Nacido en 1932 en la Ciudad de México, Salvador Elizondo Alcalde (1932-2006)<sup>81</sup> Hijo de Salvador Elizondo Pani, quien fuera diplomático, productor de cine y uno de los fundadores de la empresa Cinematográfica Latino Americana S.A. (CLASA), tuvo la oportunidad de crecer dentro de la propia industria del cine, lo que le permitiría no solo conocer el ambiente cinematográfico, sino también las fortalezas y debilidades de la industria. Salvador Elizondo Alcalde tuvo la oportunidad de vivir y estudiar en diferentes partes del mundo como Alemania, Italia, París y Canadá. Entre 1961 y 1962 fundó las revistas *Nuevo Cine* y *S.Nob*,<sup>82</sup> respectivamente, ambas de sólo 7 números, siendo la segunda una publicación de una libertad editorial aún más explícita que la primera; también formó parte del consejo de redacción de las revistas *Plural* y *Vuelta*. Al igual que los demás miembros de *Nuevo Cine*, Salvador Elizondo mantuvo una relación estrecha con el Instituto Francés de América Latina, al ser profesor de esta institución europea con sede en la Ciudad de México. En el ámbito literario Elizondo Alcalde también fue acreedor del premio Xavier Villaurrutia en 1965, por su novela *Farabeuf o la crónica de un instante* y en 1990 fue galardonado con el Premio Nacional de Literatura por su trayectoria literaria. A partir de 1976 fue

---

<sup>81</sup> Los datos de la vida y obra de Salvador Elizondo Alcalde se obtuvieron del expediente E-01428 "Salvador Elizondo" del Centro de Documentación de la Cineteca Nacional y del prólogo del facsimilar de la revista *Nuevo Cine*.

<sup>82</sup> Elizondo, Salvador (Director), *S.NO B*, Edición facsimilar, CONACULTA, Editorial Aldus, S.A., México, números 1-7, 2004.

miembro de la Academia Mexicana de la Lengua y del Colegio Nacional.

Carlos Monsiváis<sup>83</sup> (1938-2010) también formó parte del Grupo Nuevo Cine y desde la primera publicación fue parte del consejo de redacción de su revista. Nacido en la Ciudad de México en el año de 1938 y formado en las Facultades de Economía y de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, inició su carrera como escritor, crítico y ensayista desde joven, escribiendo, hasta el día de su muerte, en periódicos y revistas como *Novedades*, *El día*, *Excélsior*, *La Jornada*, *Letras Libres*, *El país*, *Zócalo*, *Proceso*, entre otros. También se formó en el ámbito de la crítica literaria y la crónica, gracias a sus escritos para revistas como *Medio siglo* (1956-1958) y *Estaciones* (1957-1959) y como colaborador para Radio UNAM, desde 1960.<sup>84</sup> Sin duda alguna Carlos Monsiváis es considerado como uno de los escritores mexicanos más importantes del siglo XX, por sus trabajos en los géneros de la crónica y el ensayo sobre diversos temas vinculados a la cultura popular mexicana, escritos desde una postura crítica y literaria. En el ámbito cinematográfico, los textos de Carlos Monsiváis también fueron de gran importancia, al profundizar en las formas del cine que ayudaron a crear una identidad mexicana en la *Época de Oro* del cine mexicano, a través de múltiples análisis y ensayos sobre la cinematografía de la época, íntimamente relacionados con la cultura y sociedad mexicana. Actualmente la Cineteca Nacional resguarda la colección cinematográfica de Carlos

---

<sup>83</sup> Los datos biográficos de Carlos Monsiváis son extraídos del expediente E-05954 "Carlos Monsiváis" del Centro de Documentación de la Cineteca Nacional; el prólogo de la edición facsimilar de la revista *Nuevo Cine*, escrito por Eduardo de la Vega Alfaro y de la *Enciclopedia de la Literatura en México* en línea (28 de Diciembre de 2016).

<sup>84</sup> De la Vega, Alfaro, "Prólogo", en: *Nuevo Cine*, *Op. Cit.* pág. 14.



Monsiváis, en la videoteca que lleva su nombre.

Las reuniones del grupo se realizaron con frecuencia en la casa de uno de los colaboradores de la revista: Luis Vicens. Librero y promotor de la cultura cinematográfica en Colombia y México, se dedicó a la administración y distribución de la revista *Nuevo Cine*. Vicens trabajó íntimamente con la agrupación y en torno a su revista tanto que, aún después de la desaparición del grupo, continuó distribuyendo sus respectivas publicaciones.<sup>85</sup>

Los integrantes del grupo Nuevo Cine formaron parte de la primera generación de docentes del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México, escuela en la que tuvieron una cierta libertad para poder manifestar y compartir sus ideas respecto al cine, que a continuación serán descritas y analizadas. Sin duda alguna, los miembros del grupo Nuevo Cine asumieron una postura crítica y reacia transmitida en sus respectivos textos y ensayos sobre el cine mexicano y especialmente, sobre la industria que se había levantado en nombre del cine mexicano.

## REFLEXIONES EN TORNO AL MANIFIESTO DEL GRUPO NUEVO CINE.

Generar vínculos desde una serie de intenciones y objetivos en común para aterrizar y concretar ideas mediante proyectos específicos no ha sido sencillo para quienes

---

<sup>85</sup> Rivera Gómez, *Op. Cit.* pág.64.

han trabajado desde una colectividad. Sabemos que en la historia ya se han quedado atrás los procesos contruidos por personajes únicos, o que al menos son parte de una forma de construir la historia que ha ido perdido vigencia; que el devenir histórico de las culturas no se encuentra determinado por individuos ni por ideas únicas e indivisibles a las que se intenta posicionar como representantes de un cierto orden o caos.

En lo referente al arte, a inicios del siglo XX diversos movimientos conocidos como las vanguardias artísticas,<sup>86</sup> desde diversas posturas políticas, transformaron la idea del arte, mismo que ya no se construía desde la mirada única del creador, sino que ahora se partía desde la colectividad, con el fin de aumentar su impacto y hacer más visible la insatisfacción que brotaba con respecto al momento histórico en el que nacieron y se desarrollieron, mismo que se evidenciaba y transformaba en sus manifiestos y en sus respectivas obras artísticas.

Desde las primeras décadas del siglo XX, las vanguardias fueron los primeros movimientos artísticos que concibieron al cine como un instrumento idóneo para la creación y difusión de su trabajo artístico y sus respectivas ideas. En su libro titulado *Videoarte: Herencia histórica. Del cine experimental al arte total*, Laura Rosseti Ricapito afirma que El Futurismo puede ser considerado como el primer movimiento artístico “que asimiló el descubrimiento del cinematógrafo en sus planteamientos

---

<sup>86</sup> Para mayor información sobre las vanguardias artísticas de inicios del siglo XX, entre otras tantas investigaciones, se puede acudir al libro de Ida Rodríguez Prampolini, *El arte contemporáneo, esplendor y agonía*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, Segunda Edición, 2006, 218 pp.

estéticos y formales.”<sup>87</sup> El movimiento futurista incluso se encargó de publicar el primer manifiesto artístico relacionado al cine en el año de 1910, que daba a conocer la necesidad de “liberar al cinematógrafo como medio de expresión para convertirlo en el instrumento ideal de *un nuevo arte* inmensamente más amplio y más ágil que todas las ya existentes”.<sup>88</sup>

Eric Hobsbawm, en su libro titulado *Un tiempo de rupturas, sociedad y cultura en el siglo XX*,<sup>89</sup> afirma que los manifiestos creados desde el arte han tenido una visión mayoritariamente plural y que, profundizando en la historia del arte del siglo XX, se han escrito desde diversos movimientos cuyos integrantes asumen una postura políticamente definida, tanto personal como colectiva. Dichos grupos<sup>90</sup> no le otorgan relevancia únicamente a la denuncia que emiten, sino a la integridad de diferentes factores: la ruptura con su pasado inmediato; la conciencia del momento histórico en el que se desenvuelven y la construcción de un futuro nada lejano, posible a partir de premisas absolutas y acciones determinadas, tendientes a transformar la situación que ha provocado el malestar de los grupos que se han levantado a una sola voz y que se encuentra inserta en sus respectivos manifiestos.

Por otro lado, respecto a la divergencia de posturas que han fomentado la generación de grupos o colectivos, emergidas en contextos históricos específicos,

---

<sup>87</sup> Rosseti Ricapito, Laura, *Videoarte: Herencia histórica. Del cine experimental al arte total*, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, México, D.F., 2011, pp. 31-51.

<sup>88</sup> Romaguera Ramio, Joaquim y Alsina Thevenet, Homero (Editores), *Fuentes y documentos del cine*, Editorial Gustavo Gili, España, 1980, pp. 18.

<sup>89</sup> Hobsbawm, Eric, *Un tiempo de rupturas. Sociedad y cultura en el siglo XX*, Editorial Planeta-Ediciones Culturales Paidós, S.A. de C.V., México, 2013, 15-19 pp.

<sup>90</sup> Cabe considerar los ejemplos de los movimientos futurista, dadaísta y surrealista, por mencionar algunos.

Jaime Brihuega establece que en el mundo del arte

*Siempre encontramos hechos, ideas, actitudes y lenguajes visuales, polarizados en uno de los extremos de esa dialéctica de confrontación que preside el desarrollo de la cultura artística desde mediados del siglo XIX, aquella que se produce entre la ideología artística hegemónica que en cada momento despliega la `institución arte` y la que se levanta frente a ella, instrumentando su crítica y oponiéndole una determinada alternativa.<sup>91</sup>*

La reflexión surgida así desde una colectividad determinada por aspiraciones y visiones específicas, usualmente opuestas al *status quo* o a un orden social considerado predominante, pretenden una revolución a través de una nueva visión analítica del mundo para después enfocarse en su transformación. Podemos decir entonces, que los manifiestos artísticos se vuelven tanto textos autorreferenciales como documentos que reflejan un determinado desarrollo histórico que concuerda con el momento en el que se crean dichos manifiestos.

Inspirados por un ambiente internacional en el que se encontraba el cine a inicios de la segunda mitad del siglo XX, especialmente por el movimiento francés *La Nouvelle Vague* que publicó su propia revista titulada *Cahiers du Cinema* y que aún se mantiene como una de las publicaciones más importantes del mundo en materia

---

<sup>91</sup> Brihuega, Jaime, "Las vanguardias artísticas: teorías y estrategias", en: Bozal, Valeriano (Editor), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Tomo II, Segunda Edición, Antonio Machado Libros, S. A., España, 2002, pág. 229.

cinematográfica, el grupo Nuevo Cine se dedicó a darle vida a su revista homónima mediante la cual difundieron sus reflexiones sobre la realización cinematográfica y la industria del cine en México. Al interior de la Revista *Nuevo Cine*, se pueden encontrar las inspiraciones, las aspiraciones, los retos y las ideas de los integrantes del grupo que lleva el mismo nombre. Pero de igual manera, encontramos una forma de combatir aquello que les parecía ilógico ante un panorama internacional que los inspiró a tomar la decisión de conformarse y de trabajar en colectivo.

Durante el México del primer lustro de la década de los sesenta, con la primera publicación de la revista *Nuevo Cine* en abril de 1961, se da a conocer el manifiesto de un grupo de personas relacionadas con el cine, difundiendo y defendiendo su perspectiva del cine mexicano y del momento que atraviesa, tomando cartas en el asunto a través de diversas acciones que lograran contrarrestar la situación preocupante y necesaria de erradicar que, para ellos, vivía el cine mexicano.

El objetivo de la presente investigación obliga a problematizar sobre lo que el manifiesto pudo significar para el grupo el grupo Nuevo Cine y para el propio cine de inicios de los sesenta, por lo que para poder realizar un análisis de las intenciones y los alcances del grupo Nuevo Cine, se anexa a continuación su respectivo manifiesto, extraído del primer número de su revista.

*manifiesto del grupo nuevo cine*<sup>92</sup>

AL CONSTITUIR el grupo NUEVO CINE, los firmantes: cineastas, aspirantes a cineastas, críticos y responsables de cineclubes, declaramos que nuestros objetivos son los siguientes:

1.- La superación del deprimente estado del cine mexicano. Para ello, juzgamos que deberán abrirse las puertas a una nueva promoción de cineastas cada día más necesaria. Consideramos que nada justifica las trabas que se oponen a quienes (directores, argumentistas, fotógrafos, etc.) pueden demostrar su capacidad para hacer en México un nuevo cine que, indudablemente, será muy superior al que hoy se realiza. Todo plan de renovación del cine nacional que no tenga en cuenta tal problema está necesariamente, destinado al fracaso.

2.- Afirmar que el cineasta creador tiene tanto derecho como el literato, el pintor o el músico a expresarse con libertad. No lucharemos porque se realice un tipo determinado de cine, sino para que en el cine se produzca el libre juego de la creación, con la diversidad de posiciones estéticas, morales y políticas que ello implica. Por lo tanto nos opondremos a toda censura que pretenda coartar la libertad de expresión en el cine.

---

<sup>92</sup> Manifiesto del Grupo Nuevo Cine, extraído íntegramente del primer número de la Revista *Nuevo Cine*, Año 1, Abril de 1961, pág. 3, respetándose uso de mayúsculas y minúsculas, así como la puntuación y ortografía.

3.- La producción y libre exhibición de un cine independiente realizado al margen de las convenciones y limitaciones impuestas por los círculos que, de hecho, monopolizan la producción de películas. De igual manera, abogaremos porque el cortometraje y el cine documental tengan el apoyo y el estímulo que merecen y puedan ser exhibidos al gran público en condiciones justas.

4.- El desarrollo en México de la cultura cinematográfica a través de los siguientes renglones.

a/ Por la fundación de un instituto serio de enseñanza cinematográfica que específicamente se dedique a la formación de nuevos cineastas.

b/ Para que se dé apoyo y estímulo al movimiento de cine-clubes, tanto en el Distrito Federal como en la provincia.

c/ Por la formación de una cinemateca que cuente con los recursos necesarios y que esté a cargo de personas solventes y responsables.

d/ Por la existencia de publicaciones especializadas que orienten al público, estudiando a fondo los problemas del cine. En el cumplimiento de tal fin, los firmantes se proponen publicar en breve la revista mensual NUEVO CINE.

e/ Por el estudio y la investigación de todos los aspectos del cine mexicano.

f/ Porque se dé apoyo a los grupos de cine experimental.

5.- La superación de la torpeza que rige el criterio colectivo de los exhibidores

de películas extranjeras en México, que nos ha impedido conocer muchas obras capitales de realizadores como Chaplin, Dreyer, Ingmar Bergman, Antonioni, Mizoguchi, etc., obras que, incluso, han dejado grandes beneficios a sus exhibidores al ser explotadas en otros países.

6.- La defensa de la *Reseña de Festivales* por todo lo que favorece al contacto, a través de los films y de las personalidades, con lo mejor de la cinematografía mundial y el ataque a los defectos que han impedido a las Reseñas celebradas cumplir cabalmente su cometido.

Tales objetivos se complementan y condicionan unos a otros. Para su logro, el grupo NUEVO CINE espera contar con el apoyo del público cinematográfico consciente, de la masa cada vez mayor de espectadores que ve en el cine no sólo un medio de entretenimiento, sino uno de los más formidables medios de expresión de nuestro siglo.

México, enero de 1961.

*El grupo Nuevo Cine:* JOSE DE LA COLINA, RAFAEL CORKIDI, SALVADOR ELIZONDO, J.M GARCÍA ASCOT, EMILIO GARCÍA RIERA, J.L. GONZALEZ DE LEON, HERIBERTO LAFRANCHI, CARLOS MONSIVÁIS, JULIO PLIEGO, GABRIEL RAMIREZ, JOSE MARIA SBERT, LUIS VICENS.



Que el objetivo primero del manifiesto del grupo Nuevo Cine haya sido “la superación del deprimente estado del cine mexicano” hace referencia al interés de los integrantes porque la creación cinematográfica en México comenzara una nueva etapa de transformación, justo como se venía haciendo en otras partes del mundo, también conocida con los nombres de Nuevos Cines en diferentes países, tanto en Europa como en América, de lo que ya hemos hablado previamente. Pero también se refiere a la compleja situación de disputa e inestabilidad que atravesaban las diferentes instituciones de las que dependía la creación cinematográfica, tales como el Banco Nacional Cinematográfico, las empresas destinadas a la distribución como Películas Mexicanas A. C. y Películas Nacionales, además de los dos sindicatos que controlaban mayoritariamente a la creación cinematográfica, el STIC y el STPC.

Hacer cine se había convertido en una empresa riesgosa debido a los altos costos de inversión y a la dudosa posibilidad de ganancias debido a la oferta externa, especialmente la hollywoodense. La exhibición del cine mexicano no era rentable ni para las salas de cine ni para las compañías productoras a pesar de que para 1961 la industria cinematográfica fuera considerada como la número seis<sup>93</sup> en cuanto a la producción de valor de las industrias que en el momento del conocido “milagro

---

<sup>93</sup> De acuerdo con las estadísticas proporcionadas por el entonces director del Banco Nacional Cinematográfico, Federico Heuer, en su libro *La Industria Cinematográfica Mexicana*, publicado en 1964.

mexicano<sup>94</sup> transformaron a México, época de relativa estabilidad económica.

La libertad de expresión que demanda el grupo Nuevo Cine en el segundo y tercer puntos de su manifiesto, aunado a la oposición asumida respecto a la censura que hasta entonces había padecido el cine mexicano,<sup>95</sup> se vinculan a los cánones cinematográficos que gracias a personajes como Emilio Fernández o Gabriel Figueroa, habían ayudado a consolidar el mundo de las imágenes cinematográficas como una forma de representación del país, cuyo trabajo, por un lado, propició que el cine mexicano fuera conocido y valorado dentro y fuera del país pero, por el otro, generó una dinámica de reproducción a gran escala, por parte del gremio cinematográfico, de las escenas, narrativas, historias, personajes, rostros y paisajes que habían llevado al cine mexicano a establecer una estética identificable y característica respecto a la de los demás países de América Latina, convirtiéndose aquellas en los lugares comunes del cine mexicano.

El desarrollo de la cultura cinematográfica en México también fue algo que preocupó al grupo Nuevo Cine y esto se veía reflejado en sus intenciones de colaborar en la fundación de instituciones académicas y archivísticas que pudieran fomentar la revalorización del cine, nacional e internacional, como una herramienta de formación y comunicación social; además de contribuir a construir la historia del

---

<sup>94</sup> Para mayor información sobre lo que se conoce como “milagro mexicano”, puede acudir al análisis hecho por Lorenzo Meyer, mismo que aborda los años que nos ocupan en la presente investigación, titulado “De la estabilidad al cambio”, en el compendio de *Historia General de México*, publicado por el Colegio de México.

<sup>95</sup> En el año de 1961 se prohibió la proyección de las películas *La sombra del Caudillo*, de julio Bracho, misma que duró más de 30 años enlatada, y *La rosa Blanca*, de Roberto Gavaldón, que fue censurada por más de diez años, por razones que aún se desconocen.

cine mexicano a través de su estudio, análisis, preservación e investigación, de la mano de una cinemateca y de publicaciones relacionadas al cine, cuyo ejemplo fue la revista *Nuevo Cine*. Se trata de una cultura cinematográfica sin precedentes en México, generada a partir de una conceptualización metódica, analítica y relativamente abierta, resultado del estudio profundo del cine y todo lo relacionado a éste.

Si bien los espacios alternativos de exhibición cinematográfica como los cineclubes eran concebidos como proyectos que procuraban la formación de públicos en torno a la cinematografía,<sup>96</sup> no puede decirse que esto haya sido similar en el caso de las salas comerciales de la época. La cartelera de cine comercial exhibido en salas como Cine Regis, Cine Rex, Real Cinema, Cine Mariscal, por mencionar unos ejemplos, contaba con filmes exhibidos hasta por siete semanas, como los títulos de *Nunca en domingo*, *Esposas peligrosas*, *Vecinos y amantes* y *Chicas casaderas*.<sup>97</sup> Justo esta cuestión formó parte de la crítica del grupo Nuevo cine en su manifiesto, al exigir la apertura de la exhibición comercial de cine, incluyendo filmografía mundial de cineastas como Charles Chaplin, Carl Theodor Dreyer e Ingmar Bergman.

---

<sup>96</sup> El cineclub de la Universidad, fusión de los proyectos de las facultades de Arquitectura y filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México buscaba dicho objetivo, tal como se lee en el anuario de la UNAM de 1962: “La admisión sólo se permite mediante la compra del abono correspondiente a todo el ciclo, puesto que una de las finalidades de este Cine Club es someter a los socios a una disciplina que habrá de redundar en beneficios concretos, tales como el conocimiento de un cineasta determinado (Buñuel, Bardem); familiaridad con la cinematografía de un país en el momento actual o en alguna de sus épocas interesantes (Polonia, Italia); acercamiento a una gran figura de todos los tiempos (Francesca Bertini); revisión de los principales films de un género determinado (el cine de ciencia-ficción); estudios de actitudes diversas ante el problema de adaptar la obra de teatro (Shakespeare), etc., etc.”.

<sup>97</sup> Tal como lo demuestra la cartelera publicada en la prensa de la época.

Podemos considerar el manifiesto de Nuevo Cine como una herramienta teórica que fundamentó y encaminó el accionar del grupo, aunque al interior del mismo no pudo percibirse una homogeneidad de ideas ni de actitudes, mismas que permanecen vigentes y que se ven reflejadas gracias a los diferentes escritos que componen la revista. Así, a través del discurso de la crítica cinematográfica, el grupo Nuevo Cine pasó a ser parte de la historia del cine en México.

### LA REVISTA *NUEVO CINE*.

La revista *Nuevo Cine* tuvo una duración de poco más de un año, de Abril de 1961 a Agosto de 1962, con sólo 7 publicaciones, tiempo en el que también permaneció activo el grupo Nuevo Cine. Las razones tanto de la extinción del grupo como de la desaparición de la revista son diversas y aún no quedan del todo claras, pero cabe mencionar de entre las probables, la falta de recurso económico para la publicación y distribución de la revista; el mantener una línea independiente sin subvenciones provenientes de alguna institución gubernamental; asumir y mantener una postura crítica y distante respecto a la industria cinematográfica, aunado a los distintos caminos que habrían de tomar los integrantes del grupo Nuevo Cine, entre otras. Sin embargo, sus repercusiones serán tanto inmediatas como vigentes en nuestros días, por lo que se considera necesaria la revisión y análisis de los siete números de la revista *Nuevo Cine*, para reflexionar sobre los alcances del quehacer cinematográfico

que intentó a vivas luces transformar la realización cinematográfica en el país.

Si bien el grupo Nuevo Cine estuvo compuesto hasta por 22 integrantes, en lo concerniente a la revista homónima sólo el 50% se mantuvo activo. Los integrantes que trabajaron desde un inicio en la revista *Nuevo Cine* con mayor constancia fueron Salvador Elizondo, Emilio García Riera, Jomi García Ascot, José de la Colina, Carlos Monsiváis, Luis Vicens y Gabriel Ramírez, formando parte del equipo de redacción; Armando Bartra, Paul Leduc, Nancy Cárdenas, Rafael Corkidi, Heriberto Lafranchi y Juan Manuel Torres, quienes escribieron esporádicamente algunos ensayos y reflexiones para la revista o bien fueron parte de algún debate publicado al interior de la revista sobre diferentes aspectos del cine mexicano.

Aunque se habla de una publicación de vida efímera, la importancia de la revista *Nuevo Cine* radica en su propia naturaleza, ambigua e indeterminada, pero a la vez enmarcada en un ímpetu de desapego a las formas y desde una potencia crítica y transformadora. Al nacer de una postura alimentada por una insatisfacción colectiva respecto a la situación que atravesó el cine mexicano en un momento de cambio, la revista y el grupo pueden ser considerados como síntomas de un proceso de transformación irrevocable, pieza intrínseca de la anomalía que representaba el cine mexicano en su totalidad, si es que vale arriesgarse a decir que existió ésta, misma que estaba destinada a una fragmentación para dar inicio a la generación de múltiples y latentes posibilidades para una nueva concepción de la creación cinematográfica en México.

## ANÁLISIS DEL CONTENIDO DE *NUEVO CINE*.

La metodología a seguir para realizar un análisis del contenido de la revista *Nuevo Cine* consta *grosso modo* en la división de los textos que cada integrante escribió, así como en la ubicación temática de cada artículo. Esto con el fin de conocer más a fondo tanto los puntos de encuentro como de divergencia al interior del propio grupo, así como la postura de cada uno de los integrantes respecto al cine. Se puede decir que los ensayos y textos que componen los siete números de la revista *Nuevo Cine* se encuentran vinculados a los siguientes temas:

- La situación del cine mexicano previo al momento en que surgió el grupo Nuevo Cine.
- El panorama del cine durante los años en que se publicó la revista *Nuevo Cine* (1961-1962).
- Las inspiraciones del grupo Nuevo Cine: movimientos cinematográficos en otros países, como La *Nouvelle Vague*; directores cinematográficos como Luis Buñuel; y los distintos géneros cinematográficos como, por ejemplo, el western.
- La crítica de cine en México.
- Información de la cinematografía mundial.

En lo que respecta al cine mexicano, Salvador Elizondo fue quien más escribió ensayos y críticas al respecto, con un total de cuatro artículos. En el primer número de la revista *Nuevo Cine*, Elizondo afirma en su ensayo titulado “Moral sexual y moraleja en el cine mexicano”, que el cine mexicano ha sido por sobre todas las cosas un modo de expresión institucional, dedicado a difundir una moraleja condenatoria, dedicado casi constantemente a la temática de las relaciones amorosas;<sup>98</sup> en su texto llamado “Fernando de Fuentes”, Salvador Elizondo habla y profundiza en la película *Vámonos con Pancho Villa*, producción que fue considerada por el propio Elizondo como la mejor película que se había hecho hasta el año de 1961 para el cine mexicano;<sup>99</sup> en el artículo “El cine experimental”,<sup>100</sup> Salvador Elizondo construye un panorama del cine experimental tanto en México, como en Francia, New York e Italia. Iniciando con una especie de denuncia respecto a las restricciones sindicales que en ese momento se intentó aplicar al cine experimental, Elizondo también da cuenta de las ventajas de esta emergente forma de ver y hacer cine. En el último número de *Nuevo Cine*, la colaboración de Elizondo se plasmó en el texto “El cine mexicano y la crisis”, en el que el autor, responsabiliza a las instituciones cinematográficas oficiales, a los sindicatos cinematográficos y a los productores por la situación de inestabilidad económica que atravesó el cine

---

<sup>98</sup> Elizondo, Salvador, “Moral sexual y moraleja en el cine mexicano”, en: De la Colina, José *et. al.*, *Nuevo Cine*, Número 1, Abril 1961, México D.F., pp. 4-8 y 10-11.

