

## Cortometraje documental mexicano, años sesenta: las vías de la politización

por Javier Ramírez Miranda\*

**Resumen:** A finales de los años cincuenta, la industria fílmica mexicana entra en una profunda recesión por la pérdida de mercados.<sup>1</sup> Los sindicatos ligados al cine se cierran impidiendo el ingreso a nuevos elementos. Es un momento de renovación de la cultura en México, donde una joven generación descubre en el cine un potencial expresivo y creadores de diversas disciplinas intentan participar. La imposibilidad de ingresar formalmente a la industria los lleva a refugiarse en el corto y el mediometraje, espacios para la experimentación formal y la innovación temática. Esta generación se había formado en el cineclubismo y en la producción de noticieros,<sup>2</sup> y resultó natural la abundancia de ejemplos de documental en duraciones cortas. Este trabajo pretende establecer un mapeo de las circunstancias en que cortometraje y documental confluyeron en la producción independiente de los años sesenta en México, subrayando el lugar experimental de sus propuestas y describiendo el proceso de politización desde su irrupción en la “modernización frustrada” del cine mexicano.<sup>3</sup>

**Palabras clave:** modernidad, cine y pedagogía, cortometraje, documental, cine universitario mexicano

**Abstract:** In the late fifties, the Mexican film industry headed into an economic downturn due to the loss of markets. Trade unions associated with cinema closed, preventing access to the younger generation in a time of cultural renewal, when artists from various disciplines attempted to be part of the

---

<sup>1</sup> El efecto de la Segunda Guerra Mundial había beneficiado a la industria fílmica nacional, pues a la Guerra Civil en España se suma el boicot de película virgen para Argentina y el abandono de Estados Unidos del mercado hispano, ocupada su industria en la propaganda bélica. Al final de la Guerra la situación se revierte con lentitud, y a mediados de la década siguiente ya la crisis en México es inevitable, dada la pérdida paulatina de la preponderancia en diferentes mercados locales. Entre los diferentes estudios que han atendido el asunto: *El cine mexicano “se impone”. Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada* de Maricruz Castro y Robert McKee Irwin o *Cine y propaganda para Latinoamérica, México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta* de Francisco Peredo Castro, entre otros.

<sup>2</sup> Por ejemplo, *Cine verdad*. Esta serie había sido producida por Manuel Barbachano Ponce al lado de figuras tan importantes como Carlos Velo, Benito Alazraki o Carlos Monsiváis desde principios de los años cincuenta y había posibilitado la experimentación constante. Los noticieros cinematográficos se convertirían en el laboratorio y la escuela de formación para nuevos cineastas.

<sup>3</sup> Una modernización con un potencial enorme, pero cuyos mejores representantes fueron declinando una vez estatizado el cine mexicano en la siguiente década.

expressive potential of film. The younger generation, which had been influenced by film clubs and newscasts, sought refuge in short and medium-length films, which allowed for formal experimentation and thematic innovation. This article maps the circumstances in which short film and documentary came together in the independent productions of the sixties in Mexico, emphasizing their experimental nature and their increasing politicization given their irruption during the "frustrated modernization" of Mexican cinema.

**Key words:** modernity, cinema and pedagogy, short film, documentary, Mexican university films

## Prólogo

Las diversas transformaciones del cine mexicano que harían eclosión alrededor de 1960 se venían fraguando varios años atrás. Hacia 1952 dos circunstancias resultan relevantes: en primer lugar, en el sur de la capital del país se inaugura la Ciudad Universitaria. Sus instalaciones permitirán un importante crecimiento de la matrícula estudiantil y se convertirán de inmediato en un sitio privilegiado para la expansión de la cultura cinematográfica a través de la formación de cine clubes en las diferentes escuelas y facultades, y de la discusión e intercambio que ellos suponen. En las aulas universitarias –o en otros sitios de la ciudad y el resto del país, pero muchas veces organizados por universitarios–, el cineclubismo se vuelve una forma común de organización, un sitio de discusión y un espacio idóneo para propagar ideas novedosas sobre el arte cinematográfico importadas directamente de Europa, no sin cierto grado de esnobismo.