<sup>99</sup> Elizondo, Salvador, “Fernando de Fuentes”, en: De la Colina, José *et. al.*, *Nuevo Cine*, Número 2, año 1, Junio de 1961, México, D.F., pp. 10-12.

<sup>100</sup> Elizondo, Salvador, “Cine experimental”, en: De la Colina, José *et. al.*, *Nuevo Cine*, Número 3, año 1, Agosto de 1961, México, D.F., pp. 4-9.

mexicano durante 1961.<sup>101</sup>

Siguiendo en la temática de la situación del cine mexicano durante los años en que trabajó el grupo Nuevo Cine, otros integrantes ocuparon sus letras para hablar de este tema, tan controversial como necesario. La sexta publicación de *Nuevo Cine*<sup>102</sup> estuvo dedicada a realizar una retrospectiva del año de 1961: la exhibición de material filmico extranjero en México, durante los años de 1958 a 1961; un par de encuestas al interior de *Nuevo Cine* sobre las mejores películas estrenadas en México durante el año de 1961, cuya película ganadora fue *About a Souffle*, de Jean Luc Godard, cineasta perteneciente a *la Nouvelle Vague*; la calidad de los eventos llamados Reseñas, mismos que venían realizándose desde 1958 y por último, un texto escrito por Armando Bartra y Paul Leduc sobre el cineclubismo en la ciudad de México durante 1961.

Por su parte, Jomi García Ascot se interesó en una reflexión sobre el cine y la teoría, así como en la crítica respecto a la postura asumida por los diferentes sujetos que participan en la creación cinematográfica. En “Andre Bazin y el nuevo cine”, primer artículo de García Ascot para la revista *Nuevo Cine*, el autor afirma que “sólo las ideas de Bazin nos permiten comprender global y estructuralmente (y cinco años antes de su advenimiento) todo lo que lleva hoy día el nombre de nueva `ola’”,<sup>103</sup> confesando al mismo tiempo las inspiraciones y alcances que el grupo al que él

---

<sup>101</sup> Elizondo, Salvador, “El cine mexicano y la crisis”, en: De la Colina, José et. al., *Nuevo Cine*, Número 7, año 1, Agosto de 1962, México, D.F., pp. 5-8.

<sup>102</sup> De la Colina, José et. al., *Nuevo Cine*, número 6, Marzo de 1962, México, D.F., 39 pp.

<sup>103</sup> García, Ascot, Jomi, “André Bazin y el nuevo cine”, en: De la Colina et. al., *Nuevo Cine*, número 1, Abril de 1961, México, D.F., pp. 12 y 13.



perteneció buscaba concretar; en el homenaje al crítico de cine Francisco Pina, sucede lo mismo: Jomi García Ascot, José de la Colina y Emilio García Riera dejan ver claramente la admiración que sienten hacia el también español Pina, por su trabajo como crítico de cine tanto como por su propia persona. En “Actuación y ambigüedad”, dentro del número dos de *Nuevo Cine*, García Ascot analiza los diferentes tipos de actuación que, a su entender, se desenvuelven en el cine: aquella que identifica como una actuación sobria y natural que condena al espectador a terminar el trabajo inacabado del actor en cuestión y la actuación ambigua que “si bien queda abierta a la comunicación emotiva con el espectador, se vuelve irreductible, autónoma, se vuelve *obra, creación* que no queda más remedio que vivir y contemplar como tal”.<sup>104</sup> “Sobre el anticonformismo y el conformismo en el cine” es sin duda uno de los textos más reflexivos y radicales publicados en *Nuevo Cine*; en éste, García Ascot hace un análisis a profundidad sobre los temas que se tratan en el cine (la muerte, el amor y los problemas sociales), para concluir que la urdimbre inacabada de contrariedades siempre en disputa se convierten en mecanismos de defensa de un mundo aparentemente en equilibrio:

*El cine nos va encerrando en un mundo cada vez más estrecho, cada vez más uniforme, cada vez más limitado. La eliminación más constante de toda expresión de fisura, de grieta, de inconformidad ha hecho de la pantalla el retrato -falso y monótonamente repetido- de un mundo `hecho` (y no por*

---

<sup>104</sup> García Ascot, Jomi, “Actuación y ambigüedad”, en: De la Colina, José *et. al.*, *Nuevo Cine*, número 2, Junio de 1961, México, D.F., pp.13-15.

hacer), de un mundo feliz, de un mundo `correcto`. Es decir de un mundo inexistente.<sup>105</sup>

En la última colaboración de Jomi García Ascot para *Nuevo Cine*, titulada “Un profundo desarreglo”, se anuncia la transformación ineludible que vivió el cine durante los primeros años de la década de 1960. A manera de continuación y autorespuesta a la crítica reacia sobre el conformismo cinematográfico, García Ascot afirma que no se trata de destruir lo hecho y crear un lenguaje nuevo, sino de “obtener mediante un profundo desarreglo de todos los sentidos la revelación de ese otro mundo”.<sup>106</sup>

Por su parte, el escritor José de la Colina colaboró con 6 textos muy diferentes entre sí, pero que mantienen un común denominador: los artículos nacen de los gustos más arraigados de De la Colina. En el primer artículo para *Nuevo Cine*, “Mitología del cine: Cyd Charisse o la danza”,<sup>107</sup> José de la Colina, absorbido por la nostalgia, rememora los orígenes de su pasión por la comedia musical hollywoodense, en especial del poder que ejerció la imagen de Tula Ellice Finklea, mejor conocida en el mundo del cine con el nombre de Cyd Charisse. A manera de homenaje personal a uno de sus más íntimos amigos, de la Colina escribe su texto “Nuevos cineastas: García Ascot”, algunos comentarios sobre dos cortos realizados

---

<sup>105</sup> García Ascot, Jomi, “Sobre el Anticonformismo y el conformismo en el cine”, en: De la Colina *et. al.*, *Nuevo Cine*, número 3, Agosto de 1961, México, D.F., pp. 10-14.

<sup>106</sup> García Ascot, Jomi, “Un profundo desarreglo”, en De la Colina *et. al.*, *Nuevo Cine*, número 6, Marzo de 1962, México, D.F., pp. 4-8.

<sup>107</sup> De la Colina, José, “Mitología del cine: Cyd Charisse o la danza”, en: De la Colina *et. al.*, *Nuevo Cine*, número 1, Abril de 1961, México, D.F., pp. 14-18.

por este director durante su estancia en Cuba: *Un día de trabajo* y *Los novios*, trabajos que, a decir de De la Colina, mantienen “un sello muy personal, muy consecuente con las ideas que sobre este arte profesa su realizador”.<sup>108</sup> José de la Colina, junto a Emilio García Riera, son los dos integrantes del grupo Nuevo Cine que más se interesan en escribir fichas e información sobre películas internacionales: “Ficha: anatomía de un asesinato” y “Los estrenos” dan al lector de la revista *Nuevo Cine* datos precisos sobre la realización cinematográfica a nivel mundial y su exhibición en México. En “A la altura de los ojos del hombre” José de la Colina escribe un ensayo sobre la película *The big sky*, de Howard Hawks, de la que dice que “se inscribe en ese menospreciado cine de aventuras, gustado vergonzosamente por los hombres serios y cultos que si leen a Julio Verne o a Alejandro Dumas, lo hacen a hurtadillas, creyendo, que tales autores no pertenecen a la Literatura con mayúscula.”<sup>109</sup> En el texto “En el principio fue la mirada”, José de la Colina defiende del olvido a la película *Rey de reyes*, de Nicholas Ray, confesando la indignación que lo abrumaba al pensar en “la incomprensión y la mala fe que acogieron, entre el público y la crítica, una de las obras más hermosas del actual cine norteamericano”.<sup>110</sup>

A diferencia de los demás integrantes del grupo Nuevo cine, Emilio García Riera fue quien menos diversificó su escritura al interior de la Revista *Nuevo Cine*,

---

<sup>108</sup> De la Colina, José, “Nuevos cineastas: J.M. García Ascot”, en: De la Colina *et. al.*, *Nuevo Cine*, número 1, Abril de 1961, México, D.F., pp. 22 y 23.

<sup>109</sup> De la Colina, “A la altura de los ojos del hombre”, en De la Colina *et. al.*, *Nuevo Cine*, número 3, Agosto de 1961, México. D.F., pp. 18-20.

<sup>110</sup> De la Colina, José, “En el principio fue la mirada”, en: de la Colina *et. al.*, *Nuevo Cine*, número 7, Agosto de 1962, México, D.F., pp. 9-12.

ocupándose, la mayoría de las veces, a reflexionar sobre un género cinematográfico que no había sido abordado a profundidad: el Western. En “Mitología del cine: Gary Cooper”, García Riera afirma que, gracias este género cinematográfico, pudo construirse, a través de la figura de Gary Cooper, el arquetipo ideal del hombre estilo Hollywood.<sup>111</sup> En el largo y extendido análisis sobre el Western, Emilio García Riera intenta primeramente responder a la pregunta elemental: “¿Por qué ese género cuenta con tantas simpatías entre los críticos más responsables de cine (Bazin en primer plano) y, curiosamente, entre muchos críticos de izquierda?”<sup>112</sup> Responder esta interrogante significó, en gran medida el encontrar y asumir una postura colectiva para poder decir que más allá de lo aparentemente razonable, el cine implicaba un “reajuste” destinado a transformar las relaciones entre la crítica, la apreciación y la realización cinematográficas, mismas que ya no se encontraban supeditadas a lo que dictaban las carteleras comerciales o a la preponderancia de la visión de la industria del cine. El Western se convirtió en el ejemplo más idóneo para explicar las paradojas y complejidades de un mundo y un cine en transformación, cuya atracción radica en aquello que se percibía como ilógico y hasta cierto grado inaceptable. El western plasmaba una realidad social imparables y difícil de asimilar al ser considerado como un género que “refleja un tipo de relaciones humanas presidido por las leyes de la violencia”.<sup>113</sup>

---

<sup>111</sup> García Riera, Emilio, “Mitología del cine: Gary Cooper”, en De la Colina *et. al.*, *Nuevo Cine*, número 2, Junio de 1961, México, D.F., pp.16-21.

<sup>112</sup> García Riera Emilio, “El Western”, en: De la Colina *et. al.*, *Nuevo Cine*, número 3, Agosto de 1961, México, D.F., pp. 15-18.

<sup>113</sup> García Riera, Emilio, “El western”, en: De la Colina *et. al.*, *Nuevo Cine*, número 3, Agosto de 1961,

Otro de los integrantes de Nuevo Cine que escribió para la revista homónima fue Gabriel Ramírez, con sólo dos textos. En el ensayo dedicado al cineasta vienés Erich Von Stroheim, da a manera de homenaje, la información por la que el autor identifica al cineasta como “uno de los realizadores más personales que han existido en la historia del cine”.<sup>114</sup> En su texto informativo titulado “Ficha: Casta de malditos”,<sup>115</sup> Gabriel Ramírez afirma que sin duda alguna esta película, dirigida por Stanley Kubrick, puede considerarse como la más importante del cine hollywoodense de los años en que fue realizada.

Para rendirle honor a Luis Buñuel, cineasta que representó una de las mayores influencias del grupo Nuevo Cine, fueron necesarios dos números de la revista. Los números 4 y 5 dedicados íntegramente a la vida y obra del cineasta español nacionalizado mexicano no fue acto de adulación puesto que, a decir del mismo grupo, se había hecho necesario rendir homenaje a la obra de Buñuel, misma que fue vista como “un material inapreciable para despertar una conciencia cinematográfica en el público”.<sup>116</sup> Sin duda, la influencia de Buñuel se vio reflejada en todos los textos que compusieron el número doble de *Nuevo Cine*, con las participaciones de Salvador Elizondo con “Luis Buñuel, un visionario”; Emilio García Riera y “Buñuel y la política”; José de la Colina también se unió al homenaje con su ensayo “La agonía del amor romántico”; por su parte, J.M. García Ascot realizó una

---

México, D.F., pp. 14-18.

<sup>114</sup> Ramírez, Gabriel, “Von Stroheim”, en: De la Colina *et. al.*, *Nuevo Cine*, número 2, Junio de 1961, México, D.F., pp. 8-9.

<sup>115</sup> Ramírez, Gabriel, “Ficha: Casta de Malditos”, en: De la Colina *et. al.*, *Nuevo Cine*, número 3, Agosto de 1961, México D.F., pp. 21-23.

<sup>116</sup> De la Colina *et. al.*, *Nuevo Cine*, Número doble 4-5, Noviembre de 1961, México D.F. pág. 1.

“Pequeña guía antológica de Luis Buñuel”; Francisco Pina, a quien el grupo Nuevo Cine también le rindió homenaje en su primer número, participó con “El viejo y eterno realismo español”; Nancy Cárdenas, la única mujer que se conoce que ha pertenecido al grupo Nuevo Cine, escribió “La lente de Los olvidados”; además se añadieron diversos textos literarios de escritores como Octavio Paz, Henry Miller y J. Novais Texeira.

Para finalizar el análisis de la revista *Nuevo Cine* es necesario abordar tres apartados que están presentes en los siete números de la publicación, a saber: “Editorial”, “Correo” y “Crítica de la crítica crítica”. En éstos se vierten opiniones de todos los que participaron, directamente o indirectamente, en la revista (lectores, integrantes del grupo Nuevo Cine y críticos de otras publicaciones nacionales e internacionales).

En primer lugar, la “Editorial” funcionó como un espacio que pudiera sustentar las posturas asumidas en cada uno de los textos que componían *Nuevo Cine*, que si bien no eran homogéneas, si compartían la misma noción de la situación que vivió el cine en su momento, así como la imperiosa necesidad de hacer algo respecto a la cinematografía en México. En cambio, el apartado “Correos”, funcionó como catalizador de encuentros y diferencias surgidas alrededor de la revista, en el que se publicaban cartas que recibían de otras partes del país así como de otros lugares del mundo; dentro del ámbito cinematográfico de otras latitudes, escribieron a la revista Peter Baker, de la revista inglesa *Films and Filming*; el reconocido historiador del cine Georges Sadoul y Adolfo Mekas, quien formó parte de la redacción de la revista

estadounidense *Film Culture*.

Por último, se hablará del apartado titulado “Crítica de la crítica crítica” detenidamente debido a la información contenida en éste y a la reflexión que se piensa pertinente para esta ocasión. Martine Joly nos dice en su libro *La interpretación de la imagen*, que existen diversos tipos de crítica que responden a diferentes factores, por lo que puede deducirse que una crítica de un periodista no tiene los mismos objetivos que la crítica realizada por un escritor o en este caso, por un cineasta o un crítico de cine. Sin embargo, sea cual sea el tipo de crítica que se haga, tal como dice Joly, ésta “plantea los criterios de aceptabilidad y apreciación de las obras. Cualesquiera que sean esos criterios, sus métodos o sus funciones, la crítica provoca reacciones y la crítica de la crítica se esfuerza entonces por corregir aquellas apreciaciones o aquellos comentarios que le parecen injustos”.<sup>117</sup> Esto último se muestra evidente en el apartado “La crítica de la crítica crítica”, al dedicarse a responder a comentarios hechos por periodistas o escritores respecto a las películas que eran del interés del grupo y que se difundían en publicaciones que el grupo Nuevo Cine llegó a considerar completamente opuestas a su revista. Fue así como la revista *Nuevo Cine* alimentó un conflicto sin fin al interior de su propia revista, respondiendo a las críticas, mediante el sarcasmo y la sátira, llegando a enclaustrar el discurso emitido en una sola forma de ver y pensar el cine.

Podemos decir ahora que, por un lado, distintos personajes e instituciones

---

<sup>117</sup> Joly, Martine, *La interpretación de la imagen: entre memoria, estereotipo y seducción*, Editorial Paidós Ibérica, España, 2003, pág. 28.

intervinieron en la realización y difusión cinematográfica a inicios de la década de 1960, cuyas necesidades intentaron satisfacerse desde las diferentes perspectivas que existían en torno al cine, como el caso del grupo Nuevo Cine, preparando el terreno para nuevos proyectos que pudieran complementar el trabajo previamente realizado y cuyos resultados llevarían eminentemente a la construcción de un “Nuevo cine” y el Primer Concurso de Cine Experimental de Largometraje en México realizado en el año de 1965 abonaría a este proyecto de largo alcance.



## CAPÍTULO III

### EL PRIMER CONCURSO DE CINE EXPERIMENTAL DE LARGOMETRAJE EN MÉXICO.

Hemos visto hasta ahora, cómo una serie de acontecimientos tanto a nivel nacional como en otras partes del mundo, permitieron construir una nueva visión respecto al cine durante los primeros años de la década de 1960. Pero esto no es todo. En el año de 1964 comenzó a difundirse en diferentes medios impresos la convocatoria para participar en el Primer Concurso de Cine Experimental de Largometraje en México, organizado por la Sección de Técnicos y manuales del STPC. Sin embargo, los antecedentes de este certamen nos llevan a 1958, año en que se realizó el concurso de cortometrajes experimentales.

La primera vez que se llevó a cabo la competencia en torno al cine experimental en México fue en el año de 1958; dicha concurso estuvo dirigido a la realización de cortometrajes y fue organizado por la Sección de Técnicos y Manuales del STPC.<sup>118</sup> Algunos miembros del jurado fueron, entre otros, Luis Buñuel,<sup>119</sup>

---

<sup>118</sup> Cárdenas Rentería, Elsa, *El cine experimental en México, tercer concurso*, Tesis para obtener el grado de Licenciada en Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Políticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1987, pág. 92,93.

<sup>119</sup> Podemos darnos cuenta cómo el cineasta español resultó ser indispensable en la concepción y la construcción de un nuevo cine en México; sin embargo, Luis Buñuel trabajó de igual manera dentro y fuera de la industria cinematográfica, ya que ésta le permitía hacer películas “alimentarias” que le daban el recurso económico necesario para trabajar sus proyectos más personales durante su época

Roberto Gavaldón<sup>120</sup> y José Revueltas,<sup>121</sup> personajes que ya contaban con una carrera consolidada dentro del ámbito cinematográfico. Jorge Durán Chávez fue el ganador de los premios de mejor argumento y mejor fotografía con su filme *La Azotea*, mientras que el cortometraje *Sans se acabó* de Sergio Vejar ganó los premios de mejor dirección y de mejor adaptación. Este concurso se tradujo rápidamente, en palabras de uno de los ganadores, como un espacio en el que “se manifestó ya la primera preocupación de los jóvenes que tenían cerradas las puertas del Sindicato”.<sup>122</sup> Sin embargo, los ganadores gozaron de un premio aún más importante: ser parte de la industria cinematográfica: Jorge Durán Chávez se convirtió en el Secretario General de la Sección de Técnicos y Manuales del STPC,<sup>123</sup> y que fue reelecto en dos ocasiones; mientras que Sergio Véjar fue camarógrafo de la Sección de Técnicos y Manuales de dicha organización gremial. Ya como parte del sindicato, se encargaron de organizar el Primer Concurso de Cine Experimental de Largometraje en México 6 años después.

Ahora, de manera oficial, el cine tenía un nuevo apellido de origen desconocido pero aparentemente aceptado por todo el que lo nombraba, a pesar de que no se supiera bien de qué se hablaba cuando se hacía referencia al “cine

---

mexicana.

<sup>120</sup> Ya hemos mencionado en primer capítulo del presente trabajo la importancia de Gavaldón durante la *Época de Oro* del cine mexicano, razón que le valió para ser jurado de este concurso.

<sup>121</sup> Nacido en Durango, el escritor y político José Revueltas escribió guiones para el cine mexicano, de su vasta obra, resaltan los siguientes títulos: *La otra* (1946) y *La diosa arrodillada* (1947), *En la palma de tu mano* (1950), *La noche avanza* (1951), *El rebozo de Soledad* (1952), todas de Roberto Gavaldón, entre otras.

<sup>122</sup> “Conversación con Jorge Durán Chávez”, en: Dirección de Literatura, *La semana de Bellas Artes*, *Op. Cit.* pág. 4.

<sup>123</sup> *Ídem.*

experimental”.

En el caso de la cinematografía mexicana, el cine experimental ha sido catalogado más como un fenómeno de la práctica y la técnica que como un género del propio cine.<sup>124</sup> Acudiendo a fuentes de información dedicadas a describir y analizar los distintos géneros cinematográficos, cuando llega el momento de hablar de cine experimental y se decide no omitirlo, resulta una constante la confusión y/o malinterpretación entre éste y el cine independiente, dando por sentado que ambas denominaciones son bien empleadas cuando se piensa que se habla de lo mismo, aun cuando la realidad es más compleja ya que se trata de dos formas de hacer y pensar el cine que, por su propia naturaleza, no son tan fáciles de entender.

No es objetivo de la presente investigación el establecer una definición exacta e inequívoca sobre este género cinematográfico, pero sí el identificar las características del cine experimental en la espacialidad y temporalidad que se estudia, para que, a través de los testimonios de los sujetos involucrados con esta práctica cinematográfica y sus respectivas concepciones, podamos tener una idea más clara de las conceptualizaciones que han moldeado históricamente al cine experimental en nuestro país. Desde esta premisa es cómo se construye una definición coral, surgida del mismo seno del cine experimental en México, que pueda aportar no sólo información respecto a un género entonces considerado nuevo, sino

---

<sup>124</sup> Como ejemplo podemos citar uno de los libros que se han publicado sobre los géneros cinematográficos en México de Rafael Aviña, uno de los investigadores sobre cine mexicano más relevantes; en esta publicación no viene algún capítulo sobre esta el cine experimental y, a lo más, se establece una serie de semejanzas entre el cine independiente y el cine experimental, sin profundizar al respecto. Véase: Aviña, Rafael, *Una mirada insólita, temas y géneros del cine mexicano*, Cineteca Nacional-CONACULTA, Editorial Océano, México, 2004, 260 pp.

a la importancia que tenía el cine y la concepción que se había transformado desde inicios de la década de los sesenta.

## DEFINICIONES DEL CINE EXPERIMENTAL: ACUERDOS Y DISCREPANCIAS.

*El ideal del arte, según Hegel,  
es ofrecer en una nueva imagen visible la armonía realizada;  
según Marx, es descubrir nuevas formas de percepción;  
según Nietzsche, es hacer del espectador un sujeto creador del arte.  
Por hiperbólico o paradójico que pudiera parecer,  
la veta más genuina y seria del cine experimental,  
manantial de posiciones trastocadas e ideas explotables,  
cumple al pie de la letra en su proyecto esencial con esos tres designios.*

Jorge Ayala blanco, en *Falaces fenómenos fílmicos*.<sup>125</sup>

En 1958 se realizó el primer concurso de cortometrajes experimentales en México, convocado por el STPC. Jorge Durán Chávez, ganador de este concurso y posteriormente organizador del Primer Concurso de Cine Experimental de Largometraje en México, dijo en una retrospectiva especial dedicada al concurso en el año de 1978, que en la época de estos eventos existía una fuerte inquietud por parte de las nuevas generaciones de cineastas, quienes se habían mantenido al margen de la industria cinematográfica por preferir el cine experimental, visto éste

---

<sup>125</sup> Ayala, Blanco, Jorge, *Falaces fenómenos fílmicos*, Tomo II, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1981, pág. 238.

como “un primer paso para realizar cine profesional”.<sup>126</sup> Para Durán Chávez el cine experimental representó, de igual forma, una expresión cinematográfica que se concibió rápidamente como una respuesta al cine que se venía haciendo hasta el momento del certamen, es decir, como un intento de manifestarse ante los cánones establecidos por el cine mexicano de la *Época de Oro*. Paradójicamente, este intento de transformación de la realización cinematográfica sólo pudo llevarse a cabo, en un primer momento, mediante el apoyo institucional y económico de la industria del cine, razón por la cual, para personajes como Jorge Durán Chávez, el cine experimental terminaba siendo un “semillero de ideas como de personas que mantendrían en constante evolución al cine industrial”.<sup>127</sup>

Posteriormente, ya en el año de 1961, Salvador Elizondo hablaba en su texto sobre cine experimental en la revista *Nuevo Cine*, sobre dos de las características que pudo tener el cine experimental a inicios de los sesenta: la cuestión de la producción de bajo costo y el método de “one man team”, realizaciones cinematográficas hechas por una persona y que por lo general toman varios años en concretarse, considerándose como proyectos sumamente íntimos y personales en los que predominaba la idea del director como autor de una obra artística alejada de la censura o de las limitaciones técnicas. Salvador Elizondo estuvo muy atento a la producción de cine experimental en el país y destaca las películas *The Big Drop*, de José Luis González de León; *Carnaval Chamula*, de José Baéz Esenda; *Perfecto*

---

<sup>126</sup> Susan, Margarita, “Conversación con Jorge Durán Chávez”, en: Dirección de Literatura, *La semana de Bellas Artes*, Op. Cit. pág. 4.

<sup>127</sup> *Ídem*.

*Luna* de Archivaldo Burns; *El despojo*, de Antonio Reynoso y Rafael Corkidi y *En el balcón vacío* de Jomi García Ascot.