En ese mismo año, Manuel Barbachano Ponce funda “Teleproducciones”, en sociedad con el cineasta español exiliado en México Carlos Velo. A través de las producciones de este grupo, muchos “aspirantes a cineasta” encontraron una fisura en el férreo control sindical para comenzar a filmar y que sus trabajos fueran exhibidos.<sup>4</sup> Este fue el caso de Benito Alazraki, Jomí García Ascot y Manuel Michel, pero también el de escritores como Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez o Carlos Monsiváis. Teleproducciones de Barbachano Ponce se erigió como una ventana desde la cual asomarse a una serie de temáticas poco exploradas por el cine institucional, temas muchas veces ligados con la expansión urbana, el mundo del arte y su relación con la vida cotidiana, siempre con un esfuerzo por la calidad, con seriedad, pero sin solemnidad, muchas veces con un sentido del humor irónico. A su vez, ponía temas a debate y buscaba un espectador inteligente para dialogar, lo cual se

---

<sup>4</sup> Al dar a conocer su manifiesto a principios de 1961, los integrantes del grupo “Nuevo cine” firman como aspirantes a cineastas, con lo que unen las preocupaciones por la cultura cinematográfica en general con la necesidad de encontrar espacios para producir sus propios trabajos y expresarse por medio del cine.

muestra en la frase “pero en fin, ahí está la realidad y nosotros la presentamos”, con la que terminaron alguno de sus trabajos.<sup>5</sup>

Paradójicamente, frente al corporativismo del sindicalismo mexicano asociado con el régimen priísta, un sindicato aparentemente alterno al oficial pudo hacerse cargo de la producción de noticieros y publicidad cinematográfica siempre que los productos realizados fueran de corta duración, por lo cual el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC) acabó tomando el control del cortometraje producido en México.<sup>6</sup> Bajo estas condiciones es comprensible que cuando a fines de los años cincuenta se dio un intento de renovación del cine mexicano se hiciera desde el corto y el medimetraje, pues éste era un espacio hasta cierto punto diferenciado de la producción regular de la industria. A su vez, esta producción se hizo, al menos en un principio, desde una retórica *documentalizable*, en parte por la formación de muchos técnicos en el mundo de los noticieros, pero también por la influencia de los movimientos de vanguardia europeos que, desde el neorrealismo hasta el *Cinema vérité*, eran conocidos y valorados en México gracias al cineclubismo y la difusión de las revistas francesas de cine.

Documental y cortometraje fueron dos caras de la misma moneda de la renovación, y las formas en que estas vías del hacer fílmico confluyeron en México fueron diversas. En este trabajo se distinguen cuatro momentos. En primer lugar, la llegada de una *retórica documental en el cine de ficción*, cuya incursión marca una parte crucial de la producción de la época y significa una transformación importante en el ámbito general del cine de ficción desarrollado desde entonces. Un segundo momento es *el impulso pedagógico*, cuyo punto

---

<sup>5</sup> Los noticieros fílmicos fueron el trampolín para Barbachano Ponce, quien pronto incursionó en el largometraje documental con *Torero* de Carlos Velo (1956), el cine indigenista con *Raíces* de Benito Alazraki (1955) y la producción de largometrajes de ficción –entre otras cintas sobresale *Nazarín*, dirigida por Luis Buñuel (1958).

<sup>6</sup> El Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) había surgido como reacción al “charrismo” del STIC dos décadas atrás, pero ahora los papeles parecían invertirse. José Revueltas –quien participó de la reorganización sindical en 1949– narra los hechos en *Las evocaciones requeridas*, pp. 280-281.

de arranque está determinado por la participación de la Universidad de México. Un tercer momento es *cine y plástica*, producto de la relación entre vanguardia pictórica y cinematográfica, con un desplazamiento aparente del contenido social, hacia una experimentación formal cuyo punto de partida es el ensayo y el documental en sí. Finalmente, el movimiento estudiantil del 68 mexicano va a propiciar un giro del cine mexicano, *la politización*, marcada en los momentos anteriores por un cine de contenido social. A partir de los comunicados fílmicos y otros documentales –muchos de ellos producidos por los integrantes de la escuela de cine de la Universidad durante el conflicto–, estos filmes conllevarían un cambio de práctica cinematográfica en sí mismos y, en buena medida, propiciarían una transformación del cine mexicano en los siguientes años y la apertura de la opción hacia prácticas militantes y revolucionarias de los años setenta. Estos momentos no son excluyentes entre sí, conviven e intercambian formas y temas. Veremos cómo se desenvuelven.