La crítica hecha por Elizondo respecto a la situación que vivía el cine experimental a inicios de los sesenta radicaba en que, a partir de una comparación con otras experiencias fuera del territorio nacional, como los casos de New York, Italia y Francia, en el caso mexicano se careciera de los beneficios establecidos para este cine que pudieran ir más allá del apoyo económico, como la creación de grupos o proyectos dedicados al cine experimental, haciendo énfasis en las limitantes que desde la industria se levantaban, razón por la cual, en México, éste no era más que una “actividad estrictamente *amateur* en términos generales”,<sup>128</sup> con las excepciones antes mencionadas; Elizondo también consideró como indispensable el apoyo institucional para la realización del cine experimental como método de contrapeso para lo que él estableció como el mayor problema para este cine: los ineficaces sistemas de distribución en México.<sup>129</sup>

Por su parte Manuel Michel, escritor y director de *Viento distante*, película que participaría en el Primer Concurso de Cine Experimental de Largometraje, abogaba a favor del cine experimental, al concebirlo como un cine de ruptura, “en el sentido de que rompía con los moldes y con los cánones habituales del cine convencional, habitual, sobre todo del cine que en ese momento y en esa época se hacía en

---

<sup>128</sup> Elizondo, Salvador, “Cine experimental”, en: De la Colina, *et. al.*, *Nuevo Cine, Op. Cit.*, pp. 4-6.

<sup>129</sup> *Ibidem*, pág. 9.

México y que todavía se sigue haciendo”.<sup>130</sup> Vemos pues, cómo aparece en el testimonio de Manuel Michel la renuencia ante el pasado cinematográfico, que se volverá una característica constante del cine experimental realizado hasta el momento del Concurso. Para Michel el cine experimental se vinculó también a la idea de una liberación cinematográfica deslindada de los altos costos de producción que imperaban en la industria de esos años y que se mantienen aún en nuestros días. Hablando desde una colectividad y haciendo referencia a la actitud que predominó en los participantes del concurso, Manuel Michel testimonió que en ese momento

*Pensábamos entonces, como tal vez se sigue pensando en algunos grupos ahora, en que debía hacerse un cine más económico, más de acuerdo con las posibilidades del país, pero también más abierto al talento, hacia el paisaje mismo de México, pero no en el sentido convencional, sino adaptándolo, adecuándolo a la vida actual; es decir, un cine de ficción basado en la realidad, que fuera trasunto de esa realidad y creímos que al haber en nuestro país una continuidad en la literatura, en la poesía o en la pintura y en muchos otros aspectos de la expresión, ya no artística sino de comunicación social, queríamos que el cine no estuviera marginado, por lo menos esa era una de mis ideas.<sup>131</sup>*

José Luis Ibáñez, escritor y director de *Las dos Elenas*, uno de los medimetrajes

---

<sup>130</sup> Michel, Manuel, “Un cine de ficción basado en la realidad, reflexiones de Manuel Michel”, en: *La semana de Bellas Artes, Op. Cit.*, pág. 12.

<sup>131</sup> *Ídem.*

que componen la película más larga del Concurso de Cine Experimental de largometraje, *Amor, amor, amor*, declaró en una entrevista para la Revista *La semana de Bellas Artes* que el certamen de cine experimental pudo ser considerado como una oportunidad para la creación de “nuevas formas del lenguaje que corresponden a una perspectiva completamente distinta a la que ha prevalecido en el cine mexicano desde hace 20 años”.<sup>132</sup>

Rubén Gámez, ganador del Primer Concurso de Cine Experimental de Largometraje y de quien hablaremos con mayor precisión más adelante, tenía una idea muy exacta del cine experimental. Para él, al hablar de cine experimental se hacía referencia a un cine de vanguardia,<sup>133</sup> sin una duración exacta, pero con las posibilidades de adquirir una expresión tan propia como la pintura lo hizo durante la época posrevolucionaria;<sup>134</sup> de lo que se trataba para Gámez y para otros directores participantes en el concurso, era ubicar al cine experimental como un cine de búsqueda, un cine con “una voz más universal”.<sup>135</sup> 25 años después del concurso en *Artes de México*, en un número dedicado a hacer una revisión del cine mexicano,

---

<sup>132</sup> García Riera, “Hablan los directores”, en: *Revista Siempre* Suplemento cultural “La cultura en México”, en: Pagés Llergo, José (Director), *Revista Siempre*, año XIII, número 181, pág. III.

<sup>133</sup> Vicente Sánchez Biosca profundiza en la relación cine-vanguardia en su libro *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*, desarrollando la acepción que interesa en esta investigación. Para Sánchez Biosca, el término vanguardia relacionado con el arte en general y con el cine en particular, “se sitúa en el ámbito de la estética y alude al combate de ideas artísticas emprendido por los representantes de la novedad o modernidad”. Por lo que, pensando en esto, para Rubén Gámez el cine experimental se vinculaba a una cuestión política y a una conciencia histórica de la misma manera en que se fundamentaba en una reconfiguración narrativa y en la potencialidad técnica a las que podía accederse mediante esta forma de hacer cine. De igual manera puede consultarse el libro de José Revueltas, *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*, publicado por la Editorial Era.

<sup>134</sup> García, Riera, “Hablan los directores”, en: *Revista Siempre Op. Cit.*, pág. V.

<sup>135</sup> Gámez, Rubén, “La fórmula secreta”, en: *Artes de México, Revisión del cine mexicano*, Nueva Época, invierno de 1990, pp.42-43.



Gámez observó que, para la historia del cine en el país, en el marco de este acontecimiento se había producido una confusión respecto a lo que había sido concebido como “cine experimental” por parte de los participantes,<sup>136</sup> debido a que estos pensaron que iban a experimentar desde una cuestión técnica, traducida en ejercicios cinematográficos que propiciarían un aprendizaje posterior a la realización de las películas que estuvieron en competencia, cuando en realidad puede decirse que el conocimiento y la constancia del aprendizaje de la técnica y la perfectibilidad de la práctica son los factores que permiten llegar a la realización del cine experimental.

Mientras tanto, Emilio García Riera escribía para la revista *Siempre*, en un número especial dedicado íntegramente a realizar una revisión del concurso a través de una serie de testimonios y entrevistas a los involucrados, que “creía tanto en el cine experimental como en la música o en la pintura ‘experimentales’. O sea, nada.”<sup>137</sup> La relevancia del concurso para García Riera, radicó en que significó la oportunidad necesaria de brindar a elementos nuevos la posibilidad de demostrar que son mejores que los viejos,<sup>138</sup> lo que representó una renovación generacional dentro de la realización cinematográfica y de la propia industria del cine. En una entrevista realizada por Elsa Cárdenas Rentería para su tesis de licenciatura del año de 1987, García Riera decía sobre el cine experimental que

---

<sup>136</sup> Perales, Conchita, “Entrevista con Rubén Gámez”, en: Espinasa, José María (Director General), *Nitrato de Plata. Revista de cine*, número 11, Mayo-Junio de 1992, Ciudad de México, pp. 3-6.

<sup>137</sup> Suplemento cultural “La cultura en México”, Pagés Llargo, José (director), *Revista Siempre, Op. Cit.*, pp. IX-XII.

<sup>138</sup> *Ídem.*

*nadie lo puede definir con exactitud, se supone que es un cine en busca de nuevos caminos. pero nuevos caminos, ¿en qué orden? en realidad cada personalidad, cada nuevo director que tiene algo original que decir en la medida que es él mismo, está experimentando a expresarse a través de un lenguaje que es el cine o de una escritura para decirlo así, de un estilo; para resumir entonces, ya es una experiencia.* <sup>139</sup>

Como representantes de este cine de búsqueda, García Riera recurre a cineastas de trayectoria ya conocida dentro de la historia del cine, como D.W. Griffith, a quien consideró como el inventor de la sintaxis cinematográfica y el gran experimentador; Orson Welles, Sergei Eisenstein, Dziga Vertov y Vasevolod Pudovkin. <sup>140</sup>

En investigaciones recientes que han estudiado y analizado el concurso también se ha intentado definir al cine experimental producido en México a inicios de la década de 1960. Rafael Aviña, en un texto escrito en el 2002, reconoce en el cine experimental, al igual que Rubén Gámez, sus intenciones de búsqueda mediante “imágenes anticonvencionales tanto en su temática como en sus propuestas visuales que consiguen perturbar e incluso emocionar a un espectador curtido en la ortodoxia de los géneros y corrientes establecidos.”<sup>141</sup> En el libro *Cine Mexperimental: 60 años de vanguardia en México* coordinado por Rita Eder y Jesse Lerner, dedicado a hacer una historia del cine experimental en México, se hace la aseveración de que las

---

<sup>139</sup> Cárdenas Rentería, Elsa, *El cine experimental en México, tercer concurso*, Op. Cit. pág. 64.

<sup>140</sup> *Ibidem*, pág. 66.

<sup>141</sup> Aviña Rafael, “Gámez, un cineasta de ruptura”, en “El ángel cultural”, Suplemento del periódico *Reforma*, año IX, número 3225, 13 de Octubre de 2002, Ciudad de México, pág. 8.

películas que se producen desde la tónica del cine experimental resultan ser obras complejas que no sólo hablan desde la perspectiva del autor-director, sino que se trata de “apropiaciones que comprenden homenajes estudiados y a veces afectivos y comprometen al espectador mediante mecanismos narrativos desarmados, experimentación con la escritura y subversión de la causalidad.”<sup>142</sup>

Resumiendo los testimonios que anteriormente hemos presentado, podemos decir ahora que el cine experimental de la década de los primeros años de los sesenta se relacionó fuertemente con nuevas formas de concebir el cine, partiendo de expresiones y perspectivas artísticas de jóvenes inspirados en convicciones personales y/o en tendencias de índole internacional y que al mismo tiempo respondieron haciendo una distinción inequívoca entre estos y su pasado más inmediato, generando lo que ha sido reconocido por investigadores como la *ruptura* con el auge cinematográfico de la *Época de Oro*, misma que se había sostenido por más de tres décadas. Cabe señalar que esta postura se convirtió en una constante a mediados del siglo XX en México, a tal grado de que desde las artes plásticas, la fotografía, la escultura, la literatura y el cine se generaron dinámicas de autoconocimiento desde las prácticas artísticas y de desprendimiento de las formas consideradas avejentadas, posturas que en su conjunto se conocerían como *La generación de la ruptura*.<sup>143</sup>

---

<sup>142</sup> González, Rita y Lerner, Jesse, *Cine Mexperimental, 60 años de medios de vanguardia en México*, Fideicomiso para la Cultura México-Estados Unidos-Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1998, pág. 54.

<sup>143</sup> No han sido pocas las investigaciones que se enfocan en analizar este movimiento artístico conocido como la generación de la ruptura, para citar algunos ejemplos se puede pensar en el libro de

De lo que se trata entonces es de que los posibles discursos inmersos en la imagen cinematográfica trasciendan la homogeneidad que se ha vinculado a la etapa de mayor industrialización del cine mexicano, permitiendo así, no sólo la creación de obras cinematográficas, sino su respectiva transformación dentro del lenguaje y la narrativa cinematográficos. Otra característica que se le puede atribuir al cine experimental de los sesenta es la diferenciación que se le hizo a éste respecto al cine comercial, visualizándolo como un cine diferente que no podía asumir el peso que se le había atribuido al cine que se encontraba determinado por su distribución y comercialización tanto al interior como al exterior de México, mismo que respondía a intereses sociales, culturales y económicos, que fijaban su temática y los rostros que participaban, tanto dentro como fuera de la pantalla grande.

## LA CONVOCATORIA DEL PRIMER CONCURSO DE CINE EXPERIMENTAL DE LARGOMETRAJE Y SUS ORGANIZADORES.

El concurso fue organizado por Jorge Durán Chávez (1928-2007), quien después de haber ganado el concurso de cortometrajes experimentales fue integrado al STPC,<sup>144</sup> hasta convertirse en el Secretario General del Comité Ejecutivo de la Sección de

---

Leia Driben, *La generación de la ruptura y sus antecedentes*, publicado por el Fondo de Cultura Económica y las investigaciones colectivas homónimas fruto de exposiciones artísticas tituladas *Desafío a la estabilidad: Procesos artísticos en México 1952-1967* y *La era de la discrepancia: Arte y cultura visual en México 1968-1997*, ambas auspiciadas por la Universidad Nacional Autónoma de México.

<sup>144</sup> Además de ser parte del STPC, Durán Chávez ocupó cargos públicos y administrativos en asociaciones sindicales, campesinas y populares por un lado, y por otro llegó a ser diputado federal y Director General de Cinematografía de la Secretaría de Gobernación, véase el Expediente E-02348 “Jorge Durán Chávez”, del Centro de Documentación de la Cineteca Nacional.

Técnicos y Manuales, de 1962 a 1974. A decir de Gabriel García Márquez, Durán Chávez tenía un “gran ojo político”, y alentado por Emilio García Riera y José Luis González de León, el entonces secretario general del STPC, se encargó de organizar el Primer Concurso de Cine Experimental de largometraje en México.<sup>145</sup>

En Agosto del año de 1964 fue publicada en la prensa la convocatoria del Primer Concurso de Cine Experimental de Largometraje de México,<sup>146</sup> organizado por la Sección de Técnicos y Manuales del STPC. La necesidad de concentrarse en las bases de esta convocatoria permiten equilibrar la idea respecto a la situación que atravesó el cine en México durante los primeros años de la década de 1960, ya que resulta sumamente importante que haya sido el mismo sindicato encargado de “confeccionar” el cine mexicano, el que llevara a cabo la organización para dicho concurso.

Más allá de los puntos en los que se desglosan los requerimientos de papeleo que cada postulante tuvo que considerar para aplicar a la convocatoria del concurso, llaman la atención otros requisitos, tales como el punto número 3, en el que se dice que para poder entrar al certamen de cine experimental, era necesario tomar distancia de “las fórmulas ya explotadas por el cine comercial”,<sup>147</sup> e inmediatamente después se pide que el reparto artístico únicamente sea conformado por gente que

---

<sup>145</sup> Fernández, Violante, Marcela, “Gabriel García Márquez: México, el cine y el CUEC”, en: Fernández Violante, Marcela (Coordinadora), *La docencia y el fenómeno fílmico. Memoria de los XXV años del CUEC, 1963-88*, Op. Cit. pág. 24.

<sup>146</sup> Después de haber sido modificada, la convocatoria para participar en el Primer Concurso de Cine Experimental de Largometraje en México se dio a conocer en periódicos como *ESTO*, del que sustraemos las bases, con fecha del 12 de Agosto de 1964, sección B, pág. 2.

<sup>147</sup> *Ídem*.

no tenga una trayectoria reconocida dentro del cine comercial, ya que lo más importante en ese momento era considerar “la concepción integral” del material finalista, demostrando un doble rechazo al cine que les antecedió. Más adelante se le anticipa a los concursantes que las facilidades otorgadas por el sindicato tendrían ser pagadas por los ganadores, dejando claro que la intención del concurso fue la de otorgar las herramientas necesarias para la realización cinematográfica de los argumentos que entraron en competencia a través de un “préstamo” y de una serie de oportunidades, que generarían gastos que tendrían que ser solventados a partir de la explotación comercial de las películas ganadoras y posteriormente devueltos al STPC, tal como fue anunciado en la base número 7 de dicha convocatoria, evitando así que el Sindicato dirigiera algún porcentaje de su recurso para el concurso.<sup>148</sup> Nuevamente, se trató de moldear al cine experimental dentro de los parámetros de explotación del cine comercial, con el peligro de no obtener los beneficios económicos que usualmente suele tener éste último.

El jurado convocado por el STPC para dictaminar cuáles serían las películas ganadoras así como la entrega de los diferentes premios a los materiales finalistas estuvo conformado por representantes tanto del gremio cinematográfico como de instituciones culturales y gubernamentales: representando al STPC participaron

---

<sup>148</sup> “Las películas triunfadoras deberán pagar del producto de su explotación comercial, los servicios de estudios y laboratorios que hayan recibido, así como las prestaciones de las distintas Secciones que integran el S.T.P.C. de la R.M, más un pequeño porcentaje que será destinado íntegramente al fomento del cine experimental en años venideros”. Se extrae de manera íntegra este requisito ya que se piensa que, de igual manera, las posibles ganancias se convirtieron en deudas y gastos seguros que los involucrados en la producción de las películas tuvieron que pagar, tal como lo menciona Manuel Michel en una entrevista realizada en el año de 1978, para la Revista *Semana de Bellas Artes*, 15 años después del concurso.

Jorge Ayala Blanco (Técnicos y Manuales), Adolfo Torres Portillo (Autores y Adaptadores), Manuel Esperón (Compositores) y Rolando Aguilar (Directores); además de Francisco de P. Cabrera (Banco Nacional Cinematográfico), José de la Colina (UNAM), Luis Spota (Sociedad de Escritores), Efraín Huerta (PECIME), Huberto Batis (INBA), Fernando Macotela (Dirección General de Cinematografía), Carlos Estrada Lang (AMPEC) y Andrés Soler (ANDA).<sup>149</sup>

## EL MOMENTO DE LA VERDAD: DE LOS PARTICIPANTES Y LAS PELÍCULAS FINALISTAS DEL CONCURSO.

En cuanto a los participantes del Primer Concurso de Cine Experimental de

---

<sup>149</sup> García Riera, Emilio, *Historia Documental del Cine Mexicano*, Op. Cit. Pág. 153. Sobre la trayectoria de los miembros de Jurado: Francisco de P. Cabrera fue productor, actor, argumentista y guionista, trabajó con Alejandro Galindo, Chano Urueta, Emilio Fernández y Norman Foster, entre otros; Jorge Ayala Blanco (1942-) es crítico e historiador de cine, ha formado parte de la planta docente del CUEC desde sus inicios; Luis Spota (1925-1985) fue un escritor, periodista y comentarista nacido en la Ciudad de México, autor de más de 30 libros; Efraín Huerta (1914-1982) poeta y periodista guanajuatense, fue el fundador de la asociación Periodistas Cinematográficos de México (PECIME) en 1945, que representó como jurado en el concurso; Adolfo Torres Portillo (1920-1996) fue guionista, argumentista, productor y director, autor de más de 150 guiones, de los cuales, más de 50 fueron llevados al cine; Manuel Esperón (1911-2011) fue músico, compositor, arreglista y actor, consolidando su carrera con películas como *La mujer del puerto*, de Arcady Boytler, *Allá en el Rancho Grande*, de Fernando de Fuentes, *Nosotros los pobres*, *Ustedes los ricos* y *Pepe el Toro*, de Ismael Rodríguez; Rolando Aguilar (1903-1984) fue director, argumentista y editor; Huberto Batis (1934-) es crítico, editor, ensayista y catedrático de la UNAM; Fernando Macotela (1938-) es profesor, escritor, promotor, analista de la industria cinematográfica y funcionario público, fue miembro del grupo Nuevo Cine; Carlos Estrada Lang (1916-2016) fue periodista, integrante de la Asociación Mexicana de Periodistas de Espectáculos y Cine (AMPEC); Andrés Soler (1898-1969) fue un reconocido actor mexicano que se mantuvo activo de 1936 a 1969, fue miembro honorario de la Asociación Nacional de Actores.

Largometraje, se puede decir que se trató de una heterogeneidad de artistas: cineastas, literatos, dramaturgos, etc.,<sup>150</sup> quienes conformaron equipos de trabajo sumamente interesantes debido a que los directores tuvieron la libertad de escoger a las personas con las que quisieran trabajar para la producción de sus respectivos argumentos, tuvieran o no experiencia directa en la realización cinematográfica.

Otra de las importancias del Primer Concurso de Cine Experimental de Largometraje en México fue la relación que se dio entre el cine y la literatura. En la mayoría de las películas que estuvieron en competencia participaron figuras importantes de la literatura, no sólo mexicana, sino latinoamericana. La película *La fórmula secreta* contó con la colaboración de Juan Rulfo, a través de un poema que escribió después de haber visto el primer corte de la película de Gámez;<sup>151</sup> José Emilio Pacheco dio las facilidades para que adaptaran un cuento perteneciente a su libro *Viento distante*; Carlos Fuentes e Inés Arredondo aportaron cuentos para la película *Amor, amor, amor*; de igual manera, Gabriel García Márquez participó con su cuento *En este pueblo no hay ladrones*, mismo que se adaptó a la pantalla grande para el concurso, y donde además también actuó como extra, además de colaborar en la adaptación del argumento de la película de mayor duración dentro del concurso: *Amor, amor, amor*, junto a Carlos Fuentes, Inés Arredondo, Juan de la

---

<sup>150</sup> González, Rita y Lerner, Jesse, *Cine Mexperimental, 60 años de medios de vanguardia en México*, Op. Cit. pág. 54.

<sup>151</sup> Jiménez, Víctor, "Juan Rulfo y Rubén Gámez", en: Ortega, Damián (Coordinador), *Rubén Gámez, La fórmula secreta, Rubén Gámez*, Editorial Alias, Colección Antítesis, IMCINE-CONACULTA, México, 2014, pp.18-21.



Cabada y Juan García Ponce,<sup>152</sup> quien decía sobre el valor del concurso: “lo significativo es que hay gente que puede hacer un cine distinto”.<sup>153</sup>

Fue así como, a decir de uno de los jurados y actual crítico e historiador de cine, Jorge Ayala Blanco, “todos los aspirantes a camarógrafos, argumentistas, actores, músicos y directores que rehusaban entrar en la industria cinematográfica o que habían sido rechazados por ella”<sup>154</sup> participaron con proyectos que no tuvieron cabida en su momento dentro de la industria, así fue el caso de Miguel Barbachano Ponce, quien contaba con una compañía productora, Teleproducciones, al que se le había negado la posibilidad de pertenecer a la Sección de directores del STPC;<sup>155</sup> por otro lado, el concurso también propició que artistas que no habían trabajado desde el cine, pudieran realizar su ópera prima a partir de la colaboración entre éstos y gente que ya tenía experiencia previa, como el caso de los escritores que colaboraron con sus historias o que trabajaron como adaptadores. Pero, ¿Quiénes fueron los participantes del Primer Concurso de Cine Experimental de Largometraje en México? A continuación hablaremos de algunos de ellos.

Salomón Laiter Liubeckaite, nacido en la Ciudad de México (1937-2001) fue egresado de las carreras de Arquitectura y Artes Visuales y Artes Escénicas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Entre 1959 y 1961 dirigió teleteatros y

---

<sup>152</sup>García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, Op. Cit. pág. 165.

<sup>153</sup> García Riera, Emilio, “los escritores”, en: Suplemento cultural “La cultura en México”, Pagés Llargo, José (Director), *Revista Siempre*, año XIII, núm. 181, pp. IX-XII.

<sup>154</sup> Ayala Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano*, Op. Cit. Pág. 207.

<sup>155</sup> Cinco años antes del concurso, ya se podían leer en periódicos como *Novedades y el Día*, los problemas internos del Sindicato, referentes a si era conveniente que, dentro de la estructura de la industria, productores como Barbachano Ponce, comenzaran a dirigir películas en México.

noticieros para *Tele Universitaria* así como notas periodísticas para *Telerevista* y *Cineverdad*, Actuó en diferentes películas incluyendo *Las visitaciones del diablo*, de Alberto Isaac (1967) y *Los amigos de Ícaro* Cisneros (1968); en 1970 escribió y dirigió *Las puertas del paraíso*, película por la que recibió un premio Ariel en 1972.<sup>156</sup> Salomón Laiter llegaría a afirmar en 1987 que el resultado de la famosa crisis del cine mexicano se debía a que tanto los críticos de cine como los académicos, trabajaron con “malos productores y nefastos funcionarios”,<sup>157</sup> convirtiendo al cine en un “laberinto burocrático del que al parecer no hay salida”.<sup>158</sup>

Juan José Gurrola Iturriaga (1935-2007) fue dramaturgo, escritor, actor, pintor, fotógrafo y productor; estudió en la arquitectura en la Universidad Nacional Autónoma de México y posteriormente estudiaría en el extranjero teatro, diseño y tecnología arquitectónica del teatro en Estados Unidos y Berlín; en el teatro se desempeñó como profesor, actor, director, escenógrafo, guionista y traductor; en el ámbito cinematográfico participó en más de 26 películas.<sup>159</sup>

Manuel Michel Sinner (1928-1983) fue director, guionista, historiador y teórico del cine. Después de interrumpir sus estudios en la Universidad Nacional Autónoma de México, viajó a París para estudiar en el Instituto de Altos Estudios Cinematográficos (1956-1958). De regreso a México se incorporó al equipo de Manuel Barbachano Ponce, realizando un gran número de cartas publicitarias y

---

<sup>156</sup> Expediente E-00301 “Salomón Laiter”, del Centro de Documentación de la Cineteca Nacional.

<sup>157</sup> Díaz Redondo, Regino (Director General), *Excelsior, El periódico de la vida nacional*, año LXXI, tomo II, número 25,524, 23 de Abril de 1987, pág. 8-B.

<sup>158</sup> *Ídem*.

<sup>159</sup> Expediente E-01563 “Juan José Gurrola”, del Centro de Documentación de la Cineteca Nacional.

noticieros informativos. Fue integrante fundador del grupo Nuevo Cine, del cual posteriormente se volvería disidente; en 1961 dirigió su primer cortometraje titulado *Un millón de niños* y en 1964 formó parte del Departamento de Actividades Cinematográficas de la Universidad Nacional Autónoma de México y a partir de esta fecha realizó más de 40 cortometrajes y 4 largometrajes. Trabajó como Secretario General del Centro de Capacitación Cinematográfica.<sup>160</sup>

Juan Ibáñez (1938-2000) fue director, argumentista, guionista y actor. Estudió Derecho y Letras Españolas en la Universidad Nacional Autónoma de México; actuó y dirigió obras en el grupo de teatro de la Facultad de Arquitectura; además estudió cine y televisión en Inglaterra y Francia. Su primer filme fue *Un alma pura*, que participó en el Primer Concurso de Cine Experimental de Largometraje. En 1967 ganó el concurso de guiones con la historia de *Los caifanes*, junto a Carlos Fuentes.<sup>161</sup>

Alberto Isaac Ahumada (1925-1998) fue profesor normalista, nadador olímpico, ceramista y cineasta. A partir de 1938 se dedicó al periodismo como caricaturista, cronista y crítico cinematográfico, trabajando en periódicos como *ESTO*, *el Universal*, *el sol de México* y *Novedades*. Fue miembro del grupo Nuevo Cine; su primer filme fue en *Este pueblo no hay ladrones*. En el ámbito internacional, Alberto Isaac estuvo nominado por el premio Oscar en 1969 con el documental *Olimpiada en México*. Fue director del Instituto Mexicano de Cinematografía (1983-

---

<sup>160</sup> Expediente E-00305 "Manuel Michel", del Centro de documentación de la Cineteca Nacional.

<sup>161</sup> Expediente E-00299 "Juan Ibáñez", del Centro de documentación de la Cineteca Nacional.

1986) y dirigió 16 películas, entre las que destacan *Los días del amor* (1972), *Tívoli* (1975), *Mariana, Mariana* (1987) y *Mujeres insumisas* (1995).<sup>162</sup>

Benito Alasraki Algranti (1921-2007) estudió la primaria y la secundaria en París y a su regreso a México estudió Derecho y Filosofía en la Universidad Nacional Autónoma de México; en 1943 ganó un concurso de literatura con su libro de poesía *La voluntad de la Tierra* y produjo la película *Enamorada* (1946); al igual que Manuel Michel y Jomi García Ascot, Alasraki trabajó en Teleproducciones S.A., con 16 documentales; la película con la que se dio a conocer fue con *Raíces* (1953), que le hizo acreedor al premio FIPRECI en el Festival Internacional de Cine de Cannes y el premio especial de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias cinematográficas; en 1956 fue parte del STPC. Durante su residencia en España dirigió más de cien programas de Televisión, entre los que destacan *Tauromaquia* y *Madrid*. En 1972 regresó a México como director creativo de canal 13 y en 1976 asumió la dirección de Televisión Rural de la Dirección General de Radio, Televisión y cinematografía de Gobernación.<sup>163</sup>

Sergio Véjar (1928-2009), inició su carrera en la industria cinematográfica a los 16 años, cuando se afilió al STPC como iluminador, operador de cámara y asistente de fotógrafos como Alex Phillips, Gabriel Figueroa y Manuel Álvarez Bravo, posteriormente formaría parte activa del sindicato hasta el momento de su muerte. En 1958 participó en el Concurso de Cortometrajes Experimentales con el trabajo

---

<sup>162</sup> Expediente E-00015 "Alberto Isaac", del Centro de Documentación de la Cineteca Nacional.

<sup>163</sup> Expediente E-00679 "Benito Alasraki", del Centro de Documentación de la Cineteca Nacional.

*San se acabó*; además de participar en la película *Viento Distante*, Véjar fue parte del comité organizador del Primer Concurso de Cine Experimental. Entre su filmografía, destacan los títulos *Volantín* (1961) y *Los signos del zodiaco* (1962).<sup>164</sup>

Ícaro Cisneros Rivera (1927-1984) comenzó su trabajo en el cine al participar como actor en varias películas, incluyendo *Santa* (1943); también fue asistente de director, guionista y argumentista. En 1961 ganó una beca para estudiar en Francia, lo que le permitió consolidar su aprendizaje en la realización cinematográfica y así poder hacer su primer largometraje *El día comenzó ayer* (*Opus 65*), película participante en el Primer Concurso de Cine Experimental de Largometraje, que también fue organizado por Ícaro Cisneros.<sup>165</sup>

José Luis Ibáñez (1933-) guionista, director de cine y de teatro, dramaturgo y traductor. Estudió la licenciatura de Teatro en la Universidad Nacional Autónoma de México formándose como director de teatro y dramaturgo, lo que le dio la oportunidad de consolidar su carrera en este ámbito y dirigir y escribir múltiples obras de teatro, entre las que destacan *Tartufo* (1955), *Don Quijote de la Mancha* (1967), *La verdad sospechosa* (1989) y *El Divino Narciso* (1998). Para el Primer Concurso de cine Experimental de Largometraje, Ibáñez participó en la película *Amor, amor, amor*, con el cortometraje *Las dos Elenas* y posteriormente dirigió *Victoria* (1977) y *Las cautivas* (1972). En el 2001 fue acreedor del Premio Universidad Nacional en la

---

<sup>164</sup> Expediente E-00180 “Sergio Véjar”, del Centro de Documentación de la Cineteca Nacional.

<sup>165</sup> Expediente E-00237 “Ícaro Cisneros”, del Centro de Documentación de la Cineteca Nacional.

categoría de Creación Artística y Extensión de la Cultura.<sup>166</sup>

Miguel Barbachano Ponce (1930-1994) dramaturgo, guionista y crítico de cine, estudió derecho y Filosofía en la Universidad Nacional Autónoma de México. Junto a su hermano Manuel trabajó en el noticiero *Cine Verdad* (1955-1982). A demás de su obra literaria, escribió textos de cine como los libros *El cine mudo* (1994) y *El cine mundial en tiempos de guerra 1930-1945* (1991). Escribió y dirigió el cortometraje *Lola de mi vida*, incluida en el largometraje *Amor, amor, amor*, para el Primer Concurso de Cine Experimental de Largometraje en México<sup>167</sup>

Manuel Barbachano Ponce (1925-1994) fue productor y escritor. Estudió Mercadotecnia y Publicidad en la Universidad de Columbia en Estados Unidos, y a su regreso escribió guiones radiofónicos. A partir de 1950 comenzó su carrera como productor hasta fundar la Compañía Teleproducciones, que le permitiría producir entre otros títulos, la película *Raíces*, de Benito Alasraki, ganadora del premio de la crítica en el Festival de Cannes en 1954; también produjo *Torero*, de Carlos Velo (1956), que fue nominado al Oscar como mejor documental y *Nazarín*, de Luis Buñuel (1959), película que ganó el Premio Internacional del Jurado en Cannes. Para el Primer Concurso de Cine Experimental de Largometraje produjo *Amor, amor, amor* y *Los bienamados*. En los últimos años de la década de 1970 Manuel Barbachano Ponce adquirió la Compañía CLASA Films Mundiales, que lo llevó a trabajar con cineastas como Jaime Humberto Hermosillo y Paul Leduc. En 1990 la Cineteca

---

<sup>166</sup> Expediente E-03613 "José Luis Ibáñez", del Centro de Documentación de la Cineteca Nacional.

<sup>167</sup> Expediente E-02435 "Miguel Barbachano Ponce", del Centro de Documentación de la Cineteca Nacional.

Nacional le dio la medalla Salvador Toscano por su carrera en el ámbito cinematográfico.<sup>168</sup>

Rubén Gámez (1928-2002) estudió ilustración fotográfica en Franck Wiggling Trade Technical Junior College y se especializó en sensitometría y procesos de reproducción a color en la Universidad del Sur de California. A su regreso a México en 1950, Gámez trabajó como fotógrafo de publicidad. En 1962 realizó su primer trabajo cinematográfico *Los magueyes* y para 1964 filmó la película *La fórmula secreta*, ganadora del Primer Concurso de Cine Experimental de Largometraje en México. Además realizó cortos para campañas presidenciales por parte del Centro de Producción de Cortometrajes (CPC). Su última película fue *Tequila*, realizada en 1991. Recibió el Premio de trayectoria por la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas en el 2002.<sup>169</sup>

Las películas que entraron al Concurso fueron *El día comenzó ayer*, de Ícaro Cisneros; *La tierna infancia*, de Felipe Palomino; *Amelia*, de Juan Guerrero; *El viento distante*, de Salomón Laiter, Manuel Michel y Sergio Véjar; *En este pueblo no hay ladrones*, de Alberto Isaac; *Mis manos*, de Julio Cahero; *Llanto por Juan Indio*, de Rogelio González Garza; *El juicio de Arcadio* de Carlos Taboada; *Una próxima luna*, de Carlos Nakatani; *La fórmula secreta*, de Rubén Gámez; *Los tres farsantes* de Antonio fernández y *Amor, amor, amor*, de José Luis Ibáñez, Miguel Barbachano

---

<sup>168</sup> Expediente E-00969 "Manuel Barbachano Ponce, del Centro de Documentación de la Cineteca Nacional.

<sup>169</sup> Expediente E-00262 "Rubén Gámez", del Centro de Documentación de la Cineteca Nacional.

Ponce, Héctor Mendoza, Juan José Gurrola y Juan Ibáñez.<sup>170</sup>

*El día comenzó ayer (Opus 65)* fue una película producida y dirigida por Ícaro Cisneros; la fotografía estuvo a cargo de Tomás Pasten y de Gabriel Torres como asistente de cámara. Contó con las actuaciones de Héctor Godoy, Carlos Rotzinger, Blanca Sánchez, Roberto Araya, Óscar Grijalva, Guillermo Terminel, Francisco Jambrina, Perla Walter, Javier Mateos, Jaime Basurto, Jaime Córdova, Manuel Torres, Perla Gavito y Arturo Ripstein.<sup>171</sup>

*La tierna infancia*, dirigida, producida y adaptada por Felipe Palomino, fue fotografiada por Andrés Torres. El reparto estuvo integrado por Jorge Peral, Queta Carrasco, Delta Ortiz, Daniel Arroyo, María Estela Abreu, Maricarmen González, Julián Bravo, Lupita Palomino, René y Judith Dupeyrón.<sup>172</sup>

*Amelia* fue producida y dirigida por Juan Guerrero y contó con un argumento inspirado en un cuento de Juan García Ponce. La fotografía estuvo a cargo de Armando Carrillo; la edición fue de Carlos Savage, contó con las actuaciones de Luis Lomelí, Alberto Dallal, Claudio Obregón, Lourdes Guerrero, Francisco Jambrina, Manuel González Casanova, Ulises Carrión, Angelines Torres, Raúl Kamffer, Trini Silva, Silvia Laphan, Esmeralda González, Sergio de Alba y Alicia Urreta.<sup>173</sup>

*Viento distante o Los niños*, fue dirigida por Salomón Laiter (*En el parque hondo*), Manuel Michel (*Tarde de Agosto*) y Sergio Vejar (*Encuentro*) basada en

---

<sup>170</sup> Ayala Blanco, Jorge, "La alienación", en: Ortega, Damián (Coordinador), *Rubén Gámez, La fórmula secreta, Rubén Gámez, Op. Cit.*, pp. 60-68.

<sup>171</sup> Expediente A-01731 "El día comenzó ayer, del Centro de Documentación de la Cineteca Nacional.

<sup>172</sup> Expediente A-05768 "La tierna infancia", del Centro de Documentación de la Cineteca Nacional.

<sup>173</sup> Expediente A-01801 "Amelia", del Centro de Documentación de la Cineteca Nacional.



cuentos de José Emilio Pacheco y Sergio Magaña; fue producida por Jacobo Nicolayewsky y Robert Margolín; contó con la edición de Carlos Savage y la fotografía de Sergio Vejar y Alex Phillips Jr. (*En el parque hondo*), Armando Carrillo (*Tarde de Agosto*) y Alex Phillips Jr. (*Encuentro*). El reparto estuvo integrado por Emir Ángel Dupeyrón, Rosa Furman, Elvira Castillo, Olga Morris, Rodolfo Magaña, Gloria Leticia Ortiz, Juan Félix Guilmáin, Elizabeth Dupeyrón, Rogelio Jiménez Pons, Leonel Castillo, Carlos Jordán, Marichu Labra, Max Kerlow, Rodolfo Magaña, Luis Jaso, Ofelia Guilmáin, María Antonieta Domínguez, Antonio Arzate, Crístulo Guajardo, Rubén Márquez y Georgina Ramos.<sup>174</sup>

*En este pueblo no hay ladrones*, fue producida y dirigida por Alberto Isaac. El argumento de la película se basó en un cuento de Gabriel García Márquez adaptado por Emilio García Riera y Alberto Isaac; la fotografía estuvo a cargo de Carlos Carbajal y la edición por Carlos Savage. Contó con las actuaciones de Julián Pastor, Rocío Sagaón, Graciela Enríquez, Luis Vicens, Antonio Alcalá, Alfonso Araú, Luis Buñuel, Héctor Ortega, Octavio Alba, Blanca Estela Salazar, Juan Rulfo, Abel Quezada, Carlos Monsiváis, Leonora Carrington, José Luis Cuevas, Argentina Morales, María Antonieta Domínguez, Luis M. Rueda, Mario Castellón Bracho, María Luisa Mendoza, Hugo Velázquez, Ernesto García Cabral, Arturo Ripstein, Elda Peralta, Víctor Fosado, Lucero Isaac, Cristina Samano, Lucrecia de Rebetz, Alicia Bergua, Francisco Riera, Alberto Isaac, Gabriel García Márquez y Emilio García

---

<sup>174</sup> Expediente A-01959 “Viento Distante”, del Centro de Documentación de la Cineteca Nacional.

Riera.<sup>175</sup>

*Mis manos* fue un largometraje dirigido y producido por Julio Cahero y fotografiado por Andrés Torres. Contó con el argumento de Pascual García Peña y la adaptación del propio Julio Cahero. Las actuaciones estuvieron a cargo de Bruno Rey, Carlos León, Sadi Dupeyrón, Silvia del Carmen, Pascual García Peña y el trío los Mexicanos.<sup>176</sup>

*Llanto por Juan Indio* fue una película dirigida por Rogelio González Garza y producida por el Grupo Oasis coordinado por Haroldo García Torres; el argumento fue realizado y adaptado por Antonio Monzel. La fotografía fue supervisada por Ignacio Romero, mientras que Ramón Romero trabajó como asistente de cámara. La edición estuvo a cargo de Reynaldo Portillo y Javier Patiño; los actores que participaron en este largometraje fueron Columba Domínguez, Carlos López Moctezuma, Agustín Isunza, Raúl Barragán, Miguel Macías, Armando Arriola, León Barroso, Carlos Jordán, Eva Calvo, Manolo García, Yerye Beirute, Ricardo Mondragón, Mario García González, José Luis Fernández, Alonso Castaño, Roberto Araya, Arcelia Chavira, Alicia Gutiérrez, Teresa Selma, Julio Lucena, María Belzares, Azucena Rodríguez, Yisela Yaroux, Antonio Monsell, Emma Fink, Octavio Esquerra y Jorge Mousons.<sup>177</sup>

*El juicio de Arcadio* fue un largometraje en su momento escrito, producido y

---

<sup>175</sup> Expediente A-01467 “En este pueblo no hay ladrones”, del Centro de Documentación de la Cineteca Nacional.

<sup>176</sup> Expediente A-04027 “Mis manos”, del Centro de Documentación de la Cineteca Nacional.

<sup>177</sup> Expediente A-05101 “Llanto por Juan Indio”, del Centro de Documentación de la Cineteca Nacional.

dirigido por Carlos Enrique Taboada, con la fotografía de Carlos Carbajal y la Edición de Carlos Savage. Los actores que participaron en este filme fueron Carlos Bribiesca, José Galvez, Luis Aragón, Magda Guzmán, Rafael Llamas, Jacqueline Andere, Héctor Andreomar, Óscar Morelli y María Eugenia Ríos.<sup>178</sup>

*Una próxima luna* estuvo producida, fotografiada, editada y dirigida por Carlos Nakatani, cuyo argumento fue realizado por Mercedes Nakatani y Carlos Nakatani. Contó con las actuaciones de Juan Manuel Díaz, Flor Alfonzo, Yolanda González, Pedro Kamel, César Cicerón, Pablo Leder, Blanca Bretón y Lilia Mendelson.<sup>179</sup>

*La Fórmula Secreta* medimetroaje producido por Salvador López y fotografiada, escrita y dirigida por Rubén Gámez. Contó con la participación de los escritores Juan Rulfo y Jaime Sabines; La edición fue realizada por Daniel Islas y el propio Gámez. Las actuaciones para este film fueron interpretadas por Pilar Islas, José Castillo, José Tirado, Pablo Balderas, José González, Fernando Rosales, Leonor Islas, Francisco Corona, Guadalupe Arriaga, José M. Delgado, Tomás Toro Cárdenas, Manuel Izquierdo, José de la O Villegas, Ramiro Ramírez, Bonifacio Barrera, Roberto Bustamante, Job Palma, Leopoldo Toledo, Gerardo Pérez, Roberto Ramírez, Gilberto Álvarez, Carlos Manzano, Salvador Carrillo, Rubén Antúnez, Raúl de Guevara, Leonardo Salinas, Rafael Rodríguez, Alberto Ferreira, Jesús Domínguez, Humberto Zúñiga, Pedro Díaz, Gustavo Fuentes Eusebio Ortega, Antonio Yépez, José Islas Manuel Navarro, Carlos Guzmán, Nicasio Zepeda, Enrique

---

<sup>178</sup> Expediente A-05583 "El juicio de Arcadio", del Centro de Documentación de la Cineteca Nacional.

<sup>179</sup> Expediente A-05613 "Una próxima luna", del Centro de Documentación de la Cineteca Nacional.

Gadar, Bulmaro Solís, Felipe Valer, Luis Erazo, Ramón de Rubín, Alfonso Pérez, Jorge Dalog, Genaro Zarate, Roberto Valer y Agustín Pedraza.<sup>180</sup>

*Los tres farsantes* película producida y dirigida por Antonio Fernández, con un argumento escrito en colaboración con Carlos Enrique Taboada. La fotografía fue coordinada por Roberto Portocarrero y Alejandro Saucedo, mientras que la edición fue realizada por Horacio Alba. *Los tres farsantes* contó con las actuaciones de Virginia Gutiérrez, Carlos Mondel, Rafael Llamas, Mario Lara, Carlos Ancira, Óscar Morelli, Sandra Chávez, Luis López Somoza, Aurora Castellón, Roberto Araya, Antonio Medellín, Sergio Jiménez y Ernesto López Rojas.<sup>181</sup>

*Amor, amor, amor* fue la película de mayor duración que participó en el Primer Concurso de Cine Experimental de Largometraje, por lo que de ésta, para su posterior exhibición, salieron dos películas: *Amor, amor, amor* y *Los bienamados*. *Amor, amor, amor* fue dirigida por Benito Alasraki (*La viuda*), Miguel Barbachano Ponce (*Lola de mi vida*) y Héctor Mendoza (*La Sunamita*); la producción fue coordinada por Manuel Barbachano Ponce, Federico Amérigo, Carlos Velo, Rogelio González Chávez y Evaristo Mares. Esta película contó con argumentos basados en las obras literarias de Carlos Fuentes e Inés Arredondo y con la adaptación de Gabriel García Márquez y Juan García Ponce; la fotografía de los cortometrajes que en su conjunto integran a *Amor, amor, amor* fue realizada por Walter Reuter, Gabriel Figueroa y Antonio Reynoso, así como con Rafael Corkidi como operador de cámara.

---

<sup>180</sup> Expediente A-02973 "La fórmula secreta", del Centro de Documentación de la Cineteca Nacional.

<sup>181</sup> Expediente A-05627 "Los tres farsantes", del Centro de Documentación de la Cineteca Nacional.

Las interpretaciones estuvieron a cargo de Héctor Godoy, Ernestina Robredo, Ugo Moctezuma, Raúl Planter, Jacqueline Andere, Rosa Furman, Marta Zavaleta, Claudia Millán, Victorio Blanco, Sergio Corona, Sara Cuash, Carlos de Pedro, Ricardo Fuentes, Rodolfo García, Elvira Castillo, Lilia Juárez, Alma Rosas, Claudia Millán, Victorio Blanco, Milagros del Real, Antonio Alatorre, Luis Villoro, Alejandro Morán, Inés Murillo, Diana Trillo, Ignacio Villarreal, Max Aub, Guadalupe Dueñas, Margit Frenk, Juan José Gurrola, Rocío Sanz, Juan soriano, Julissa, Enrique Álvarez Félix, Beatriz Bas, Ángel Fernández, Luis Guillermo Piazza y José Donoso.<sup>182</sup>

*Los bienamados* es la película de largometraje que conforma la segunda parte de *Amor, amor, amor*, al ser considerada ésta como excesivamente larga, aunque en conjunto participaron en el Primer Concurso de Cine Experimental de largometraje en México. Dirigida por Juan José Gurrola (*Tajimara*) y Juan Ibáñez (*Un alma pura*), *Los bienamados* está basada en cuentos de Juan García Ponce y Carlos Fuentes. Fue producida por Manuel Barbachano Ponce, Federico Amérigo, Carlos Velo y Rogelio González Chávez. La fotografía estuvo a cargo de Antonio Reynoso y Gabriel Figueroa y con Rafael Corkidi y Manuel Santaella como operadores de cámara. Es la única película del concurso que contó con dirección de escenografía, a cargo de Manuel Felguérez y Fernando García Ponce. La edición de imagen y sonido fue realizada por Luis Sobreyra y Carlos Savage y Sigfrido García respectivamente. *Los bienamados* contó con las actuaciones de Pilar Pellicer, Claudio obregón, Pixie Hopkin, Mauricio Davidson, Beatriz Sheridan, Luis Lomelí, Susana Fisher, Joaquín

---

<sup>182</sup> Expediente A-02240 "Amor, amor, amor", del Centro de Documentación de la Cineteca Nacional.

Xirau, José Alonso, Tomás Segovia, Elda Londoño, Tamara Garina, Lucía Guilmáin, Patricia Kuntsman, Juan Manuel González, María Antonieta Domínguez, Lilia Carrillo, Juan Vicente Melo, Juan García Ponce, Fernando García Ponce, Manuel Felguérez, Juan Ferrara, Sally de Swan, Silvia de Swan, Maka Strauss, Mercedes Oteyza, Michel Strauss, Hugo Velázquez, Carlos Monsiváis, Michéle Alban, Enrique Rocha, Arabella Arbenz, Vait Gendry, Leonora Carrington, Aldo Morante, Dolores Linares, Constanca Calderón, Sally Belfrage, Mercedes Ospina, Carol Southern, Sergio Aragonés, Carl Brandt, Franck Conroy, Olivia Delgado, José Donoso, Jason Epstein, Bernard Faber, Jules Feiffer, Hans Konigsberger, Lee Johnson, Carlos Fuentes, José Luis y Juan Ibáñez, entre otros.<sup>183</sup>

## RESULTADOS Y CONTROVERSIA, EL ARRIBO INASIBLE DEL CINE EXPERIMENTAL MEXICANO.

A partir del día primero de Julio de 1965 se dieron a conocer los resultados del Primer Concurso de Cine Experimental de Largometraje de manera extraoficial en periódicos como *El nacional* y *El sol de México*.<sup>184</sup> Mientras el STPC esperaba a que llegara el 10 de Julio para dar a conocer los resultados en una reunión sindical, la

---

<sup>183</sup> Expediente A-02240 "Los bienamados", del Centro de documentación de la Cineteca Nacional.

<sup>184</sup> García Valseca, José, "La fórmula secreta de Rubén Gámez ganó el Primer Premio del Experimental", en: Periódico *El Sol de México*, año I, número 22, Ciudad de México, jueves 1 de Julio de 1965, pág. 8; y Sin autor, "La fórmula secreta Ganó el Concurso de Cine", en: A., Agustín (Director General), *El Nacional*, año XXXVII, Tomo II, número 13,036, 2 de Julio de 1965, México, D.F., pág. 5.

prensa anunciaba el dictamen final del concurso: *La fórmula secreta* de Rubén Gámez, con 37 puntos, además de llevarse los premios de mejor dirección, mejor edición y mejor adaptación musical; el segundo lugar fue para *En este pueblo no hay ladrones*, de Alberto Isaac, con un total de 36 puntos y ocho premios que incluyen mejor fotografía, mejor sonido y mejor tema musical; el tercer y cuarto lugar fue para las películas *Amor, amor, amor*, de los codirectores Benito Alazraki, Miguel Barbachano Ponce, Héctor Mendoza y José Luis y Juan Ibáñez y *Viento distante*, de los directores Salomón Laiter, Manuel Michel y Sergio Vejar; otros premios fueron los de música original para *Amelia*; mejor actor para Julián Pastor y mejor actriz para Rocío Sagaón, por sus participaciones en el largometraje *En este pueblo no hay ladrones*, además de las menciones especiales a Piksy Hopkins y Claudio Obregón (*Amor, amor, amor*), Graciela Enriquez (*En este pueblo no hay ladrones*) y Jorge Peral (*La tierna infancia*).

Después de que se dieron a conocer los resultados del Primer Concurso de Cine Experimental de Largometraje se escribieron diversos artículos y notas periodísticas en los que se alimentó la controversia por la deliberación final, poniendo en duda la validez de los premios y de la dictaminación del jurado. Francisco Lazo, periodista de *Esto*, escribió el 2 de Julio de 1965 que

*Al saberse los resultados extraoficiales del certamen, se desató una ola de comentarios de todos colores y sabores. Era de esperarse. Y sobre todo se hablaban de las fallas del certamen, por no haberse contado con una convocatoria cuyas bases establecieran claramente las virtudes a premiar. un*

*colega nos decía que uno de los errores fue ese precisamente que dio margen a que se filtrara información antes de darla a conocer oficialmente. Son más, en honor de la verdad, los aciertos.*

*Y ayer, durante la comida que tuvimos un grupo de reporteros con el licenciado Mario Moya Palencia, Director de Cinematografía, otro colega me preguntaba al enterarse del tiempo de pantalla de los films premiados: ¿No se estableció que este concurso es de largo metraje (sic) En efecto, así fue. Entonces, -volvió a preguntar- ¿por qué no se menciona en la convocatoria la diferencia que hay entre un corto, un medio y un largo metraje? Y todos comentamos lo mismo: fallas de la organización. Pero...*

*Pero, sin duda alguna, dentro de los errores habidos, este Concurso de Cine Experimental de Largo Metraje es el movimiento más positivo que haya tenido el cine mexicano a lo largo de su historia. Y debe estimularse como dijo el licenciado Moya Palencia y está decidido a hacerlo la Secretaría de Gobernación, con la inquebrantable colaboración de los organizadores, la Sección de Técnicos y Manuales.<sup>185</sup>*

La nota periodística citada casi totalmente resulta pertinente para concentrarnos en el punto exacto que queremos resaltar: la relevancia del concurso. Emilio García Riera afirmó, en una publicación dedicada al concurso dentro del suplemento semanal *México en la cultura* de la revista *Siempre*, que la trascendencia justa de un acontecimiento como el Primer Concurso de Cine Experimental de Largometraje,

---

<sup>185</sup> Lazo, Francisco, *ESTO*, año, XXIV, número 8155, sección B, Ciudad de México, 2 de Julio de 1965, pág. 3.