### **Retórica documental en el cine de ficción**

Quizá porque el neorrealismo ejercía una importante influencia o quizá por una forma de apropiación de las prácticas que ese y otros movimientos propiciaban, o incluso quizá por el desgaste de los modelos clásicos en las cinematografías nacionales, en los años cincuenta se comienza paulatinamente a integrar modos de representación “realistas” en el discurso de la ficción: la utilización de escenarios naturales en lugar de foros, el emplazamiento de personajes reales en lugar de actores, pero sobre todo el uso de la cámara en forma menos esquemática, valiéndose de planos largos, profundidad de campo, movimientos libres y otros elementos que hacen patente un quiebre con el modo hegemónico de utilización de la fotografía y el montaje.

Un punto de arranque de estos procesos en México se puede ubicar en 1959 con *El despojo*, película dirigida por Antonio Reynoso. Seguramente la formación en los noticieros cinematográficos condicionó la forma en que Reynoso y su operador Rafael Corkidi realizaron la cinta. A finales de los

cincuenta, ambos cinefotógrafos deciden renunciar al sindicato regular y formar su propia compañía, “Cinefoto”, la cual atravesó serias dificultades económicas, pero les permitió llevar adelante su proyecto fílmico.<sup>7</sup> Su primera intención fue adaptar un cuento de Juan Rulfo, y entraron en tratos con el escritor, quien se negó a permitir la adaptación pero accedió a realizar un proyecto conjunto. Los tres comenzaron a buscar locaciones en el Valle del Mezquital, una zona rural y de marginación, relativamente cercana a la Ciudad de México, en la que los cineastas veían el ambiente propio de la literatura rulfiana.



Sobre la marcha, y a partir de las imágenes que aquella región les proporciona, construyen secuencias y estructuran un relato. La arquitectura de los poblados que visitan, viejas e inmensas casonas medio abandonadas, le dan el aspecto de un pueblo fantasma y no ocultan la

vieja gloria perdida de una antigua riqueza minera. En ese lugar se ubica la historia de un campesino que, perdido todo su patrimonio, decide cobrar con su vida al cacique del pueblo antes de perder la última posesión, su esposa. Si bien la temática de la cinta ya planteaba una diferencia en la manera en que el problema indígena-campesino había sido representado por el cine hegemónico,<sup>8</sup> la utilización de una retórica documentalizante le permite ir más

<sup>7</sup> Según contó Rafael Corkidi: “Sufrimos siete años sin trabajo, porque los que hacían los noticieros decidieron que lo que nosotros hiciéramos de comerciales no se exhibiría, entonces no nos daban trabajo. Estuvimos siete así a mediados de los años cincuenta, haciendo Cinefoto” (Entrevista con Elisa Lozano y Álvaro Vázquez).

<sup>8</sup> Jorge Ayala Blanco sintetiza así el asunto: “Las cintas indigenistas, o que incluyen en su argumento personajes indígenas, aparte de las deficiencias estrictamente artísticas, incurren globalmente en los errores más comunes de la ideología de la clase media y de la retórica

allá en la denuncia, al mostrar las condiciones miserables en las que sobrevivían los campesinos de aquella región. La cinta se sitúa en escenarios naturales y utiliza como protagonistas a los mismos pobladores, llevando únicamente actores para el doblaje de los diálogos. Reynoso decidió no capturar el audio directamente, sino grabar posteriormente la narración para sobreponerla a la imagen, y en la banda sonora se construyó el relato propiamente: la música etnográfica, los textos escritos por Rulfo, los sonidos en *off* montados en una contraposición con la imagen, en un estilo cercano al de los mismos noticieros fílmicos. El ojo de Reynoso trabaja sobre una visualidad que le permite experimentar poéticamente con la forma. Capta, por ejemplo, una serie de imágenes de mujeres asomadas por puertas, ventanas y otras recovecos y oquedades en las construcciones, con ello construye una secuencia de gran fuerza donde se subraya la dolorosa soledad y el aislamiento de la pareja protagonista frente a estos pobladores elusivos que le niegan amparo. Según Reynoso, “en ese mundo sólo se percibe gente por los huecos de las puertas y por el polvo que está cayendo de las ventanas” (Yanes, 1996: 58); de igual manera, los parajes semidesérticos, la tierra yerma y las casonas semiderruidas captados por la cámara de Reynoso y Corkidi ahondan en la denuncia de las condiciones miserables de vida, mientras que la sequedad del paisaje establece una relación alegórica con los personajes mismos, con la sequedad de los hombres que habitan, sufren y mueren ahí. La narración es la de una tragedia que solo se completa en el tono documental que la imagen le impone a la cinta, tragedia que surge de la tensión entre la promesa y la imposibilidad de cumplirla, de la esperanza inútil: “Todo es una huida, de un lugar a otro donde todo es verde” (Yanes, 1996: 59). Los personajes no podrán llegar.

*El despojo* es probablemente la primera cinta mexicana que integra orgánicamente esta forma retórica en una ficción. En ella se suman las

---

oficial en turno. Fomentan una idea del indio como ser *sui generis*, sin analizar verdaderamente las causas de su marginalismo social, de su atraso, de su incultura, de su arraigo a tradiciones atávicas y de la explotación que habitualmente sufre” (Ayala Blanco, 1968: 209).

constantes del universo rulfiano al modo fílmico heredado del noticiero. Resulta probablemente inútil establecer una genealogía a partir de esta cinta, hablar de una influencia directa en tal o cual cinta posterior, pero sin duda es muy productivo considerarla como inaugural de un modo de aprovechamiento de lo documental en la ficción, que encontraría otros caminos para expresarse en los siguientes años.

Dos años después de esta filmación, Jomí García Ascot dirigirá *En el balcón vacío*. Exiliado en la Ciudad de México,<sup>9</sup> García Ascot estudia filosofía y se dedica a la literatura antes de comenzar a colaborar con los noticieros de Barbachano y en la cinta *Raíces* (Benito Alazraki, 1954). Este film cuenta con el argumento de su esposa María Luisa Elío, quien además protagoniza la cinta, y quienes entre 1961 y 1962 se unirán al historiador del cine mexicano Emilio García Riera para filmar una ficción sobre la memoria y la infancia perdida. Se trata del testimonio de una mujer que recuerda su infancia traumática durante la resistencia en Madrid. Los cineastas deciden introducir metraje del hecho real, tomado del documental de Joris Ivens *Tierra de España* (1937).<sup>10</sup> Más que buscar reforzar la verosimilitud de la historia, o pretender con ello situar al espectador, la decisión de intercalar este material puede tener su referente justamente en el gusto de García Ascot por el documental, en el que se había formado.

Si esta cinta es cercana al documental, más que con el uso de aquellas tomas tiene que ver con una problematización de ciertas temáticas: la memoria como archivo, el uso del testimonio en forma de una voz en *off* para transmitir una experiencia subjetiva, la reconstrucción del pasado como forma de expresión. La cinta utiliza un montaje “que recoge sólo momentos intensos, exactamente

---

<sup>9</sup> El padre del cineasta era un diplomático español. Tras la derrota republicana vaga por varios países y termina por exiliarse en México en 1939, cuando Jomí contaba apenas doce años.

<sup>10</sup> *Tierra de España*, dirigida por Joris Ivens en 1937, sobre la Guerra Civil y con la narración de Ernest Hemingway, fue una cinta emblemática para la migración española en México. La obra de Ivens fue exhibida también en los cineclubes universitarios. Ivens y García Ascot se conocieron en Cuba a principios de 1960.

como lo hace la memoria” (García Riera, 1989: T.11), con lo cual se suma a una tendencia de la época mientras pone en tensión la idea misma de memoria con la nostalgia y la referencia al pasado como una pérdida. Indicios que no hacen que la cinta deje de ser una ficción; si la cito aquí es en la medida en que su temática abre una relación ficción-documental que se concreta en la narración y su correspondencia con la historia. Según ha escrito Julia Tuñón:

En broma, *En el balcón vacío* es llamado *Pamplona mon amour*, pues como en *Hiroshima mon amour* de Alain Resnais se observa una catástrofe colectiva a través de la memoria individual, en forma de un drama intimista. Para García Ascot, la forma de narrar es indisoluble de la historia y ambas construyen el texto fílmico (Tuñón, 1988: 1975).