únicamente podría considerarse con el paso del tiempo, para poder lograr “la perspectiva necesaria para juzgar los resultados en su verdadera dimensión”;<sup>186</sup> además, García Riera consideró que el aspecto más trascendental del concurso fue la cuestión del relevo generacional dentro de la realización cinematográfica. Por su parte, José de la Colina, miembro del jurado, escribió para *La Revista de la Universidad* un artículo llamado “Trascendencia sobre el concurso de cine experimental”, en el que afirmó que “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”,<sup>187</sup> mientras que el cineasta y participante del concurso Manuel Michel dijo que éste era considerado como “la última oportunidad histórica que tiene el cine mexicano para salir de su crisis estética y de su anquilosamiento siniestro”.<sup>188</sup>

Vemos nuevamente cómo la idea de la renovación y transformación del cine mexicano se mantenía vigente y retomaba fuerza mediante el concurso, no por nada los integrantes del Grupo Nuevo Cine tuvieron cabida dentro del concurso en diferentes aspectos, dejando claro que las relaciones entre los integrantes de Nuevo Cine y los participantes del concurso iban más allá de sus pasiones por el cine.

El Grupo Nuevo Cine participó en el concurso como jurado, como parte de los equipos de producción (guionistas, adaptadores, actores, etc.) y como críticos de las

---

<sup>186</sup> García Riera, Emilio, “La primera consecuencia innegable del concurso, 11 nuevos directores, en: Suplemento cultural, Pages, Llergo, José (Director General), *Revista Siempre, Op. Cit.* pág. II.

<sup>187</sup> De la Colina, José, “Sobre el concurso de cine experimental”, en: Ortega, Damián (Coordinador), *Rubén Gámez, La fórmula secreta, Op. Cit.*, pp. 158-165.

<sup>188</sup> García Riera, Emilio, “Hablan los directores”, en *Revista Siempre, Op. Cit.*, pág. III.

películas finalistas y ganadoras. En su momento, Salomón Laiter formó parte del grupo Nuevo Cine y participó en el concurso de cine experimental de largometraje con *En el parque hondo*, uno de los tres cortometrajes que componen a la película *El viento distante*, basada en la obra homónima de José Emilio Pacheco; por su parte, Emilio García Riera ganó el premio a mejor adaptación, junto a Alberto Isaac, por *En este pueblo no hay ladrones*, además de que estuvo al pendiente de todo el proceso del concurso a través de su labor periodística.

## CAPÍTULO IV

Antes de empezar el acercamiento a la herramienta del análisis cinematográfico y a los dos filmes que se abordarán en el último capítulo de esta investigación, es conveniente y necesario referirse a las ideas de Peter Burke respecto a la importancia de las imágenes (mismas que nos convocan en las siguientes páginas) para la labor del historiador. Desde la historia cultural, las imágenes

*Permiten a la posteridad compartir las experiencias y los conocimientos no verbales de las culturas del pasado [...] nos hacen comprender cuántas cosas habríamos podido conocer, si nos las hubiéramos tomado más en serio. En resumen, las imágenes nos permiten 'imaginar' el pasado de un modo más vivo. Como dice el crítico Stephen Bann, al situarnos frente a las imágenes nos situamos 'frente a la historia'. El hecho de que las imágenes fueran utilizadas en las diversas épocas como objetos de devoción o medios de persuasión y para proporcionar al espectador información o placer, hace que puedan dar testimonio de las formas de religión, de los conocimientos, las creencias, los placeres, etc., del pasado.<sup>189</sup>*

De esta manera es justo como se piensa en las imágenes cinematográficas: como

---

<sup>189</sup> Burke, Peter, *Lo visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Editorial Crítica S. L., España, 2005, pp. 16 y 17.

documentos históricos que pueden hablarnos del contexto histórico en el que fueron generadas y que a su vez, también hacen referencia a impresiones, sentimientos y subjetividades de sus respectivos creadores. Porque a pesar de lo expuesto en los capítulos anteriores, aún hay información que permanece oculta y que puede esclarecerse gracias al análisis de las imágenes que componen a los filmes *En el balcón vacío* y *La fórmula secreta*. Pero antes hablaremos sobre lo qué es el análisis cinematográfico desde diferentes visiones y enfoque.

## ANÁLISIS CINEMATográfico.

Desde sus orígenes, el cine ha motivado reflexiones sumamente diversas sobre lo que se aprecia en pantalla y todo lo relacionado a éste, desde la teoría del cine; la relación del cine y la historia; el cine y la política; la técnica cinematográfica; la estética de la imagen en movimiento; el cine y la noción de verdad; los géneros cinematográficos; la idea del cine desde el punto de vista del que la emite.<sup>190</sup> Sin duda alguna, la lista de temas que han interesado es interminable y las reflexiones generadas han llevado de igual manera a transformar el propio cine. Tal es el caso del pionero del análisis cinematográfico: Sergei Mikhailovich Eisenstein, quien a

---

<sup>190</sup> Para más información pueden consultarse los primeros once números impresos de la revista *Icónica*, que cuenta con un apartado específico para este tipo de reflexiones, titulado "Texto recuperado", mismo que rescata escritos desde el origen del cine hasta el 2014. Actualmente la revista *Icónica* es digital y ya no cuenta con este apartado.

través del estudio de sus propias obras transformó su lenguaje hasta perfeccionarlo, siendo uno de los cineastas más emblemáticos en la historia del cine.<sup>191</sup>

Las infinitas imágenes cinematográficas son capaces de construir una serie inacabada de significaciones y, hasta cierto punto, disonantes interpretaciones que hasta ahora no han convergido en un método único y universal de análisis cinematográfico.<sup>192</sup> Sin embargo, el acuerdo tácito entre las distintas corrientes y los diferentes tipos de análisis radica en la conceptualización profunda al momento de hablar del cine, cuya variación aunque sea tenue es también evidente, ya que se considera su origen desde diversos enfoques e intereses personales, además de la formación del analista.<sup>193</sup> Si bien puede haber una serie de concepciones respecto del análisis cinematográfico, la mayoría se define a su vez, dependiendo de la escuela, la tendencia, la metodología y el enfoque desde el que se trabaje: la psicología, la semiótica, la sociología, etc.<sup>194</sup>

Sin duda, uno de los libros más conocidos sobre análisis cinematográfico es el de Francesco Casetti y Federico Di Chio, *Cómo analizar un film*, quienes advierten su

---

<sup>191</sup> Todas las ideas de S.M. Eisenstein respecto al cine se encuentran en sus dos libros *La forma del cine* y *El sentido del cine*, publicados por Siglo XXI Editores.

<sup>192</sup> Por citar ejemplos de la imposibilidad evidenciada de un método de análisis aplicable a todas las películas, en libros como los de Francesco Casetti y Francesco Di Chio y las investigaciones de Martine Joly se tiene muy presente esta premisa que funciona a su vez como justificación de la naturaleza de sus propias investigaciones, que si bien han sido aceptadas y reproducidas, manifiestan la diversidad de posturas y objetivos que caracterizan a los diferentes tipos de análisis cinematográficos que existen hoy en día.

<sup>193</sup> Para mayor información sobre la diversidad en los tipos de análisis cinematográficos puede consultarse el artículo de Lauro Zavala "El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica", consultado en línea (04 de Marzo de 2017): [http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/30\\_iv\\_abr\\_2010/casa\\_del\\_tiempo\\_eIV\\_num30\\_65\\_69.pdf](http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/30_iv_abr_2010/casa_del_tiempo_eIV_num30_65_69.pdf)

<sup>194</sup> Zavala, Lauro, "Tradiciones metodológicas en el análisis cinematográfico", en: *La Colmena*, Universidad Autónoma del Estado de México, núm. 74, Abril-Junio de 2012, pp. 9-16.

propia definición de esta herramienta: “Podemos definir intuitivamente el análisis como un conjunto de operaciones aplicadas sobre un objeto determinado y consistente en su descomposición y en su sucesiva recomposición, con el fin de identificar mejor los componentes, la arquitectura, los movimientos, los principios de la construcción y el funcionamiento”.<sup>195</sup> Por su parte, Dudley Andrew afirma que “La teoría cinematográfica es otra rama de la ciencia, y como tal se preocupa de lo general y de lo particular. No se preocupa principalmente de films específicos ni de técnicas, sino de lo que podría denominarse la posibilidad cinematográfica misma”;<sup>196</sup> Jenaro Talens escribe en el Prólogo de *La mirada cercana, microanálisis fílmico*, que para él, “el análisis pretende comprender cómo, desde dónde y por qué una película produce efectos de conocimiento. Se trata en suma, de asumir las leyes que gobiernan nuestra percepción, a sabiendas de su carácter histórico, provisional y variable”.<sup>197</sup> Martine Joly afirma que el análisis es “un modo particular de recepción que se diferencia de la recepción espontánea de las obras o de los productos visuales o audiovisuales, en primer lugar porque es un *trabajo* orientado y porque este trabajo destruye, aniquila, ejecuta la visión espontánea”.<sup>198</sup>

A partir de las definiciones antes mencionadas, se puede argumentar que en esta ocasión, el análisis cinematográfico se realiza en función de la información que

---

<sup>195</sup> Casetti, Francesco y Di Chio, Federico, *Cómo analizar un film*, Ediciones Paidós Ibérica S. A., España, 1991, pp. 11 y 12.

<sup>196</sup> Andrew, J. Dudley, *Las principales teorías cinematográficas*, Editorial Gustavo Gili S.A., España, 1978, pp. 16.

<sup>197</sup> Talens, Jenaro, “Presentación”, en: Zunzunegui, Santos, *La mirada cercana, microanálisis fílmico*, Paidós Iberoamérica, España, 1996, 192 pp.

<sup>198</sup> Joly, Martine, *La interpretación de la imagen...*, *Op. Cit.*, pág. 255.

las imágenes pueden otorgar a partir de cierta metodología que grosso modo, está compuesta por la identificación del material a revisar; la descripción y descomposición de las secuencias que integran el filme en cuestión; y la posterior comprensión e interpretación de la información obtenida.

Para complementar la historia del cine mexicano que se ha construido en las presentes páginas, se considera que las películas *En el balcón vacío* y *La fórmula secreta* son fuentes cinematográficas que dan la posibilidad de sumar esfuerzos y construir una visión integral del fenómeno cinematográfico de los primeros años de la década de los sesenta, justo como lo confirma Santos Zunzunegui en su libro titulado *Los felices sesenta*:

*Una cinematografía -o si se prefiere, más en concreto-, las películas producidas en un país en un momento dado- es hija no solo de sus circunstancias administrativas sino también resultado de toda una serie de condicionamientos culturales que no pueden menos que dejar sus huellas en el cuerpo de los filmes. La manera en que una película afronta su inserción en una tradición cultural- en el preciso ámbito del momento histórico concreto- y la declina (aunque sea para negarla) es un elemento susceptible de ser tomado en cuenta de manera productiva a la hora de buscar elementos de comprensión para una práctica que de no considerarse desde este punto de vista sólo cobra relevancia como mero reflejo de decisiones que se toman en una*

*esfera ajena pero concebida como instancia determinada”.*<sup>199</sup>

Son las huellas insertadas en el cine lo que nos dispondremos a analizar, pero antes cabe reflexionar sobre las diferentes investigaciones que se han hecho sobre los filmes *En el balcón vacío* y *La fórmula secreta*, mismos que nos permitirán construir un panorama de la influencia y el impacto que tuvo, y que aún tiene en la actualidad, la historia del cine mexicano de los primeros años de la década de los sesenta.

## REFLEXIONES EN TORNO A INVESTIGACIONES Y TEXTOS QUE HABLAN DE LOS FILMES *EN EL BALCÓN VACÍO*, DE JOMI GARCÍA ASCOT Y *LA FÓRMULA SECRETA*, DE RUBÉN GÁMEZ.<sup>200</sup>

*En el balcón vacío* es un medimetroraje dirigido por Jomi García Ascot, miembro del Grupo Nuevo Cine, basado en textos de la escritora María Luisa Elío, estrenado en el año de 1962.<sup>201</sup> Su relevancia tomó vuelo al ser considerado como uno de los primeros filmes independientes que trazaron un camino distinto al de la industria del cine en México, además de tener un buen recibimiento por parte de la crítica europea

---

<sup>199</sup> Zunzunegui, Santos, *Los felices sesenta. Aventuras y desventuras del cine español (1959-1971)*, Ediciones Paidós Ibérica, España, 2005, pág. 32.

<sup>200</sup> Los textos de los que se dispone a hablar a continuación no son todos los realizados en torno a las películas que nos interesan. Son sólo un ejemplo de las distintas formas de textos que se han escrito pensando en los filmes *En el balcón vacío* y *La fórmula secreta*.

<sup>201</sup> Aviñas, Moisés, *Índice cronológico de cine mexicano*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1992, 752 pp.



después de recibir premios en el Festival De Locarno, en Suiza, y en Sestri Levante, Italia, en el año de 1962.<sup>202</sup> Sin embargo, la razón principal por la que se ha reflexionado en torno a *En el balcón vacío* ha sido por el tema en el que profundiza: la memoria y el exilio español. Javier García Galiano en un artículo titulado “La invención de la memoria”, afirma que este filme es “la reconstrucción de dos memorias que coinciden: la de Jomi García Ascot y la de María Luisa Elío”,<sup>203</sup> dos españoles radicados en México y que a través de las secuencias del filme, remiten a los recuerdos vividos durante el exilio español y la travesía que significó llegar e instalarse en un país desconocido. En “El cine del exilio o la nostalgia *En el balcón vacío*”, Álvaro Fernández dice que *En el balcón vacío* es “considerada en México como el único testimonio de ficción que toca el tema de vivir el exilio español”,<sup>204</sup> y mediante un análisis del elemento subjetivo de la mirada de los principales personajes, a través de un detenimiento en la técnica de la cámara dentro y fuera de campo, para explicar su propia interpretación del film; por su parte, Charo Alonso en “Una mirada hacia lo perdido”, evidencia la relevancia de la nostalgia y el recuerdo de la infancia en la cinta de Jomi García Ascot.<sup>205</sup> En el 2012, se llevó a cabo en el Ateneo Español de México, la presentación del documental *Y yo entonces me llevé*

---

<sup>202</sup> Expediente A-01457 “En el balcón vacío”, del Centro de Documentación de la Cineteca Nacional.

<sup>203</sup> *Ídem*.

<sup>204</sup> Fernández, Álvaro, “El cine del exilio o la nostalgia *En el balcón vacío*”, artículo en línea (24 de Marzo de 2017)

[http://www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx/sites/default/files/seccion\\_1\\_plano\\_secuencia\\_1\\_el\\_cine\\_del\\_exilio\\_o\\_la\\_nostalgia\\_en\\_el\\_balcoen\\_vacieo.pdf](http://www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx/sites/default/files/seccion_1_plano_secuencia_1_el_cine_del_exilio_o_la_nostalgia_en_el_balcoen_vacieo.pdf)

<sup>205</sup> Alonso, Charo, “Una mirada hacia lo perdido”, artículo en línea (24 de marzo de 2017)

<http://www.uv.es/imagengc/articulos/UnaMiradaPerdido.pdf>

*un tapón*,<sup>206</sup> dirigido por Alicia Alted, María Luisa Capella y Dolores Fernández, proyecto cinematográfico que rinde homenaje a *En el balcón vacío* por sus 50 años al recoger los testimonios de los participantes del filme, realizando nuevamente un acercamiento al tema de la memoria, eje principal de la película de Jomi García Ascot.<sup>207</sup>

A Pesar de que la lista aquí presente se encuentra incompleta,<sup>208</sup> funciona para darse cuenta de la importancia del filme de Jomi García Ascot, *En el Balcón vacío*, debido a la relación íntima que establece con uno de los procesos históricos más complejos del mundo ibérico contemporáneo: el exilio republicano español. En el filme de García Ascot se han identificado personajes que carecen de rostro, pero que poseen características sumamente identificables gracias a los análisis realizados hasta ahora: La nostalgia y la memoria se reconocen como protagonistas de la historia llevada a la gran pantalla por un grupo de exiliados españoles radicados en México durante los primeros años de la década de los sesenta.

Recientemente, desde la academia se han realizado múltiples investigaciones sobre la película de Rubén Gámez, *La fórmula secreta*, en buena medida para conmemorar los 50 años de su creación y de la organización del Primer Concurso de Cine Experimental de Largometraje en México. Sin embargo, otras razones también

---

<sup>206</sup> Espinasa, José María, "A 50 años de *En el balcón vacío*", en: Lira Saade, Carmen (Directora General), *La Jornada Semanal*, número 948, Domingo 5 de Mayo de 2013, consulta en línea (24 de Marzo de 2017)

<http://www.jornada.unam.mx/2013/05/05/sem-jose.html>

<sup>207</sup> Este documental fue realizado en colaboración con la Asociación de para el Estudio de los Exilios y Migraciones Ibéricos Contemporáneos.

<sup>208</sup> Las reflexiones hechas por la historiadora emérita Julia Tuñón, y los investigadores dedicados al exilio español Eduardo Mateo Gambarte y Juan Rodríguez, nutren la lista que aquí se presenta.

han justificado un acercamiento más reflexivo, e incluso revisionista, sobre una película tan emblemática como lo es *La fórmula secreta*.

La mayoría de las investigaciones y los estudios realizados sobre *La fórmula secreta* giran en torno a la relación que existe entre este filme y la literatura, debido a la intervención de Juan Rulfo para la creación de un poema escrito específicamente para el filme de Gámez, como se lee en la tesis de Alejandro Ávila, de la Facultad de Lenguas y Letras Hispánicas de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo,<sup>209</sup> quien ubica la relevancia de la película justamente en la forma en la que se interconectan, mediante el discurso experimental, el cine y la literatura en la obra cinematográfica del cineasta sonoreense. En la investigación titulada *El mensaje poético en el cine de Rubén Gámez*, Víctor Manuel Granados realiza un análisis puntual de los diversos recursos usados por Gámez: la música, el montaje, la poesía, la narrativa reconfigurada, es decir, la totalidad del filme le permiten al cineasta “comunicar de manera única su percepción, asimilación y afectividad hacia una realidad por todos conocida, nos acerca a sus estados anímicos, alejándonos de la forma conceptual, ordenada de decir las cosas”.<sup>210</sup> Jesse Lerner, en su artículo “Cine Neobarroco en tiempos de cambio”, publicado en la revista mexicana *Cinetoma*, titulado identifica una de las características esenciales de *La fórmula secreta* y del propio Rubén Gámez como cineasta y como autor, al evidenciar el uso de símbolos

---

<sup>209</sup> Ávila Flores, Alejandro, *El relato en el filme de cine experimental La fórmula secreta del cineasta mexicano Rubén Gámez*, tesis para obtener el título de Licenciatura en Lenguas y Letras Hispánicas por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Junio de 2013, 158 pp.

<sup>210</sup> Granados, Víctor Manuel, *El mensaje poético en el cine de Rubén Gámez*, Tesis para obtener el título de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación de la Facultad de Ciencias Políticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1999, pág. 94.

como parte de un discurso que trastoca la idea que se había consolidado mediante el uso excesivo de los mismos en la *Época de Oro*:

*Magueyes y Tequila, sombreros y guaraches, rumberas y charros, el Zócalo capitalino, el maíz, la mazorca y el campesino agachado aparecen una y otra vez en el cine de este director , si bien su uso y el modo en que se presentan son muy diferentes a aquellas del cine de los años cuarenta o al arte visual de la época posrevolucionaria, la mayoría de los íconos del modernismo mexicano nacionalista e idealizador aparecen como figuras ambiguas, estoicas, muchas veces patéticas, listos para ser explotados”.*<sup>211</sup>

Por otra parte, se han realizado estudios de *La fórmula secreta* desde la hipótesis que plantea a la propia película como la construcción cinematográfica de una identidad o “mexicanidad”, desquebrajada, a punto de encontrarse inmersa en un país en vísperas del capitalismo y de la inserción de empresas extranjeras en territorio mexicano, como es el caso del trabajo realizado por Ignacio Stabile, quien vincula e interrelaciona a *La fórmula secreta* con la subjetividad colectiva en un nivel totalizante, afirmando que la obra de Rubén Gámez “representa la identidad mexicana como un conjunto de sistemas en condiciones lejanas al equilibrio, por lo cual se caracteriza por ser dinámico, complejo e impredecible a través de un

---

<sup>211</sup> Lerner, Jesse, “Cine neobarroco en tiempos de cambio”, en: *Cinetoma*, año 7, número 40, Mayo-Junio de 2015, México, pp. 58-66.

lenguaje cinematográfico de las mismas características.”<sup>212</sup>

A pesar de la diversidad de los estudios y las investigaciones que se han mencionado previamente, hay un común denominador que los une: la premisa de que *En el balcón vacío* y *La fórmula secreta*, son producto de una autoría, es decir que sus directores son concebidos como autores de una obra determinada, que exterioriza la visión del mundo y la concepción no sólo que se tienen del cine, sino de una realidad determinada, ante todo propia, y que es comunicada a través del medio cinematográfico, mismo que sustenta un discurso altamente interiorizado, justo como lo menciona el brasileño Ismail Xavier, quien dice en su libro *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*, que “el filme es todo lo que produce la cámara subjetiva, dirigida a la exteriorización de una visión interior. En este punto, alcanzamos el grado máximo de apropiación de la imagen cinematográfica realizada por el artista -ella es su imagen, su mirada o su memoria, y en ella se encuentran impresas claramente las operaciones de su imaginación.”<sup>213</sup>

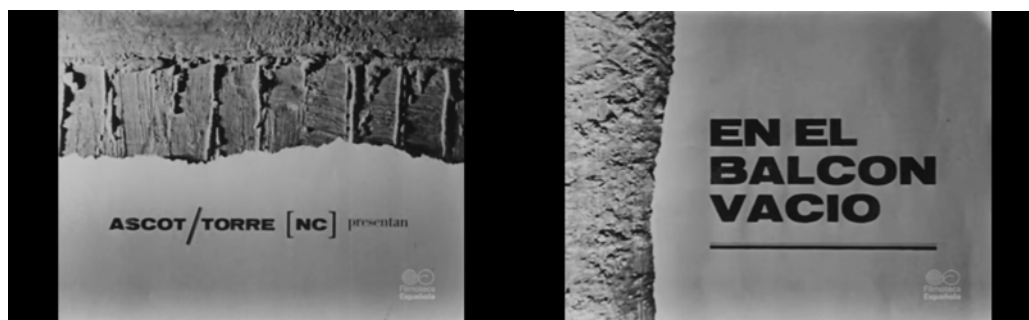
---

<sup>212</sup> Stabile, Ignacio, *La imagen reflexiva como deconstrucción de lo mexicano en el cine de Rubén Gámez. La fórmula secreta y Tequila*, Tesis para obtener el título de Licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2014, 123 pp.

<sup>213</sup> Xavier, Ismail, *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*, Ediciones Manantial S. R. L., Argentina, 2008, p. 159.

## ANÁLISIS CINEMATográfico DE *EN EL BALCÓN VACÍO*, DE JOMI GARCÍA ASCOT<sup>214</sup>

Dedicada a los españoles muertos en el exilio, *En el balcón vacío* es un filme dirigido por Jomi García Ascot, basado en los textos de María Luisa Elío. Este filme fue realizado mientras él era miembro del grupo Nuevo Cine; además, la participación de otros integrantes como Emilio García Riera, Salvador Elizondo y José de la Colina resultaría indispensable para realizar esta cinta de corte independiente.<sup>215</sup> Grabada en diferentes locaciones de la Ciudad de México durante los años de 1961 y 1962, *En el balcón vacío*, como se ha mencionado antes, es considerada la única película de ficción que aborda el tema del exilio español republicano, de una forma nostálgica y sin predominancia de culpabilización política por los hechos acontecidos.



Primeros fotogramas de *En el balcón vacío*.

En el primero se puede leer el apellido del director junto al del productor. Al lado aparecen las siglas NC, que hacen referencia al Grupo Nuevo Cine.

---

<sup>214</sup> Al final de la presente investigación se anexa un glosario con los términos utilizados para el análisis cinematográfico de la película *En el balcón vacío*.

<sup>215</sup> La ficha técnica completa de *En el balcón vacío* se puede consultar en la filmografía de la presente investigación.

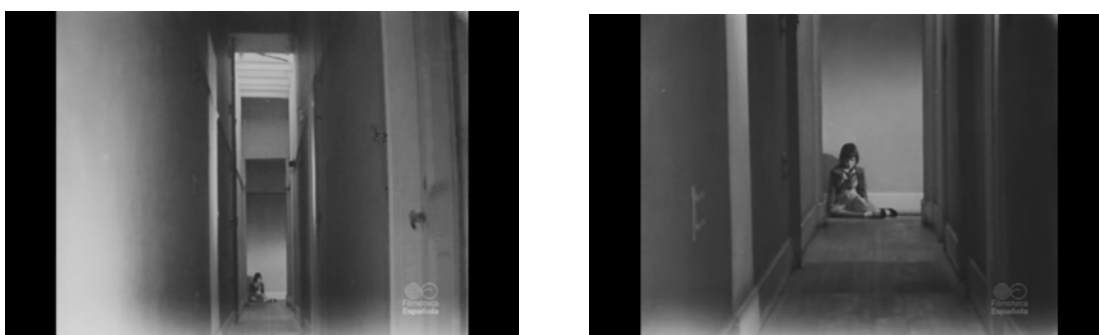
La historia que se desarrolla en el filme *En el balcón vacío* aborda la vida de Gabriela una mujer que, cuando era niña, se vio en la necesidad de huir de su España natal durante la guerra republicana española. La trama se desenvuelve cuando Gabriela ya es una mujer adulta y comienza a recordar su pasado, desde que era una niña de 7 años y se vio envuelta, junto a su familia en el exilio, hasta que su vida transcurre en la Ciudad de México, después de más 20 años de haber llegado debido a la guerra española. El clímax de la historia se origina cuando Gabriela no se reconoce a sí misma como una mujer adulta y después de haber recordado todo lo que le sucedió cuando era niña, olvida lo que le pasó después de haber huido de España, encontrándose sola, ante la agonía de la nostalgia, a pesar de buscar a su familia en la casa en donde solía vivir con sus papás y su hermana María.

Justamente lo que interesa analizar en esta ocasión es el papel que funge la memoria en una película como *En el balcón vacío*, en la que tiene un lugar preponderante siendo, incluso, reconocida como el personaje principal de la trama. Para esto se analizarán a continuación tres secuencias en las que se evidencia, mediante la creación cinematográfica en su conjunto, cómo la memoria se convierte en el personaje principal del filme.