*En el balcón vacío* se convierte en una película-manifiesto del grupo *Nuevo cine*, que había irrumpido en la escena del cine mexicano al publicarse en abril de 1961 la revista del mismo nombre. La presencia de este grupo en el ámbito cinematográfico nacional resulta ser una suerte de síntesis de las preocupaciones de su generación,<sup>11</sup> influidas por la modernidad cinematográfica fundada en Europa en aquella época.

Entre las preocupaciones de la joven generación figuraba la de contar con una escuela de enseñanza cinematográfica de alto nivel. En 1963 este anhelo se materializó gracias al esfuerzo de Manuel González Casanova, quien recogía las búsquedas y los esfuerzos de ilustres universitarios de la última década.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> En el Manifiesto de *Nuevo cine* se proponen diversos objetivos que se pueden resumir en el primero de ellos: “La superación del deprimente estado del cine mexicano”. Al tiempo, muchos de ellos se cumplieron: la formación de una escuela, de un archivo, de revistas, de una producción libre. Es verdad que manifiesto, revista y, en general, la actividad del grupo, tuvieron peso en estas consecuciones, pero también se puede afirmar que estas eran preocupaciones de un sector más amplio, que en el trabajo de *Nuevo cine* se sintetizaban.

<sup>12</sup> En 1954, el Coordinador de Difusión Cultural de la Universidad Nacional, Jaime García Terrés, había iniciado una serie de actividades conducentes a formalizar la enseñanza fílmica en la UNAM con una conferencia impartida por Luís Buñuel que sería la primera de una serie completa que incluía diversos personajes de la industria cinematográfica nacional. Aunque el ciclo no se llegó a concluir, sí fueron varios de esos primeros conferencistas quienes

El Centro Universitario de Estudios Cinematográficos inaugurado en 1963 funcionó con grandes dificultades en sus primeros años, pero logró mantener un cierto ritmo de producción. En 1964 se filmó su primera película, *Pulquería la Rosita*. La cinta, en deuda con el neorrealismo, narra el periplo de un niño por las zonas marginales de la ciudad. Si bien es argumental, asume una retórica cercana al documental, no sólo en el uso de locaciones y personajes naturales. La cámara misma parece seguir al niño en su búsqueda por una zona completamente marginal, con una fotografía que recuerda de nuevo el tono reporteril. La historia de violencia cotidiana y marginación, que orilla al personaje a refugiarse entre maleantes y adictos, acaba por mostrar una historia sin concesiones, como no había sido vista en el cine nacional desde *Los olvidados*; la cinta fue realizada con la cercana colaboración de Jorge Fons,<sup>13</sup> quien figura en los créditos como asistente y editor. *Pulquería la Rosita* fue un inicio importante; en pocos años el CUEC afianzaría una dinámica de producción que le permitió demostrar la fortaleza de su propuesta.<sup>14</sup>

Mientras se consolida, en el CUEC se pueden distinguir dos tendencias: un cine personal, de ficción, fuertemente marcado por el existencialismo,<sup>15</sup> y un cine documental de carácter didáctico, que analizaremos más adelante. Pero aún en el cine más autoral se puede percibir una búsqueda de lo que entendemos desde Grierson por documental, como manejo creativo de la realidad. Manejo que en el caso del CUEC tiene sin duda dos antecedentes

---

impartirían las primeras clases en el CUEC, cuando a instancias de Manuel González Casanova el centro comenzara a funcionar en 1963.

<sup>13</sup> Fons se graduaría en 1967 y dirigiría, fuera del CUEC pero todavía en el ámbito del cine independiente, los medimétrajes *La sorpresa* y *Nosotros*, así como el largometraje *El quelite*, antes de emprender una fructífera carrera profesional como uno de los primeros y más notables egresados de la escuela.

<sup>14</sup> Ese mismo año de 1964 el CUEC produce *La primavera de una mariposa*, bajo la dirección de Juan Guerrero, con el apoyo en la producción de Leopoldo Labra, la edición de Julio Pliego y la Fotografía de Reynoso y Corkidi. En los siguientes años, y con propuestas formales claramente diferentes, filman Jaime Humberto Hermosillo, Leobardo López Aretche y Marcela Fernández Violante, entre muchos otros.

<sup>15</sup> Al respecto, ver Israel Rodríguez (2008). *Entre la preocupación existencial y el cine social, la obra de Leobardo López Aretche*, donde se analiza la fuerte influencia del existencialismo en la generación joven de cineastas de los años sesenta, llegada a México al menos en parte, por la vía de la Nueva Ola Francesa.

importantes: por un lado, el enorme peso personal y artístico de la figura de Luis Buñuel, quien no solo con *Los olvidados*, sino con toda su obra mexicana, había trazado un camino formal marcado por un realismo muy particular. Además, el primer año de la escuela está también señalado por la presencia de Giancarlo Zagni, asistente de Luchino Visconti en *Senso*. Zagni dirige con los estudiantes de la primera generación *A la salida* con fotografía del también maestro Walter Reuter.

Estos procesos confluyen con el lanzamiento de la convocatoria por parte del Sindicato al Primer Concurso de Cine Experimental, oportunidad para cristalizar estos esfuerzos. La respuesta es muy positiva tanto cuantitativa como cualitativamente; las películas filmadas en el marco del concurso, si bien resultaron novedosas en cuanto a las temáticas y los tratamientos, son poco experimentales. La excepción fue precisamente la cinta ganadora, *La fórmula secreta*, de Rubén Gámez. Como Reynoso y García Ascot, Gámez se había formado en el ámbito de la publicidad y los noticieros, y había incursionado en la realización de *Magueyes* (1960).<sup>16</sup> Con ese antecedente, Gámez afronta su cinta, estructurándola con base en cuadros no narrativos que ponen en escena la disputa por la esencia de lo mexicano frente a la pérdida de la identidad, acosada por la confrontación con el imperialismo norteamericano y sus productos industriales –el subtítulo de la película es *Coca-Cola en la sangre*–. Las secuencias se basan mayormente en el uso de material de registro directo, y el cineasta construye su película en el montaje, ausente la narración, conformando imágenes de gran fuerza ensambladas en una pugna constante, en un enfrentamiento de fuerte violencia. Juan Rulfo escribió algunos textos que se leen en *off*, como la secuencia donde la tierra completamente seca de una ladera que presumiblemente le han entregado a los campesinos es vista por la cámara mientras la voz de Jaime Sabines lee: “Ustedes dirán que es

---

<sup>16</sup> Un cortometraje experimental en el que hacía dialogar la música de Shostakovich con las imágenes de un campo sembrado de esa cactácea. Conformando una secuencia trágica, una cierta épica que daba la idea de una batalla solo construida en el montaje sobre principios eisenstenianos.

pura necesidad 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”. La cámara panea y el campesino se desplaza para quedar nuevamente en cuadro; la cámara vuelve a paneanar y el hombre, obstinadamente, insiste en seguir en el cuadro, en visibilizarse. Poesía visual y textual confluyen en el espacio de la denuncia, en el punto de encuentro entre dos formas de retórica para hacer funcionar un discurso complejo entre el cineasta y el escritor. La utilización de esta retórica en el cine de ficción de la época es diversa, pero estos ejemplos dan cuenta de lo que puede constituir una tendencia en el cortometraje y el medimetraje que se extiende también a algunas películas industriales de largometraje.<sup>17</sup> El documental, no obstante, siguió diversos caminos, marcado por una tensión entre las búsquedas poéticas-personales –bajo la lógica de la política autoral– y el impulso pedagógico.

### **El impulso pedagógico**

En 1963 el CUEC inicia labores; dice ser “un centro de actividades en el que convergen todas aquellas personas que se planteen la investigación, el conocimiento, la recreación y la transformación de sí mismos y de la realidad circundante, a través del medio orgánico de expresión que es el cine” (VVAA, 1973: 10). En la práctica, el centro estuvo muy preocupado por establecer un vínculo entre la producción, su enseñanza y las labores universitarias. El programa afirmaba que el centro estaba abierto a todas las personas y organizaciones tanto mexicanas como extranjeras que se “interesen y compartan sus principios”. El propósito fundamental fue a partir de entonces la formación de cineastas, y funcionó desde aquel momento en una estrecha colaboración con la Dirección de Actividades Cinematográficas de la misma Universidad,

---

<sup>17</sup> Quizá el ejemplo más relevante en el cine industrial sea la obra de Luis Alcoriza. Antes de dirigir sus propias películas había sido guionista de muchos directores, entre ellos Buñuel. En los primeros sesenta dirige su trilogía de las “T”, *Tlayucan*, *Tiburoneros* y *Tarahumara*, que incorporan justo una estética documentalizante en varios momentos de cada cinta. Al respecto ver Marcela García (2012). *Representación en Luis Alcoriza: Tlayucan, Tiburoneros y Tarahumara*.

entendiendo la producción fílmica como una derivación de la enseñanza misma, lo que queda de manifiesto al revisar las cintas allí producidas.