Después de todas las peripecias acontecidas por la necesidad de huir de la guerra y ya instaladas en la casa de unos familiares lejanos, a Isabel le dan la triste noticia de la muerte de Andrés, su esposo, quien se encontraba escapando por ser un perseguido político catalogado como “rojo”. María y Gabriela sin darse cuenta de lo ocurrido, salen a comprar lo necesario para la cena. A su regreso la pequeña

Gabriela cae en cuenta de lo que está sucediendo.<sup>216</sup>

Dentro de *cuadro* se puede ver a la pequeña Gabriela, quien permanece sentada al final del pasillo. Lentamente, la cámara se va acercando, mediante un *travelling* delicado que va avanzando hasta encontrarse con Gabriela, quien parece percibir la presencia de la cámara, por lo que se cubre mediante un gesto de autoprotección.



Cuando la cámara ya se encuentra frente a la pequeña Gabriela, ya en un *primerísimo plano*, la *voz en off* de Gabriela adulta comienza a narrar su recuerdo vívido, a través de una serie de preguntas relacionadas con el miedo inexplicable que llegó a sentir en el momento que rememoran las imágenes,

---

<sup>216</sup> Secuencia que va del 26'46'' al 28'21''.





De fondo, ruidos de aviones y de carros que provienen del exterior de la casa acompañan los textos escritos por María Luisa Elío:

*La niña tenía miedo.*

*Era un miedo tan grande que no la dejaba moverse,  
¿Qué haría la niña con ese miedo que la pesaba tanto?  
Llevaba ya con él mucho rato sentada en aquel pasillo,  
Sin atreverse apenas a mover.*

*Llevaba también mucho rato pensando por qué tenía miedo  
y no sabía.*

*Ella sabía cuando había sido mala de qué tenía miedo,  
Sabía que no debía desobedecer ni gritar  
ni pelearse con su hermana.*

*Sabía también que debía estudiar y ser buena  
para que no la castigarán.*

Con la cámara estática capturando un gesto de miedo de la pequeña Gabriela que,

mediante un primerísimo plano y con una toma inamovible, esconde su rostro y al mismo tiempo se rehúsa a dejar de ver a su alrededor.



A la par, se sigue escuchando la voz de Gabriela adulta, que habla de ella misma durante su infancia, pero en tercera persona, como si no pudiera reconocer a la niña que antes fue:

*La niña sabía muchas cosas pero no sabía por qué tenía miedo.*

*No era el diablo lo que la asustaba porque ella había sido buena;*

*Ni tampoco el coco que se esconde para asustar*

*a los niños malos, no.*

*No era esto lo que la asustaba porque ella había sido buena.*

*¿A qué tenía entonces tanto miedo la niña?*

*Si sabía que a los niños buenos no se les castiga.*

Hasta que Gabriela adulta identifica la emoción provocada por lo que ocurría a su alrededor, es que recuerda que solo era una pequeña niña de siete años. Ahora su

testimonio es narrado en primera persona:

*Pero yo seguía encogida en aquel pasillo  
Con mi miedo ahí tan grande,  
en un cuerpo tan chico para guardarlo.*

En la última escena de la *secuencia*, se puede ver a la pequeña Gabriela, desde un *plano picado*, intentando protegerse con sus brazos en la penumbra de un rincón. Sobre ella hay escombros que simbolizan el derrumbe del entorno de Gabriela. Ahora la cámara, muy cerca del piso, se va alejando hasta volver al punto de inicio y la pequeña Gabriela apenas se reconoce dentro de cuadro.



A esta última *escena* la acompaña la frase

*Mientras las bombas deshacían la ciudad.*

Justo después se escucha el sonido de las bombas que caen y explotan, destruyendo edificios y casas enteras. A continuación, imágenes documentales del

exilio español testimonian lo acontecido durante la infancia de Gabriela, pero también la niñez de María Luisa y de Jomi, y de muchos de los involucrados en el filme, quienes también huyeron de la guerra que se vivía en España, a finales de la década de 1930.

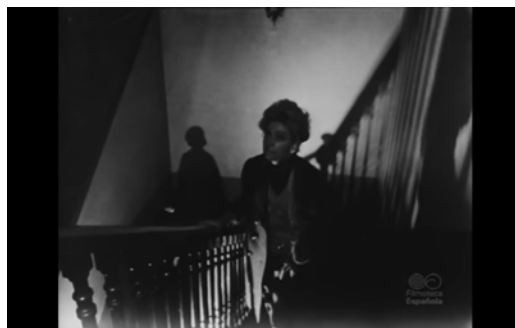
Mientras el filme continúa su rumbo siguiendo la vida de Gabriela adulta, personificada por María Luisa Elío, viviendo en la Ciudad de México después de más de 20 años del exilio, ésta comienza a tener una serie de reminiscencias que le despiertan el deseo de volver a su infancia pero, mientras anhela reencontrarse con sus padres, Gabriela reacciona ante la imposibilidad de recordar lo que sucedió con su vida y su familia después de tanto tiempo. Después de visitar junto a su hermana María, la tumba de su madre en el panteón, Gabriela vuelve a casa y busca una maleta vieja en la que guarda algunos objetos de su pasado: fotografías, collares y entre otras cosas, un tapón de cristal que guardó un día en el que se encontraba con otros niños buscando entre los escombros durante la guerra. El pequeño tapón la transporta directamente a su infancia, por lo que Gabriela se ve obligada a regresar a la casa en la que vivió cuando era niña.

De vuelta a su viejo hogar,<sup>217</sup> Gabriela sube las escaleras que la conducen al interior de lo que una vez fue su casa Y en su ascenso, se encuentra con el recuerdo de ella misma, con la pequeña Gabriela. Al toparse cara a cara, parece haber un desconocimiento por parte de la Gabriela adulta hacía la pequeña Gabriela, quien la saluda, como si le estuviera dando la bienvenida a su hogar. Mientras Gabriela sube

---

<sup>217</sup> Secuencia que va del minuto 46'36'' al 47'40''.

los escalones, una y otra vez se encuentra con el recuerdo de su infancia, repitiéndose hasta por tres ocasiones en las escaleras de la vieja casa de Gabriela.



Mientras se ve en pantalla el encuentro interminable entre Gabriela Adulta y su propio recuerdo, se escucha la voz en off que dice

*no era tan joven ya cuando*

*volvió a su casa.*

*Quizá fue eso lo que le hizo no reconocerla.*

*Habían pasado muchos años,*

*Tantos años como hacía que había empezado la guerra de España.*

Después de encontrarse furtiva y constantemente con su propio recuerdo, mientras Gabriela adulta sube, la pequeña Gabriela baja las escaleras, como si nunca se tratase de la misma persona. Ella va siempre en dirección contraria a su memoria, representada por el recuerdo de la pequeña Gabriela. Sin entender bien qué sucede, Gabriela adulta se encuentra por tercera ocasión con la pequeña Gabriela, y ahora es la primera quien la saluda, pero justo cuando su recuerdo hecho persona, desaparece de cuadro.



Al llegar a la puerta de su casa,<sup>218</sup> Gabriela adulta se detiene un minuto antes de entrar. Mientras ella se encuentra dentro de campo, desde un plano medio se observa cómo su asombro la lleva a retroceder unos pasos y detenerse en la entrada, pero hay algo que la cámara no muestra de manera inmediata ¿qué está observando Gabriela?

Gabriela se encuentra ante un vacío total y ahora, lo que antes permanecía *fuera de campo*, se manifiesta de una manera abismal. Lo que se ve es justamente lo que la mirada de Gabriela observa: Nada. No hay nada en el lugar que una vez fue su hogar.



---

<sup>218</sup> Secuencia del minuto 47'41'' al 52'48''.

Al ir recorriendo cada cuarto de la casa se ve, gracias a un *plano general*, a una Gabriela adulta que cada vez se va haciendo más y más pequeña, al confrontar su figura con espacios vacíos: puertas inmensas y ventanas sumamente largas enmarcan a un cuerpo pequeño, temeroso de cada paso dado. En esta escena el juego de planos y el montaje resultan indispensables para transmitir los sentimientos que Gabriela experimenta al recorrer el espacio que una vez fue su hogar.



La voz en off de Gabriela confiesa el desconocimiento respecto del espacio en el que se encuentra y también a su propia persona:

*Y ahora, le era casi imposible reconocer aquello.*



*La casa en donde ella había vivido siempre,  
en donde era la voz de sus padres la que oía  
Era ahora ocupada por gentes a las que no conocía  
Y a las que tampoco hubiera querido conocer.  
Pero si los muebles eran otros;  
en el lugar de aquella arca donde ella se escondía de pequeña,  
había ahora una estantería.  
Las paredes sin embargo eran las mismas  
¿Por qué entonces le costaba tanto trabajo reconocerlas?*

Lo que se había sospechado antes, ahora queda explícito. Gabriela adulta se encuentra con su propio recuerdo, sentada al borde de la ventana que marcaría el inicio de una etapa brutal y definitiva en la vida de la pequeña Gabriela, cuando un día se encontró con un hombre que escapaba de la policía.

Y al ser un espacio de suma importancia en el pasado, en éste se da la sustitución de las dos Gabrielas, ya que cuando la adulta ve sentada a la pequeña, se aproxima a la ventana, y gracias a un juego de espejos en el que se refleja varias veces a la misma persona, se observa como la pequeña Gabriela se apropia del cuerpo de la adulta, cuando ésta, comienza a hablar con un tono infantil.



Mientras esto sucede, se escucha a la voz en off de Gabriela decir

*Siendo niña, recordaba que con una piedra  
había escrito en la ventana “papá y mamá”.*

*Lo encontraría quizás ahora.*

*Estaba ya buscándolo cuando oyó que alguien la llamaba*

*“Niña a cenar”*

*¿No era esa la voz de su padre?*

*Ha debido llegar de la oficina, pensó*

*Porque oigo a mamá que se ríe.*

*Pero ¿por qué estoy yo en la ventana?*

*¿Qué es lo que hago aquí?*

*¿A qué era a lo que jugábamos?  
“Jugábamos a escondernos”  
oyó a su hermana que le decía  
pero dónde estaba su hermana que no la veía.  
¿María dónde estás?*

Es ahora cuando la memoria, el propio recuerdo de su infancia, se ha adueñado de Gabriela y como consecuencia, desconoce la razón por la que su casa está vacía y por qué ella se encuentra sola, sin su familia. Gabriela comienza a tener una serie de alucinaciones al sentir que su papá y su hermana le hablan, sin embargo, es su propia mente la que le hace creer que su familia ha regresado.

Mientras busca a sus familiares, Gabriela se da cuenta que se encuentra sola en la casa, por lo que después de que aparece junto a la ventana, un plano previamente usado, reaparece: es la figura Gabriela empequeñecida que se mueve en un espacio inmenso, reafirmando las sensaciones de tristeza que padece Gabriela.

Cuando recapacita sobre su situación, Gabriela se deja caer al suelo y toma la posición en la que se había visto antes, en la primer secuencia analizada; de nuevo, mediante un lenguaje corporal, Gabriela decide autoprotegerse de la soledad y del paso del tiempo, al no entender por qué está sola en su casa y por qué no se reconoce en el cuerpo de una mujer adulta.



En la escena final de *En el balcón vacío* se ve, en primeros planos, el sufrimiento que atraviesa Gabriela, dominada por su memoria, al no comprender la situación en la que se encuentra. Mientras la *voz en off* da a entender que es la pequeña Gabriela la que habita ahora un cuerpo que no reconoce como propio:



*Qué le pasaba que no veía a nadie  
Por qué estaba llorando  
Y por qué había crecido tanto.  
Mamá ¿por qué soy yo tan alta si sólo tengo siete años?  
Mamá contéstame ¿dónde estáis?  
Yo ya no quiero jugar, no esconderos.  
¿Dónde estáis todos?  
No me dejéis aquí en el balcón  
No me dejéis sola  
Por favor, venid y jugar conmigo  
Que nos habrán separado y será ya demasiado tarde  
¡Ayudadme, por favor, ayudadme!  
¿por qué he crecido tanto?*

## ANÁLISIS CINEMATOGRAFICO DE LA FÓRMULA SECRETA, DE RUBÉN GÁMEZ.<sup>219</sup>

*La Fórmula secreta*, dirigida por el cineasta sonorenses Rubén Gámez, fue la película ganadora del Primer Concurso de Cine Experimental de Largometraje, realizada entre 1964 y 1965. Si bien la controversia no tardó en aparecer en primer lugar debido a la duración de la misma,<sup>220</sup> hubo algo que llamó aún más la atención y es la propia naturaleza del filme, que contiene una carga sumamente fuerte de sentido poético y literario, aunado a la intensidad de las imágenes y el *montaje* realizado por Gámez.

Escrita, fotografiada y dirigida por Rubén Gámez, *La fórmula secreta* fue producida por Salvador López, además de que contó con la participación del escritor jalisciense Juan Rulfo, quien escribió un poema para el filme, mismo que sería llevado a la pantalla con la voz del poeta chiapaneco Jaime Sabines; los diferentes episodios que integran a *La fórmula secreta* fueron musicalizados con piezas de los compositores Igor Stravinski, Antonio Vivaldi y Leobardo Velázquez.

Integrada por doce episodios de relativa autonomía, *La fórmula secreta* no muestra de manera evidente ni el tema central ni el eje conductor de su propia

---

<sup>219</sup> Al final de la presente investigación se anexa un glosario con los términos utilizados para el análisis cinematográfico de la película *La fórmula secreta*.

<sup>220</sup> Después de haber sido parte de los trabajos finalistas, la organización del concurso dijo que se haría un selección de material de cortometraje, debido a la duración de *La Fórmula secreta* y de *Amelia*, de Juan Guerrero, debido a que ambos filmes duraban menos de 60 minutos y no eran considerados largometrajes; en Expediente "Primer Concurso de Cine Experimental" FM-0064, del Centro de Documentación de la Cineteca Nacional.

*narrativa*, debido a la complejidad de las secuencias que carecen de un tratamiento convencional, como lo menciona Gámez en la revista *Artes de México*, el filme “consta de una serie de secuencias encadenadas que no dicen algo en concreto”.<sup>221</sup> Aunque así sucedió con la narrativa desarrollada en la obra de Gámez, su estética y su discurso carecen de ambigüedad y se caracterizan por ser directos, sobre esto el escritor Juan Rulfo decía que “esta película es una película ANTI. Es anti-yanqui, anti-clerical, anti-gobiernista, antitodo”.<sup>222</sup>

Los recursos utilizados por Rubén Gámez en el *lenguaje cinematográfico* son el discurso crítico de las imágenes construidas en sus filmes y el uso de símbolos e íconos previamente utilizados en la *Época de oro* del cine mexicano, pero desde un enfoque distinto, “el antagonismo y la radicalidad son características suyas”.<sup>223</sup> Si durante el auge de las décadas de los 30’s y 40’s los filmes mexicanos habían recurrido a ciertas temáticas e íconos como el campo y la revolución mexicana, así como a estereotipos de la sociedad, Rubén Gámez trastocó a los mismos, descontextualizándolos y dándoles otro sentido, todo desde un discurso crítico respecto al momento histórico que se estaba viviendo en el país, relacionado con la inserción del capitalismo y de las grandes empresas extranjeras a territorio mexicano así como con la transformación de la identidad homogénea del mexicano que se llegó a consolidar en buena medida, gracias a la industria cinematográfica.

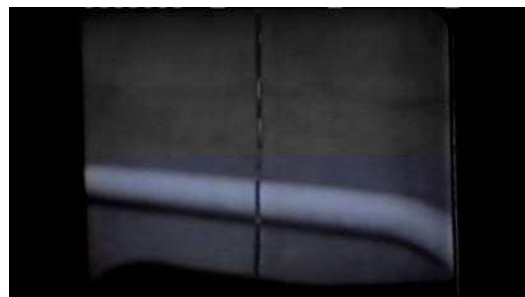
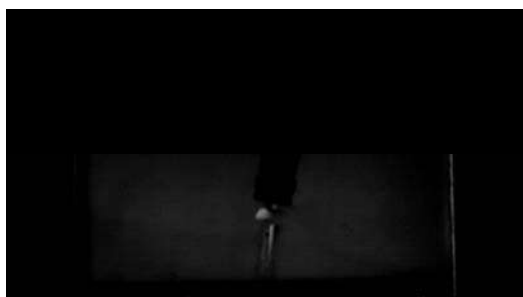
---

<sup>221</sup> Gámez, Rubén, “La fórmula secreta”, en: *Artes de México*, *Op. Cit.* Pág. 42.

<sup>222</sup> Brennan, Dylan, “Sobre La fórmula secreta”, en: Damián Ortega, (Director), *Rubén Gámez, La fórmula secreta*, *Op. Cit.*, pág. 23.

<sup>223</sup> Lerner, Jesse, “Cine neobarroco en tiempos de cambio”, en: *Cinetoma*, *Op. Cit.* Pág. 59.

El primer título de *La fórmula secreta* fue *Kokakola en la sangre*, advertencia de la crítica social y política que asumió Gámez en la creación del filme y que se convierte en la pauta que marca el *ritmo* y el *argumento* de toda la cinta, ya que los diferentes episodios oníricos<sup>224</sup> transcurren después de que mediante el uso de primerísimos planos que sólo se concentran en detalles de lo que parece ser un cama de hospital, se ve a una persona, sin rostro definido, mientras se le ha inyecta una dosis de un líquido que proviene de una botella de cristal, idéntica a las de la Coca-Cola.<sup>225</sup>



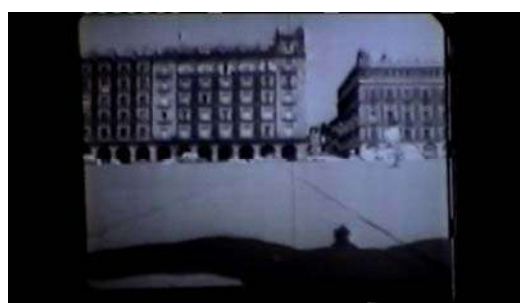
---

<sup>224</sup> El análisis cinematográfico de *La fórmula secreta* en base a la división del filme en episodios se retoma de la investigación de Ignacio Stabile y su tesis titulada *La imagen reflexiva como deconstrucción de lo mexicano en el cine de Rubén Gámez. La fórmula secreta y Tequila.*

<sup>225</sup> Introducción, del minuto 0'00' al 2'13''-



En el primer episodio<sup>226</sup> se observan paralelamente los créditos con el fondo de la plancha del Zócalo de la Ciudad de México. Mediante un plano general, la cámara asume la mirada de un ave confundida, cuya presencia sólo es revelada por la sombra de la misma, que de manera intermitente aparece en cuadro; con la música de Antonio Vivaldi como fondo, el vuelo del ave se torna desesperado y frustrante, debido a que, en un *plano secuencia* de más de dos minutos, no hace más que dar vueltas de manera exabrupta por todo el zócalo capitalino.



Otro de los símbolos utilizados constantemente por Rubén Gámez son los querubines que forman parte del retablo barroco de la iglesia mexicana,<sup>227</sup> estos emergen de forma intermitente y constante en los episodios del filme, generando un

---

<sup>226</sup> Secuencia del minuto 2'14'' al 4'30''.

<sup>227</sup> *Ídem.*

diálogo nada estable entre las diferentes imágenes que componen a *La fórmula secreta*.



La advertencia de cada nuevo episodio se produce con la cortinilla en la que se observa la sombra de una botella de refresco provocada por una luz intermitente.



El segundo episodio<sup>228</sup> inicia con un primer plano que captura el giro que conecta el rostro estático de un querubín con la imagen de un trabajador que deja caer un costal pesado sobre una camioneta, para después volver con el cuerpo de un hombre y comenzar el viaje; ya montados sobre la parte trasera del camión, el trabajador, junto al bulto humano, recorren las calles de la Ciudad de México.

---

<sup>228</sup> Episodio del minuto 4'33'' al 11'41''.

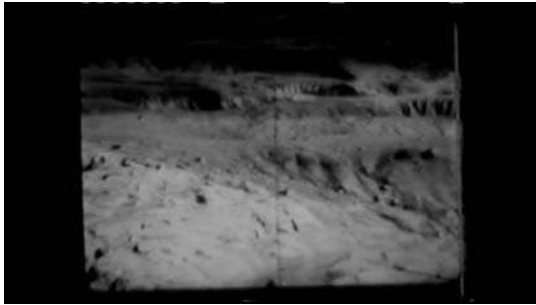
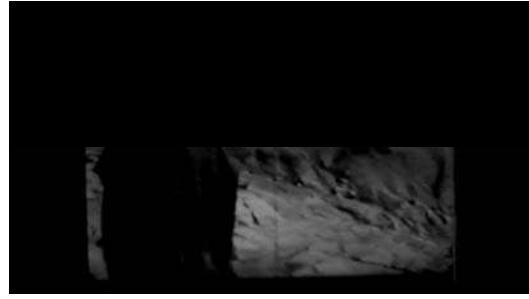
Durante este episodio, se da una sustitución del cuerpo del hombre que estaba inerte con una mujer con la que el trabajador tiene un encuentro sexual.



De esta escena surge un campesino que se para frente a la cámara. En medio de un paisaje árido que no da evidencia de vida, la cámara niega al hombre, mediante un *paneo*, para sacarlo de cuadro, sin embargo, aquel persigue la mirada de la cámara, en una especie de confrontación y de reconocimiento que no se concreta. En las grietas del suelo se esconden otros hombres que forman parte del paisaje estéril y para cualquier lugar que la cámara se dirija, ahí están ellos. Justo en esta secuencia Jaime Sabines recita el poema de Juan Rulfo en voz en off.<sup>229</sup>

---

<sup>229</sup> En el apéndice de esta investigación se anexa el poema completo de Juan Rulfo escrito para *La fórmula secreta*.



Una nueva fase<sup>230</sup> del delirio entra en escena: el anuncio de una vaca con una sonrisa perturbadora que se mueve incontrolablemente le da la bienvenida a la imagen de un hombre que se come un *hotdog* en un restaurante, mientras mira a la cámara; detrás de él, la ciudad y los carros, que se ven a través de una ventana, mantienen su propio ritmo. El proceso de preparación del platillo emblemático de Estados Unidos se retrata mediante fotografías fijas de la elaboración de la comida, y así se ve, mediante la repetición de las fotografías como se prepara una y otra vez un *hotdog*. De repente el hombre sale del restaurante, comiendo su comida en mano y con una salchicha interminable que recorre la ciudad y las actividades diarias: la Torre Latinoamericana, un desfile, un lugar en el que hacen tortillas sobre un comal,

---

<sup>230</sup> Episodio del minuto 11'43 al 15'15''.

una biblioteca, la carretera, una fábrica, el campo, el universo, un mercado, una zapatería, el zócalo, etc., hasta llegar a un lago del que salen hombres con trajes que atrapan la salchicha como los peces el anzuelo. De nuevo, aparece la imagen de la vaca, pero ahora en fotografías del animal cuando se le ata la larga y enigmática salchicha.

El cuarto episodio<sup>231</sup> inicia con el rostro de un querubín que observa a un grupo de hombres que se encuentran con la cámara que mediante un travelling, se va acercando a ellos. Uno a uno van apareciendo en cuadro, mediante retratos en primer plano que se van intercalando con imágenes de los querubines. Esta secuencia es acompañada por una voz en off ininteligible.

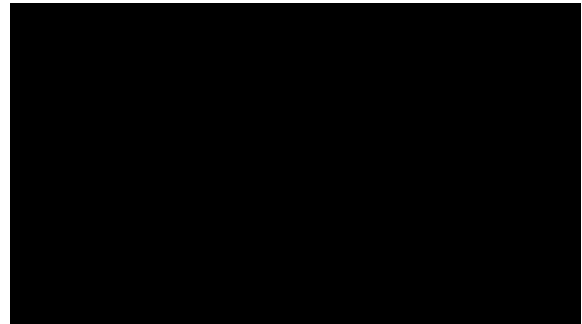
En el quinto episodio<sup>232</sup> aparece un hombre que mira desafiante a la cámara mientras ésta se acerca para golpear su rostro, provocando heridas; paralelamente, se observa a un soldado a ras del suelo, que dispara torpemente a algo que permanece fuera de campo, y que después queda descubierto: se trata de un juego de feria que está siendo destruido por las balas.



---

<sup>231</sup> Episodio del minuto 15'16 al 18'30''.

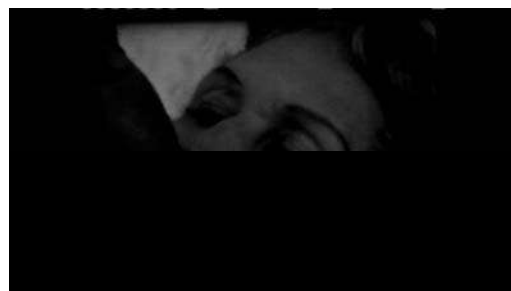
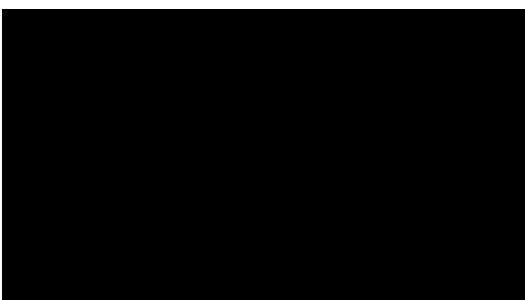
<sup>232</sup> Episodio del minuto 18'31''al 19'15''.



En el siguiente episodio<sup>233</sup> se observa una de las escenas más emblemáticas del filme: se trata del encuentro entre el amor y la muerte. Mientras una pareja se besa apasionadamente, se escucha el mugido de una vaca que anticipa la escena próxima; un joven musculoso y de rasgos indígenas prepara todo para matar al animal. Cuando la vaca ya está en el piso, completamente inmóvil, la música de Stravinski empieza a sonar, con un tono lúgubre que vuelve más intensa la secuencia en la que se le introducen el cuchillo en el cuello. Inmediatamente después, se observa mediante primerísimos planos el encuentro idílico entre la pareja, que después se descubrirá cómo los padres del joven.

---

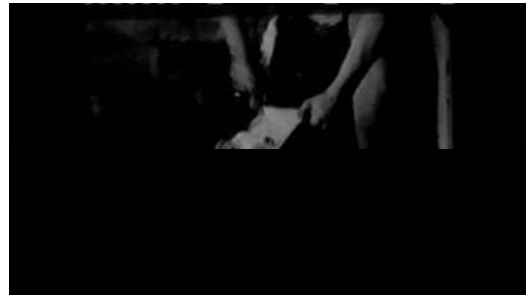
<sup>233</sup> Episodio del minuto 19'17 al 25'05''.



Tal vez la imagen más surrealista de *La fórmula secreta*<sup>234</sup> esté inserta en esta secuencia: después de que el joven ha matado a la vaca, se dispone a quitarle la piel; mientras esto sucede, dos cisnes entran a cuadro, caminando entre la sangre, poseedores de una blancura que contrasta con el espacio fílmico y con la potencia de la imagen. Por su parte, la pareja continúa besándose sin reparo.

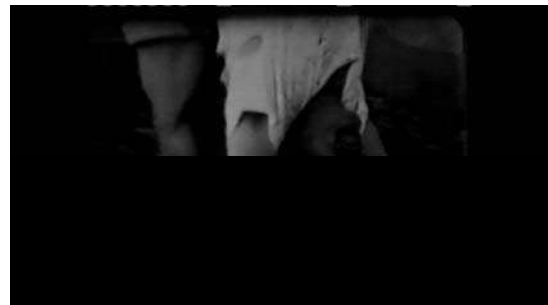
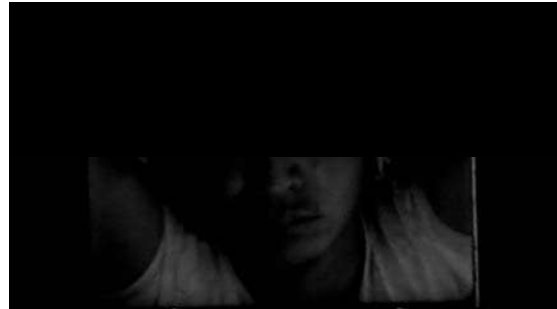
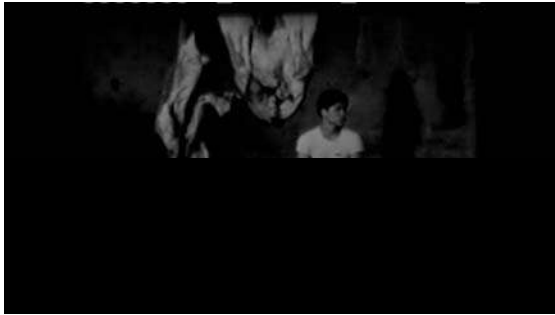
---

<sup>234</sup> “Rafael Aviña afirmó el sentido surrealista de *La fórmula secreta* cuando escribió que “en este país son contados los experimentos fílmicos que se aproximan a la materia de los sueños: un onirismo traducido en imágenes a través de relatos atemporales e inclasificables, un cine de búsqueda y de permanente vocación experimental: imágenes anticonvencionales tanto en su temática como en sus propuestas visuales que consiguen perturbar e incluso emocionar a un espectador curtido en la ortodoxia de los géneros y corrientes establecidos.” En: Aviña, Rafael, “Gámez, un cineasta de ruptura”, en: Ortega, Damián, *Rubén Gámez, La fórmula secreta, Op. Cit.*, pág. 405.



Una vez que ha terminado su trabajo, el joven se dispone a esperar sentado junto al cuerpo inerte de la vaca. De repente llegan sus padres, quienes lo saludan y lo preparan para su partida, poniéndole los restos del animal sobre la espalda; el padre le da una patada a manera de despedida, mientras la madre con aires de tristeza le dice adiós con la mano. El joven recorre las calles descalzo, mientras carga sobre su espalda el cuerpo de la res. Un primer plano deja ver el rostro del joven, solemne y sereno, pero con un gesto de enojo al tener el ceño fruncido; después, la cámara se enfoca en la transformación de los restos que carga: ya no es una res, ahora lleva sobre sus hombros a su padre y a su madre sucesivamente.





En el séptimo episodio<sup>235</sup> el poema de Juan Rulfo adquiere relevancia al ser acompañado únicamente de tomas de querubines e imagen en negro, logrando una intensidad poética entre la voz en off de Jaime Sabines y la imagen cinematográfica de Rubén Gámez:

---

<sup>235</sup> Episodio del minuto 25'08 al 26'45''.

*Cola de relámpago*

*Remolino de muertos.*

*Con el vuelo que llevan poco les durará el esfuerzo.*

*Tal vez acaben deshechos en espuma*

*O se los trague este aire lleno de cenizas.*

*Y hasta pueden perderse yendo a tientas*

*Entre la revuelta oscuridad.*

*Al fin y al cabo ya son puro escombros.*

*El alma se la han de haber partido a golpes*

*De tanto darle potreones a la vida.*

*Puede que se le acalambren entre las hebras heladas de la noche,*

*O el miedo los liquide borrándoles hasta el resuello.*

*San Mateo amaneció desde ayer con la cara ensombrecida.*

*Ruega por nosotros.*

*Ánimas benditas del purgatorio.*

*Ruega por nosotros.*

*Tan alta que está la noche y ni con qué velarlos.*

*Ruega por nosotros.*

*Santo Dios, Santo Inmortal.*

*Ruega por nosotros.*

*Ya están todos medio pachiches de tanto que el sol les ha sorbido el jugo.*

*Ruega por nosotros*

*Santo san Antoñito. Ruega por nosotros.*

*Atajo de malvados, punta de holgazanes.*

*Ruega por nosotros.*

*Sarta de bribones, retahíla de vagos.*

*Ruega por nosotros.*

*Cáfila de bandidos.*

*Ruega por nosotros.*

*Al menos éstos ya no vivirán calados por el hambre.*

En el octavo episodio<sup>236</sup> aparecen primerísimos planos de máquinas de construcción que representan a soldados que se preparan para luchar, esto se deduce del sonido de un capitán que da órdenes en inglés a un grupo de hombres que contestan con consignas al unísono.

El noveno episodio<sup>237</sup> inicia con tomas a detalle de una pintura de un león que se encuentra sobre una pared y posteriormente con tomas desde un primer plano de los rostros de diferentes hombres que permanecen inmóviles con sus ojos fijos dirigidos la cámara; mientras tanto, la voz en off de una niña que aprende inglés se escucha nerviosa y dubitativa. En la siguiente escena del mismo episodio, se observa a niñas en vestidos de primera comunión jugando en el carrusel y a niños que juegan

---

<sup>236</sup> Episodio del minuto 26'46'' al 27'59''-

<sup>237</sup> Episodio del minuto 28'00'' al 29'20''.

en un patio muy grande, mientras son vigiladas por sacerdotes; posteriormente se produce un intercambio entre los niños y los adultos: ahora los sacerdotes juegan fútbol y dan vueltas en el carrusel mientras los niños los observan. Este episodio termina con la victoria de los infantes sobre los sacerdotes, cuya derrota es evidente cuando Gámez los muestra tirados en el suelo, como cadáveres, alrededor de un juego infantil.

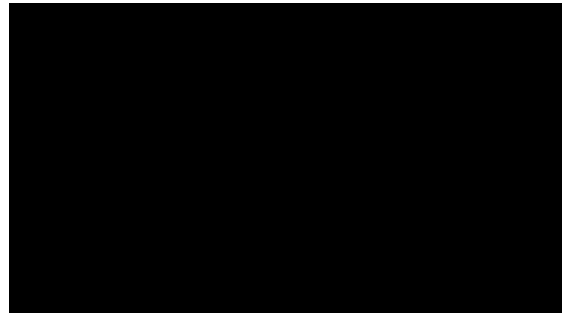
En el décimo episodio se lleva a cabo una de las analogías y enfrentamientos más interesantes del filme: el dominio del animal por el hombre se convierte en el dominio del hombre por el hombre mismo. En una primera secuencia se ve a una manada de reses que se encuentran en un corral; inmediatamente después un charro comienza a perseguir a una res en un establo con la música de Vivaldi como fondo. Desde un plano picado se observa la magnificencia del charro en su lucha por lanzar al animal hasta que lo logra. Una vez que está en el suelo, la res intenta vanamente levantarse sin poder lograrlo.





Ahora, la acción se repite, pero de manera distinta. La primera toma que se ve en pantalla es la de un hombre vestido de traje, caminando por las calles de la ciudad tranquilamente hasta que se da cuenta de que alguien lo sigue: es el charro descontextualizado quien lo mira fijamente, mientras avanza a caballo. Debido a la incertidumbre de la persecución, el hombre incómodo por la situación, comienza a caminar de prisa, mientras que el charro, con una tranquilidad imperturbable continua siguiéndolo. La carrera por salvarse culmina cuando el charro atrapa al hombre y lo arrastra hasta que éste choca con un poste y queda inconsciente ante la cámara.





En el penúltimo episodio<sup>238</sup> se observan planos a detalle, logrados mediante un travelling, del techo de la iglesia de Santa María Tonantzintla en el estado de Puebla.<sup>239</sup> La divinización del espacio religioso se ve interrumpida por la presencia de un hombre encerrado en una jaula que se encuentra en la plancha del zócalo capitalino, teniendo como paisaje la catedral metropolitana.

En el último episodio de *La fórmula secreta*,<sup>240</sup> la postura política de Rubén Gámez respecto a la inserción de empresas y compañías extranjeras se manifiesta íntegra y clara. En los últimos minutos del filme, un papiro vertical que va deslizándose ante la cámara ascendentemente, contiene una lista marcas,

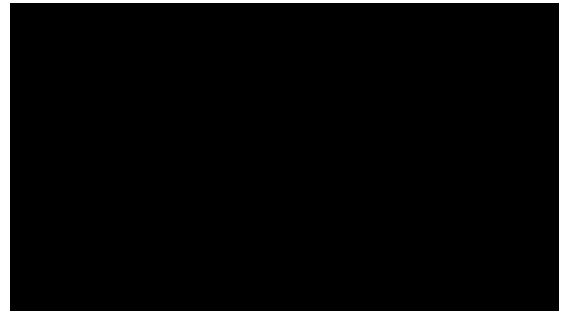
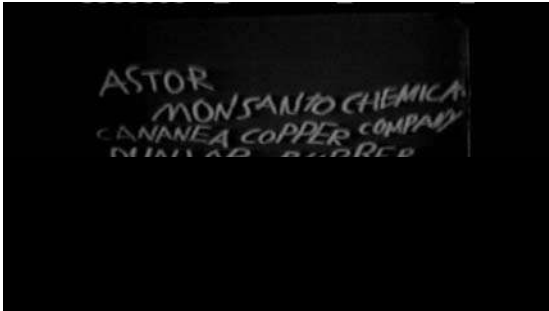
---

<sup>238</sup> Episodio del minuto 37'22 al 39'49''.

<sup>239</sup> Stabile, Ignacio, *La imagen reflexiva como deconstrucción de lo mexicano en el cine de Rubén Gámez. La fórmula secreta y Tequila, Op. Cit.*, pág. 50.

<sup>240</sup> Episodio del minuto 39'49'' al 42'23'.

productos, empresas y nombres como Monsanto, Nestle, General Motors, Hiroshima, British Petroleum, Walt Disney Production, Ku-klux Klan, Revlon, Palmolive, Toyota Motors, Krysler, etc., mismas que se introdujeron paulatinamente en la economía del país. La sonorización de esta secuencia se construye a partir del audio de las instrucciones para el despegue de un cohete listo para salir al espacio.



## CONSIDERACIONES FINALES

Retomar las relaciones que existen entre la historia y el cine es hablar de la manipulación del tiempo y de la preservación de la experiencia humana, al trabajar desde la construcción de imágenes con sustentos diferentes: la historia mediante el uso de fuentes e información y el cine gracias a la creación de mundos reproducibles. Si la historia busca mantener y conservar realidades, el cine se dispone a transformarlas, por lo que no es fortuito que el oficio del historiador, homenajando a Luis González y González, junto a la realización cinematográfica conlleven a pensar en un trabajo gradual que se renueva constantemente.

Pensar el cine como una manifestación humana, polifacética y en constante transformación, da la posibilidad de conocer su influencia en esferas como la economía, la política, el arte y la sociedad, porque si el cine se caracteriza en buena medida por su estructura industrial es debido a la base integral de diversos factores que tienen una incidencia en el devenir histórico, razón por la cual, cuando se habla del siglo XX, se hace referencia, explícita o inadvertida, al cine.

Sin duda el principal motivo, que no el único ni el más importante, que impulsa a la reflexión y análisis del cine en la presente investigación, es la analogía que se establece entre éste y la realidad en que vivimos, razón por la cual esa poderosa imagen del tren que se acercaba a los espectadores pudo causar un efecto parecido al estremecimiento, que ahuyentó a los que se encontraban ante la primer vista de



los hermanos Lumière.<sup>241</sup> El escribir desde la historia y el cine permite acercarse a personas, ideas y miradas cuyos caminos se entrecruzan intrínsecamente. Y en esta ocasión significó de igual manera, romper con fronteras entre el tiempo y la memoria. Durante la época estudiada las artes y en especial el cine, tuvieron un papel relevante al buscar nuevos orígenes para explicar su presente, más allá del que habían reconocido como propio sin protesta ni cuestionamiento alguno, por lo que estudiar desde una mirada abierta, una época del cine mexicano que ha sido reconocida por su condición de inestabilidad permite reflexionar con detenimiento sobre la libertad de acción e ideas y las diferentes imposiciones que se han construido desde el cine, una de las artes que más dependen de la colectividad.

De acuerdo con Jenaro Talens se ha producido una transformación de la concepción del cine, producida desde los estudios cinematográficos y la historia cultural: ahora los filmes han dejado de ser “monumentos”, para convertirse en “documentos”, “documentos que ya no representan la certificación de la verdad, sino la mostración de un lugar donde están inscritos modos de ver, pensar y vivir el mundo que nos rodea”.<sup>242</sup> Por lo antes mencionado, se puede afirmar que tanto *En el balcón vacío* como *La fórmula secreta* no sólo son el resultado del trabajo y de las actividades del grupo Nuevo Cine y del Primer Concurso de cine Experimental de Largometraje, sino que se trata de filmes que forman parte de la concomitancia de factores que intervinieron y promovieron una mirada distinta del cine en el país: la

---

<sup>241</sup> Pereyra, Manuel, “El cine a todo tren”, en: *Letras libres*, número 180, Diciembre de 2013, México, pág. 104.

<sup>242</sup> Zunzunegui, Santos, *La mirada cercana, microanálisis fílmico, Op. Cit.*, pág. 16.

academia, la influencia de movimientos y tendencias en otras partes del mundo y la reestructuración de la industria cinematográfica mexicana, etc.

La relación que existe entre los dos filmes analizados y la historia radica en que por un lado, *En el balcón vacío* se sitúa en el exilio español republicano, acontecimiento experimentado en carne propia por algunos de los miembros del grupo Nuevo Cine, pero que era visto como parte de un pasado distante pero con repercusiones aún palpables y por otro lado, *La fórmula secreta* habla sobre un proceso de transformación de una sociedad entera a través de metáforas y analogías, acontecimiento que en el momento de realización del filme, se estaba llevando a cabo. Se trata de dos maneras distintas de abordar el tiempo y la experiencia humana que no parten de la ficcionalidad de una historia, sino por el contrario, de una libre interpretación de sucesos íntimamente vividos, es acudir a la realización cinematográfica para satisfacer necesidades personales respecto a la concepción que se tiene del mundo; es descubrir la existencia de una relación orgánica entre las impresiones subjetivas del autor y su representación objetiva de la realidad. La poesía, la memoria y la metáfora se convierten en dispositivos que sirven para conocer e interpretar el mundo mediante la imagen cinematográfica.

Si bien este trabajo representa la ardua construcción de un panorama histórico del cine durante los primeros cinco años de la década de 1960, estudiando sucesos que han sido abordados por estudiosos e investigadores del cine mexicano, representa la posibilidad de acercarse al cine desde una postura revisionista y diferente respecto a la descripción usual de la época, vista como una etapa de crisis

total. Por lo que se opta en este trabajo es por evidenciar la transformación del espectro cinematográfico que, durante y posteriormente de la temporalidad estudiada, ya no dependerá únicamente de la industria cinematográfica, transformándose la conceptualización del cine y de todas sus posibilidades estéticas, políticas, sociales y económicas.

Durante los últimos años se han realizado diversos homenajes y retrospectivas a Rubén Gámez y al Primer Concurso de Cine Experimental de Largometraje; de igual manera, se han publicado libros que incluyen la edición facsimilar de la revista *Nuevo Cine* y múltiples revisiones a la vida y obra de Gámez. Se piensa que todo esto no sólo es debido a los más de cincuenta años que han pasado desde entonces, sino a una necesidad imperiosa de renovar la mirada hacia nuestro pasado y así lograr construir diferentes interpretaciones de un cine cuya característica más esencial es su estado constante de transformación.

Sólo queda decir que este trabajo aún no está completo y que quedan otros directores por conocer y muchos filmes por analizar de la época estudiada, tal es el caso del cineasta michoacano Teo Hernández, quien se fue a vivir a Francia pudiendo consolidar su carrera dentro del ámbito del cine experimental, del que se piensa hacer una investigación en un futuro próximo. Sin embargo, estas hojas representan un trabajo arduo que busca nutrir a la historia del cine mexicano y con alegría se acepta la idea de que aún queda trabajo por hacer.

## APÉNDICE

*La Fórmula secreta*, de Juan Rulfo.<sup>243</sup>

I

*Ustedes dirán que es pura necedad la mía,  
que es un desatino lamentarse de la suerte,  
y cuantimás de esta tierra pasmada  
donde nos olvidó el destino.*

*La verdad es que cuesta trabajo aclimatarse al hambre.*

*Y aunque digan que el hambre repartida entre muchos  
toca a menos*

*Lo único cierto es que aquí todos estamos a medio morir  
y no tenemos ni siquiera dónde caernos muertos.*

*Según parece ya nos viene de a derecho la de malas.  
Nada de que hay que echarle nudo ciego a este asunto.*

*Nada de eso*

*Desde que el mundo es mundo*

---

<sup>243</sup> Texto extraído del Libro *Rubén Gámez, La fórmula secreta, Op. Cit.*, pp. 26-30.

*hemos andado con el ombligo pegado al espinazo  
y agarrándonos del viento con las uñas .*

*Se nos regatea hasta la sombra,  
y a pesar de todo así seguimos:  
Medio aturdidos por el maldecido sol  
que nos cunde a diario a despedazos,  
siempre con la misma jeringa,  
como si quisiera revivir más el rescoldo.  
Aunque bien sabemos que ni ardiendo en brasas  
se nos prenderá la suerte.*

*Pero somos porfiados.  
Tal vez esto tenga compostura.*

*El mundo está inundado de gente como nosotros  
De mucha gente como nosotros.  
Y alguien tiene que oírnos,  
Alguien y algunos más,  
Aunque les revienten o les reboten nuestros gritos.*

*No es que seamos alzados,*

*ni le estamos pidiendo limosnas a la luna.*  
*Ni está en nuestro camino buscar de prisa la covacha*  
*O arrancar pa' l monte*  
*Cada vez que nos cuchilean los perros*  
*Alguien tendrá que oírnos.*

*Cuando dejemos de gruñir como avispas en enjambre*  
*O nos volvamos cola de remolino*  
*O cuando terminemos por escurrirnos sobre la tierra*  
*Como relámpago de muertos,*  
*entonces tal vez nos llegue a todos el remedio.*

II

*Cola de relámpago*  
*Remolino de muertos.*  
*Con el vuelo que llevan poco les durará el esfuerzo.*  
*Tal vez acaben deshechos en espuma*  
*O se los trague este aire lleno de cenizas.*  
*Y hasta pueden perderse yendo a tientas*  
*Entre la revuelta oscuridad.*  
  
*Al fin y al cabo ya son puro escombros.*

*El alma se la han de haber partido a golpes*

*De tanto darle potreonos a la vida.*

*Puede que se le acalambren entre las hebras heladas de la noche,*

*O el miedo los liquide borrándoles hasta el resuello.*

*San Mateo amaneció desde ayer con la cara ensombrecida.*

*Ruega por nosotros.*

*Ánimas benditas del purgatorio.*

*Ruega por nosotros.*

*Tan alta que está la noche y ni con qué velarlos.*

*Ruega por nosotros.*

*Santo Dios, Santo Inmortal.*

*Ruega por nosotros.*

*Ya están todos medio pachiches de tanto que el sol les ha sorbido el jugo.*

*Ruega por nosotros*

*Santo san Antoñito. Ruega por nosotros.*

*Atajo de malvados, punta de holgazanes.*

*Ruega por nosotros.*

*Sarta de bribones, retahíla de vagos.*

*Ruega por nosotros.*

*Cáfila de bandidos.*

*Ruega por nosotros.*

*Al menos éstos ya no vivirán calados por el hambre.*



# FICUNAM

2014



**AHELIA**

Juan Guerrero  
México  
1965

**AMOR, AMOR, AMOR**

Benito Alazraki, Miguel Barbachano Ponce,  
Hector Mendoza y José Luis Ibáñez  
México  
1965

**LOS BIENAMADOS**

Juan José Gurrola y Juan Ibáñez  
México  
1965

**EN ESTE PUEBLO NO HAY LADRONES**

Alberto Isaac  
1965

**LA FÓRMULA SECRETA**

Rubén Gámez  
México  
1965

**LLANTO POR JUAN INDIO**

Rogelio González Garza  
México  
1965

**EL VIENTO DISTANTE (LOS NIÑOS)**

Salomón Laiter, Manuel Michel  
y Sergio Véjar  
México  
1965



## MÉXICO 1965:

### PRIMER CONCURSO DE CINE

### EXPERIMENTAL

En colaboración con la Filmoteca UNAM, desde su archivo, se rescatan siete de las trece películas que en 1965 participaron en el "Primer Concurso de Cine Experimental" en México.

Son siete joyas de la historia del cine en México.



Cartel de la Retrospectiva del Primer Concurso de Cine Experimental de Largometraje, organizado por el Festival de Cine de la UNAM en la Ciudad de México, 2014.



Ojo Libre presenta:



# NO TODO ES TA

A 50 años del primer concurso de  
cine experimental de largometraje en México  
JEUDI 27, Valentín Gómez Farías #265, Col. Centro.  
18:00 horas.

LUNES  
18 DE ENERO



*En este pueblo  
no hay ladrones*  
Alberto Isaac

MARTES  
19 DE ENERO



*Viento Distante*  
Salomón Laiter,  
Manuel Michel,  
Sergio Véjar

MIÉRCOLES  
20 DE ENERO



*Amor, Amor, Amor*  
Benito Alazraki,  
M. Barbachano Ponce,  
Héctor Menoza,  
José Luis Ibañez

JUEVES  
21 DE ENERO



*Los  
Bienamados*  
Juan José Gurrola,  
Juan Ibañez

VIERNES  
21 DE ENERO



*La fórmula  
Secreta*  
Rubén Gámez

# DICHO

Presentación y charla en torno al concurso

Raúl Casamadrid: Literatura y Cine.  
Juan Carlos Oñate: Realización Cinematográfica.  
Sunya: Discursos del cine.  
Virginia Rico: Cine Experimental.

[ojolibrecine@gmail.com](mailto:ojolibrecine@gmail.com)



Cartel de la Retrospectiva del Primer Concurso de Cine Experimental de Largometraje, organizado por Ojo Libre en la Ciudad de Morelia, 2016.

## GLOSARIO DE TÉRMINOS CINEMATOGRAFICOS

ARGUMENTO. Puede ser concebido como el modelo de la historia que se desarrolla en el filme, al componerse de los elementos primordiales que conforman la esencia de la trama. Se trata del primer paso para el desarrollo del guión cinematográfico.

CUADRO. Es el perímetro en el que se manifiesta la imagen cinematográfica. En un principio fue determinado por el cuadro del fotograma que formaba parte del metraje de la película (35mm., 16mm., 8mm. y súper 8mm.); Actualmente está determinado por la relación de aspecto de la pantalla y los avances tecnológicos y los objetivos estéticos de cada producción.

CAMPO/FUERA DE CAMPO. Se caracterizan por pertenecer a lo que Jacques Aumont clasifica como *espacio fílmico*. Mientras que el “dentro de campo” hace referencia a todo lo que es visible al interior del cuadro, en el “fuera de campo” se encuentra todo lo que no queda manifiesto, evidenciado por la cámara, pero que aun así, sigue permaneciendo en el *espacio fílmico*.

ESCENA. Es la unidad base de la narración cinematográfica, que se encuentra caracterizada por llevarse a cabo en una acción y un espacio determinados. El filme es considerado como la cadena de escenas que en su conjunto y bajo la lógica de

cada historia, dan unidad y coherencia a la totalidad de la trama.

**LENGUAJE CINEMATOGRAFICO.** Es la totalidad de los distintos factores que integran a una película, de manera general se divide en la narración, la descripción, el trabajo técnico, el guión cinematográfico y el discurso de la película. El lenguaje cinematográfico se nutre de los diferentes tipos de planos, el tratamiento sonoro, el guión cinematográfico y el desarrollo de personajes, el uso de símbolos y recursos que complementen el discurso cinematográfico, etc.

**MONTAJE.** Se trata de la selección y el ordenamiento de las escenas para lograr una estructuración del filme mismo. Existen dos tipos generales de montaje: el primero se trabaja desde la creación del guión y es cuando se construye una relación entre las diferentes acciones, ya sea en una misma escena o en escenas distintas; también se produce por los distintos usos de planos o por el aprovechamiento del espacio fílmico durante la producción. El segundo tipo es aquel montaje que se hace en la conjunción de las secuencias que en su totalidad le dan vida al filme. Eisenstein clasifica el montaje en las siguientes categorías: métrico, rítmico, tonal, sobretonal e intelectual.

**PANEO.** Es uno de los diferentes movimientos de la cámara que sirven para darle distintos grados de expresividad a la imagen cinematográfica. En este caso, el paneo es aquel movimiento que se realiza con la base de la cámara inmóvil, pero que

permite seguir a algún personaje o a una acción concreta con movimientos de horizontales o verticales.