En 1964 Manuel Michel dirigió *Presencia de África* a partir de una exposición homónima presentada en el Museo Universitario de Ciencias y Arte, primero de varios trabajos audiovisuales producidos a partir del registro de una exposición. Un año más tarde José Roviroso registra el proceso de elaboración de cerámica del Estado de Puebla con claras intenciones pedagógicas en *Cerámica*, y un año más tarde *La investigación científica y Médico veterinario*. Alberto Bojórquez realiza en 1967 dos cintas completamente institucionales –*Escuela de odontología y Sociopolítica*– sobre la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. El mismo año Tomás Pérez Turrent filma *Geología*, basado en una serie de entrevistas con estudiantes de esa materia. Raúl Kamffer dirige *Preparatoria 100 años*, para la Comisión organizadora de los festejos por ese centenario.

La producción de este tipo de documentales, y su exhibición por los medios universitarios, es natural y tiene una visión múltiple: permite a los universitarios filmar en su propio espacio, difundir el trabajo universitario, vincular el quehacer académico con el cinematográfico y, de manera muy relevante, fortalecer el vínculo pedagógico con el fenómeno cinematográfico; es decir, utilizar el cine para fortalecer la enseñanza. Por supuesto que la relación con la plástica es igualmente importante y no es del todo ajena a la lógica pedagógica, pero tiene también particularidades que nos permiten caracterizar una tendencia diferente.

### **Cine y plástica**

En 1957 el joven pintor José Luis Cuevas escribió su célebre texto “La cortina del nopal”; según afirmaba, su conciencia quedaría satisfecha por exteriorizar su inconformidad con una “situación putrefacta” de las actividades cultas en México; se pronunciaba contra el México “ramplón, limitado, provincianamente nacionalista, reducido en su alcance, temeroso de lo extranjero por inseguro”. En su texto se refería a la situación de la plástica por ser la que conocía mejor,

pero estaba seguro de que la problemática era mucho más amplia. Al denunciar “la cortina del nopal”, el ensimismamiento del arte nacional en sus propios límites –en una analogía con *La cortina de Hierro*–, su manifiesto quería abrir también la posibilidad para nuevos caminos del arte nacional, pero afincados dentro de una tradición de la cual se siente parte, en la que cree firmemente:

A ella he querido incorporar un poco de aliento distinto, algo que la lleve adelante. Creo firmemente que no puede progresarse si no hay inconformidad, creo tener el derecho como ciudadano, como artista, de oponerme a un estado mediocre y conformista de la creación intelectual. Hay una generación joven en México que trae ideales afines con todo ese bloque de acción cultural que he mencionado, yo deseo pertenecer a ella (VVAA, 1988: 90-91).

En bloque, se ha denominado la generación de José Luis Cuevas como la de la “Ruptura”, si bien dicha identidad se relaciona más con un carácter generacional que con un marco conceptual, y pertenece más a la necesidad de adherirse al arte internacional, haciendo eco de ciertas tendencias ausentes en la plástica mexicana pero sin ignorar la raíz mexicana. Una inconformidad de la misma naturaleza se asoma en otros campos del arte mexicano; un espíritu renovador que no renuncia a insertarse en la tradición es visible en las letras, la música o el teatro nacional. La cinematografía nacional no escapa a esa dinámica, el cine independiente mexicano es una arena de disputa para las cuestiones que desde la plástica se planteaban. Hacia mediados de la década se puede observar un aumento significativo de la producción de documentales sobre arte mexicano, aumento que termina por conformar toda una tendencia. En estos trabajos se permitió un cierto grado de experimentación formal, y al mismo tiempo se continuó con la tendencia pedagógica que la relación cine-universidad venía propiciando en los años recientes.

Ya