PLANO. Forma parte de la composición formal, estética y expresiva de la imagen cinematográfica. Por tradición, los diferentes tipos de planos parten de la ubicación de la figura humana al interior del cuadro y de la distancia entre el objetivo y la cámara. Para la construcción del plano intervienen diferentes factores como: la cámara, el espacio fílmico, el personaje y sus emociones, la acción que se lleva a cabo, entre otros.

PRIMERÍSIMO PLANO. Este tipo de plano sirve para otorgar intensidad a los sentimientos del personaje. Captura únicamente detalles, gestos, movimientos concretos. Permite intensificar la imagen de acuerdo con los sentimientos del personaje o por las características dramáticas de la trama.

PRIMER PLANO. El primer plano es aquel que concentra en su interior la figura humana de los hombros al rostro. También confiere intimidad e intensidad a la escena.

PLANO MEDIO. Este tipo de plano captura la mitad de la figura humana, de la cintura al rostro, por lo que brinda un poco más de información sobre el entorno del personaje.

PLANO GENERAL. En este caso, lo más importante es el espacio en el que se desenvuelve el personaje y en el que se lleva a cabo la acción. Captura la integridad del paisaje, por lo que el personaje queda en segundo término, llegando a ser casi imperceptible para el ojo humano.

PLANO PICADO. Este es un ejemplo del tipo de planos que parten no de la figura humana, sino de la posición de la cámara: desde arriba y con una cierta inclinación, este plano permite seguir al personaje, dramatizando el recorrido que hace.

PLANO SECUENCIA. Este plano permite el uso de distintas técnicas para construir una toma con una narrativa hasta cierto grado autónoma, que permita la expansión temporal y de acción entre cada corte. La duración del plano secuencia puede ir de unos segundos hasta la totalidad del tiempo del propio filme, es decir, que la historia se puede contar sin ningún corte.

RITMO. Se habla de ritmo al establecer la relación intrínseca entre la temporalidad al interior de la trama con el montaje de las escenas, aunado a la dinámica narrativa que se quiera construir, es decir, si la relevancia en la realización cinematográfica radica en el manejo del tiempo, en un solo personaje o en una armonía coral que le brinda diversas posibilidades a la historia en el momento de ser contada por el cineasta e interpretada por el observador.

SECUENCIA. Se le llama así al conjunto de escenas unidas por el desencadenamiento de las acciones. Su duración no es determinada y goza de una libertad para su tratamiento estético y técnico.

TRAVELLING. Se le llama así al desplazamiento de la cámara sobre un determinado eje, otorgando cierta libertad de movimiento para acompañar a algún personaje o alguna acción determinada o, incluso, para resaltar aspectos relacionados con el paisaje o con el espacio fílmico. El travelling puede ser multidireccional y dependerá del soporte sobre el cual se mantiene a la cámara para lograr una toma con este tipo de movimiento.

VOZ EN OFF. La voz en off es un recurso sonoro y expresivo que puede ser usado desde los diferentes tipos de personas (primera segunda o tercera del singular son las más usuales en la realización cinematográfica. Este recurso técnico tiene varios objetivos y alcances, tales como brindar información que no aparece en las imágenes; incorporar la figura del narrador en la historia, mismo que puede o no aparecer en pantalla; manifestar las subjetividades de los personajes, como sentimientos y pensamientos; incluso la voz en off da la posibilidad de evitar integrar otros personajes y escenas que no se consideran efectivas para la trama, por lo que la voz en off ayuda a solventar esta necesidad otorgando datos al observador.

ZOOM. Es un acercamiento focal que simula movimiento pero en realidad se suele hacer con la cámara estática. A su vez, el zoom transforma la distancia y los planos en una misma escena sin que sea necesario realizar un corte entre una toma y otra.



## FUENTES DE INFORMACIÓN.

### BIBLIOGRÁFICAS:

- Asociación de Documentalistas de México, *El cine independiente, ¿hacia dónde?*, Editorial La rana del Sur, México, 2007, 108 pp.
  
- Andrew, J. Dudley, *Las principales teorías cinematográficas*, Editorial Gustavo Gili S.A., España, 1978, 274 pp.
  
- Ávila Flores, Alejandro, *El relato en el filme de cine experimental La fórmula secreta del cineasta mexicano Rubén Gámez*, tesis para obtener el título de Licenciatura en Lenguas y Letras Hispánicas por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Junio de 2013, 158 pp.
  
- Aumont, Jacques, *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Editorial Paidós Ibérica, España, 1985, 313 pp.
  
- Aviñas, Moises, *Índice cronológico de cine mexicano 1896-1992*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1992, 752 pp.

- Ayala Blanco, Jorge, *La Aventura del cine mexicano*, Cineclub Era, México, 1968, 458 pp.
  
- \_\_\_\_\_, *Falaces fenómenos fílmicos*, Tomo II, Universidad Nacional Autónoma de México, 1981, México, pág. 364 pp.
  
- Bazin, André, *¿Qué es el cine?*, Ediciones RIALP S. A. Octava Edición, Madrid, España, 395 pp.
  
- Bloch, Catherine y Valdés Peña, José Antonio (Compiladores), *Nouvelle Vague, una visión mexicana*, Cineteca Nacional, México, 2008, 121 pp.
  
- Burke, Peter, *Lo visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Editorial Crítica S.L., España, 2005, 285 pp.
  
- Cárdenas Rentería, Elsa, *El cine experimental en México, tercer concurso*, Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, Universidad Nacional Autónoma de México, México 1987, 233 pp.

- Carmona, Cuauhtémoc (Coordinador), *El Estado y la imagen en movimiento*, IMCINE-CONACULTA, México, 2012, 431 pp.
  
- Casetti, Francesco y Di Chio, Federico, *Cómo analizar un film*, Editorial Paidós Ibérica S.A., España, 278 pp.
  
- Coria, José Felipe y García, Gustavo, *Nuevo Cine Mexicano*, Editorial Clío, México, 1997, 94 pp.
  
- Debroise, Olivier y Medina, Cuauhtémoc, *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México 1967-1997*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2007, 469 pp.
  
- Driben, Leia, *La generación de la ruptura y sus antecedentes*, Fondo de Cultura Económica, México, 2012, 90 pp.
  
- De Baecque, Antoine (Compilador), *Nuevos Cines, nueva crítica. El cine en la era de la globalización, (Pequeña antología de Cahier du Cinéma) Vol. 4*, Editorial Paidós Ibérica, España, 2006, 312 pp.
  
- De la Vega Alfaro, Eduardo, *La industria cinematográfica mexicana, perfil histórico-social*, Editorial de la Universidad de Guadalajara, México, 1991, 82 pp.

- De los Reyes García-Rojas, Aurelio, *Los Orígenes del cine en México (1896-1900)*, Colección Lecturas Mexicanas 61, Fondo de Cultura Económica, México, 1984, 248 pp.
  
- \_\_\_\_\_, *Cine y sociedad en México, 1986-1930, Vivir de sueños, 1896-1920*, Tomo I, Universidad Nacional Autónoma de México/ Cineteca Nacional, México, 1981, 271 pp.
  
- \_\_\_\_\_, (Coordinador), *Miradas al cine mexicano*, Instituto Mexicano de Cinematografía, México, 2016, 426 pp.
  
- Eder, Rita y Vázquez Mantecón, Álvaro (Editores), *Desafío a la estabilidad: Procesos artísticos en México 1952-1967*, Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, Editorial Océano, México, 560 pp.
  
- Eisenstein, Sergei Mikhailovich, *La forma del cine*, Siglo XXI Editores, Octava reimpresión, México, 2013, 241 pp.
  
- \_\_\_\_\_, *El sentido del cine*, Siglo XXI Editores, Duodécima reimpresión, México, 2013, 204 pp.

- Fernández Violante, Marcela (Coordinadora), *La docencia y el fenómeno fílmico. Memoria de los XXV años del CUEC, 1963-88*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1988, 130 pp.
  
- García, Gustavo y Maciel, David, *El cine mexicano a través de la crítica*, Universidad Nacional Autónoma de México y el Instituto Mexicano de Cinematografía, México, 2001, 351 pp.
  
- García Riera, Emilio, *Historia Documental del Cine Mexicano*, Segunda Edición, 18 tomos, Instituto Mexicano de Cinematografía- Universidad de Guadalajara, México, 1994.
  
- González, Casanova, Manuel, *¿Qué es un cine-club?*, Dirección General de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1961, 30 pp.
  
- González y González, Luis, *El oficio de historiar*, Segunda Edición, El Colegio de Michoacán, México, 1999, 399 pp.
  
- González, Rita y Lerner, Jessie, *Cine Mexperimental, 60 años de medios de vanguardia en México*, Fideicomiso para la Cultura México-Estados Unidos y Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1998, 321 pp.

- Granados, Víctor Manuel, *El mensaje poético en el cine de Rubén Gámez*, Tesis para obtener el título de Licenciatura en ciencias de la Comunicación de la Facultad de Ciencias Políticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1999, 128 pp.
  
- Grilli, Daniel, *Promotor y organizador de cineclubes, material de capacitación*, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales/Escuela Nacional de Realización y experimentación Cinematográfica, Argentina, 2008, 104 pp.
  
- Hernández Chávez, Alicia, *México: una breve historia. Del mundo indígena al siglo XX*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000, 530 pp.
  
- Heuer, Federico, *La industria cinematográfica Mexicana*, Policromía, México, 1964. 435 pp.
  
- *Hojas de cine, testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, México, Vol. II. Secretaría de Educación Pública/Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1988, 291 pp.
  
- Hobsbawm, Eric, *Un tiempo de rupturas. Sociedad y cultura en el siglo XX*, Editorial Planeta-Ediciones Culturales Paidós, S.A. de C.V., México, 2013, 312 pp.

- Joly, Martine, *La interpretación de la imagen: entre memoria, estereotipo y seducción*, Editorial Paidós Ibérica, España, 2003, 288 pp.
  
- Larson Guerra, Samuel, *Análisis de publicaciones periódicas sobre cine: Nuevo Cine, Cine Club, Otro Cine, Octubre*, Departamento de Documentación e Investigación de la Cineteca Nacional, México, 1986, 55 pp.
  
- León Frías, Isaac, *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta, entre el mito político y la modernidad*, Universidad de Lima, Lima, 2013, 473 pp.
  
- Leal, Juan Felipe, *El documental Nacional de la Revolución Mexicana, filmografía 1910-1914*, Juan Pablos Editor, México 2012, 325 pp.
  
- Meyer, Lorenzo *et. al.*, *Nueva Historia General de México*, El Colegio de México, México, 2004 (versión 2000), 1103 pp.
  
- Monsiváis, Carlos, *Rostros del cine mexicano*, Tercera Edición, Américo Arte Editores S.A. de C.V., Italia, 1999, 175 pp.
  
- Ortega, Damián (Director), *La fórmula secreta*, Rubén Gámez, Editorial Alias, Colección Antítesis, Instituto Mexicano de Cinematografía-CONACULTA, México,

2014, 414 pp.

- Paranaguá, Paulo Antonio, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, Fondo de Cultura Económica de España, Madrid, España, 2003, 301 pp.

- Plancarte, Roberto (Coordinador), *Los grandes problemas de México. Culturas e Identidades*, Tomo XVI, Colegio de México, México, 2010, 483 pp.

- Revueltas, José, *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*, Ediciones Era, México, 1985, 175 pp.

- Rivera Gómez, Rosa Nidia, *La Revista Nuevo Cine*, Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación de la Facultad de Ciencias Políticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1990, 129 pp.

- Rodríguez Pramopollini, Ida, *El arte contemporáneo, esplendor y agonía*, Segunda Edición, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006, 218 pp.

- Rodríguez Rodríguez, Israel, *Entre la preocupación existencial y el cine social*, tesis de licenciatura, Colegio de Historia, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2008, 169 pp.



- Rosseti Ricapito, Laura, *Videoarte: Herencia histórica. Del cine experimental al arte total*, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, México, 2011, 145 pp.
  
- Sánchez-Biosca, Vicente, *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*, Ediciones Paidós Iberica S.S., España, 290 pp.
  
- Stabile, Ignacio, *La imagen reflexiva como deconstrucción de lo mexicano en el cine de Rubén Gámez. La fórmula secreta y Tequila*, Tesis para obtener el título de Licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2014, 123 pp.
  
- Valenzuela Arce, José Manuel (Coordinador), *Los estudios culturales en México*, Fondo de Cultura Económica, México, 2003, 464 pp.
  
- Vázquez Mantecón, Álvaro y Pla, Dolores, *El exilio español en la Ciudad de México*, Editorial Turner, España, 2011, 256 pp.
  
- Vázquez Mantecón, Álvaro, *El cine súper 8 en México 1970-1989*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2012, 336 pp.
  
- Xavier, Ismail, *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*,

Ediciones Manantial SRL, Argentina, 2008, 296 pp.

- Zunzunegui, Santos, *Los felices sesenta. Aventuras y desventuras del cine español (1959-1971)*, Ediciones Paidós Ibérica, España, 2005, 231 pp.

- \_\_\_\_\_, *La mirada cercana, microanálisis fílmico*, Paidós Iberoamérica, España, 1996, 192 pp.

- \_\_\_\_\_, *Pensar la imagen*, Ediciones Cátedra S. A., España, 1998, 260 pp.

- *25 años Filmoteca UNAM*, Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1986, 120 pp.

#### HEMEROGRÁFICAS:

- *Nuevo Cine*, año I, número I, Ciudad de México, Abril de 1961, 31 pp.

- *Nuevo Cine*, año I, número 2, Ciudad de México, Junio de 1961, 31 pp.

- *Nuevo Cine*, año I, número 3, Ciudad de México, Agosto de 1961, 31 pp.
  
- *Nuevo Cine*, año I, número doble 4 y 5, Ciudad de México, Noviembre de 1961, 56 pp.
  
- *Nuevo Cine*, año II, número 6, Ciudad de México, Marzo de 1962, 39 pp.
  
- *Nuevo Cine*, año II, número 7, Ciudad de México, Agosto de 1962, 32 pp.
  
- Sección de Actividades Cinematográficas de la Dirección General de Difusión Cultural, *Anuario 1961*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1961, s/p.
  
- Sección de Actividades Cinematográficas de la Dirección General de Difusión Cultural, *Anuario 1962*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1962, s/p.
  
- Sección de Actividades Cinematográficas de la Dirección General de Difusión Cultural, *Anuario 1963*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1963, s/p.
  
- Sección de Actividades Cinematográficas de la Dirección General de Difusión

Cultural, *Anuario 1964*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1964, s/p.

- Sección de Actividades Cinematográficas de la Dirección General de Difusión Cultural, *Anuario 1965*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1965, s/p.

- Elizondo, Salvador (Director), *S.NOB*, Edición facsimilar, CONACULTA, Editorial Aldus, S.A., números 1-7, Primera edición, 2004.

- Suplemento cultural *México en la Cultura*, del Periódico *Novedades, el mejor diario de México*, número 548, año XXIV, 13 de Septiembre de 1959.

- *Novedades, el mejor diario de México*, número 6,712, año XXIV, Jueves 17 de Septiembre de 1959.

- *Novedades, el mejor diario de México*, número 7,228, año XXVI, viernes 22 de Febrero de 1961.

- *Novedades, el mejor diario de México*, número 7,230, año XXVI, viernes 24 de Febrero de 1961.

- Suplemento cultural *México en la Cultura de Novedades*, número 549, 21 de Septiembre de 1959.
  
- *Revista de la Universidad de México*, Vol. XIX, número 12, Ciudad de México, Agosto de 1965.
  
- *La semana de las Bellas Artes*, Dirección de Literatura del Instituto Nacional de Bellas Artes, número 51, Ciudad de México, 22 de Noviembre de 1978, 16 pp.
  
- *Excelsior, el periódico diario de la vida nacional*, año LXXI, tomo II, número 25524, Ciudad de México, jueves 23 de Abril de 1987.
  
- *El sol de México*, año 1, número 22, Ciudad de México, jueves primero de julio de 1965.
  
- *Revista Siempre*, año XIII, núm. 632, 4 de Agosto de 1965, 50 pp.
  
- *ESTO*, año XXIV, tomo II, número 8155, 2 de Julio de 1965, Ciudad de México.
  
- *Novedades*, año XXIV, número 6719, 24 de Septiembre de 1959, Ciudad de México

- *ESTO*, Año XXIII, No. 7821, Miércoles 12 de Agosto de 1964, Ciudad de México.
  
- *Letras Libres*, número 47, Noviembre de 2002, Ciudad de México, 103 pp.
  
- *Letras libres*, número 180, Diciembre de 2013, Ciudad de México, 98 pp.
  
- *Artes de México, Revisión del cine mexicano*, Nueva Época, invierno de 1990, Ciudad de México, 96 pp.
  
- *Nitrato de Plata. Revista de cine*, número 11, Mayo-Junio de 1992, Ciudad de México, 147 pp.
  
- *La Colmena*, Universidad Autónoma del Estado de México, número 74, Abril-Junio de 2012, 130 pp.
  
- *Periódico Reforma*, año 9, número 3225, Ciudad de México, 13 de Octubre de 2002.
  
- *Cinetoma. Revista Mexicana de Cinematografía*, año 7, número 40, Mayo-Junio de 2015, México, 119 pp.

- *Icónica, pensamiento fílmico*, número 0, verano de 2012, 60 pp.
  
- *Icónica, pensamiento fílmico*, año 1, número 1, verano de 2012, 64 pp.
  
- *Icónica, pensamiento fílmico*, año 1, número 2, otoño de 2012, 60 pp.
  
- *Icónica, pensamiento fílmico*, año 1, número 3, invierno 2013-2013, 72 pp.
  
- *Icónica, pensamiento fílmico*, año 2, número 4, primavera 2013, 56 pp.
  
- *Icónica, pensamiento fílmico*, año 2, número 5, verano 2013, 62 pp.
  
- *Icónica, pensamiento fílmico*, año 2, número 6, otoño 2013, 64 pp.
  
- *Icónica, pensamiento fílmico*, año 2, número 7, invierno 2013-2014, 56 pp.
  
- *Icónica, pensamiento fílmico*, año 3, número 8, primavera 2014, 56 pp.
  
- *Icónica, pensamiento fílmico*, año 3, número 9, verano 2014, 52 pp.
  
- *Icónica, pensamiento fílmico*, año 3, número 10, otoño 2014, 52 pp.

- *Icónica, pensamiento fílmico*, año 3, número 11, invierno 2014-2015, 52 pp.

## DIGITALES

- Aranzubia, Asier, "Nuevo Cine (1961-1962) y el nacimiento de la cultura cinematográfica mexicana moderna", en *Dimensión Antropológica*, vol. 52, Mayo-Agosto, 2011, pp. 101-121. (30 de Junio de 2015).

<http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=6893>

- *Revista Culturales*, número VII, Universidad Autónoma de Baja California, Baja California, 2011, 25 pp. (25 de abril de 2017)

<http://www.redalyc.org/pdf/694/69418365002.pdf>

- Enciclopedia de la Literatura en México (04 de marzo de 2017):

<http://www.elem.mx/>

- Zavala, Lauro, "El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica", consultado en línea (04 de Marzo de 2017):

[http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/30\\_iv\\_abr\\_2010/casa\\_del\\_tiempo\\_eIV\\_nu\\_m30\\_65\\_69.pdf](http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/30_iv_abr_2010/casa_del_tiempo_eIV_nu_m30_65_69.pdf)



- *Revista Iberoamericana*, volumen LXVIII, número 199, en línea (24 de marzo de 2017)

<https://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/iberoamericana/article/viewFile/5731/5877>

- Fernández, Álvaro, “El cine del exilio o la nostalgia *En el balcón vacío*”, artículo en línea (24 de Marzo de 2017)

[http://www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx/sites/default/files/seccion\\_1\\_plano\\_secuencia\\_1\\_el\\_cine\\_del\\_exilio\\_o\\_la\\_nostalgia\\_en\\_el\\_balcoen\\_vaciao.pdf](http://www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx/sites/default/files/seccion_1_plano_secuencia_1_el_cine_del_exilio_o_la_nostalgia_en_el_balcoen_vaciao.pdf)

- Alonso, Charo, “Una mirada hacia lo perdido”, artículo en línea (24 de marzo de 2017)

<http://www.uv.es/imagengc/articulos/UnaMiradaPerdido.pdf>

- Espinasa, José María, “A 50 años de *En el balcón vacío*”, en: Lira Saade, Carmen (Directora General), *La Jornada Semanal*, número 948, 5 de Mayo de 2013, consulta en línea (24 de Marzo de 2017)

<http://www.jornada.unam.mx/2013/05/05/sem-jose.html>

- Castro Ricalde, Maricruz, "El cine mexicano de la edad de oro y su impacto internacional", en: *La Colmena*, número 82, Abril-Junio de 2014, en línea (24 de marzo de 2017)

[http://web.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena\\_82/docs/El\\_cine\\_mexicano\\_de\\_la\\_edad\\_de\\_oro.pdf](http://web.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena_82/docs/El_cine_mexicano_de_la_edad_de_oro.pdf)

## FILMOGRAFÍA:

*-Los rollos perdidos de Pancho Villa*

Dirección: Gregorio Rocha Valverde.

Producción: Archivia Films, Universidad Autónoma de Guadalajara,

País: México-Estados Unidos-Canadá,

Año: 2003.

*- Los que hacen nuestro cine: el Grupo Nuevo Cine*

Dirección: Alejandro Pelayo.

Producción: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes,

País: México.

Año: 1995.

- *En el balcón vacío*

Dirección: Jomi García Ascot.

Producción: Ascot/Torre.

Argumento: María Luisa Elío.

Fotografía: José María Torre.

País: México.

Año: 1962

- *La fórmula secreta*

Dirección: Rubén Gámez.

Producción: Salvador López.

Argumento: Rubén Gámez y Juan Rulfo.

Fotografía: Rubén Gámez.

País: México.

- *En este pueblo no hay ladrones*

Dirección: Alberto Isaac.

Producción: Alberto Isaac, Grupo Claudio.

Fotografía: Carlos Carbajal.

Argumento: Cuento de Gabriel García Márquez.

Adaptación: Alberto Isaac y Emilio García Riera.

País: México.

Año: 1965.

- *Amor, amor, amor*

Dirección: Benito Alazraki, Miguel Barbachano Ponce, Héctor Mendoza, José Luis Ibáñez.

Producción: Manuel Barbachano Ponce, Federico Amérigo, Rogelio González, Evaristo Mares.

Argumento: Carlos A. Figueroa, Juan de la Cabada, Inés Arredondo, Carlos Fuentes

Adaptación: Benito Alazraki, Gabriel García Márquez, Juan de la Cabada, Inés Arredondo, Juan García Ponce, Héctor Mendoza y Carlos Fuentes.

País: México.

Año: 1965.

- *Los bienamados*

Dirección: Juan José Gurrola y Juan Ibáñez.

Producción: Manuel Barbachano Ponce, Rogelio González Chávez.

Argumento: Juan García Ponce y Carlos Fuentes.

Adaptación: Juan José Gurrola, Juan García Ponce, Carlos Fuentes y Juan Ibáñez.

País: México.

Año: 1965.

- *Viento distante*

Dirección: Salomón Laiter, Manuel Michel y Sergio Véjar.

Producción: Jacobo Nicolayewsky y Robert Margolín.

Argumento: José Emilio Pacheco y Sergio Magaña

Adaptación: Salomón Laiter, Manuel Michel, Sergio Magaña y Sergio Véjar.

País: México.

Año: 1965.

- *Amelia*

Dirección: Juan Guerrero.

Producción: Juan Guerrero.

Argumento: Juan García Ponce

Adaptación: Juan García Ponce, Juan Vicente Melo y Juan Guerrero

País: México.

Año: 1965.

- *El día comenzó ayer (Opus 65)*

Dirección: Ícaro Cisneros.

Producción: Vanguardia Films, Ícaro Cisneros.

Argumento: Alex Vitti.

Adaptación: Ícaro Cisneros.

País: México.

Año: 1965.

- *Llanto por Juan Indio*

Dirección: Rogelio González Garza.

Producción: Grupo Oasis.

Argumento: Antonio Monsell.

Adaptación: Antonio Monsell y Rogelio González Garza.

País: México.

Año: 1965.

- *Los tres farsantes*

Dirección: Antonio Fernández.

Producción: Antonio Fernández.

Argumento: Carlos Enrique Taboada

Adaptación: Antonio Fernández.

País: México.

Año: 1965.

- *El juicio de Arcadio*

Dirección: Carlos Enrique Taboada

Producción: Carlos Enrique Taboada

Argumento y adaptación: Carlos Enrique Taboada

País: México.

Año: 1965.

- *Mis manos*

Dirección: Julio Cahero

Producción: Julio Cahero

Argumento: Pascual García Peña

Adaptación: Julio Cahero

País: México.

Año: 1965.

- *Una próxima luna*

Dirección: Nakatani

Producción: Carlos Nakatani.

Argumento y adaptación: Mercedes Nakatani y Carlos Nakatani.

País: México.

Año: 1965.

- *La tierna infancia*

Dirección: Felipe Palomino.

Producción: Felipe Palomino.

Argumento y adaptación: Felipe Palomino

País: México

Año: 1965.

- *Y yo entonces me llevé un tapón. Memoria compartida de “En el balcón vacío”.*

Dirección: Alicia Alted, María Luisa Capella y Dolores Fernández.

Montaje: Juan Ramón Maroto Alted.

Producción: AEMIC (Asociación para el Estudio de los Exilios y Migraciones Ibéricas Contemporáneos) con una subvención del Ministerio de Presidencia de Gobierno.

País: España-México.

Año: 2012.

## ARCHIVOS Y BIBLIOTECAS

Hemeroteca Nacional

Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México

Centro de Documentación de la Cineteca Nacional

Biblioteca Pública “José Vasconcelos”

Biblioteca Central de la Universidad Nacional Autónoma de México

Biblioteca de la Facultad de Filosofía de la Universidad Nacional Autónoma de México.



Biblioteca de la Facultad de Ciencias Políticas y Ciencias de la Comunicación de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Biblioteca de la Escuela Nacional de Estudios Superiores de la Universidad Nacional Autónoma de México Campus Morelia.

Biblioteca “Lázaro Cárdenas” de la Facultad de Historia de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Biblioteca de la Facultad de Letras Hispánicas de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Biblioteca de la Facultad de Filosofía de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo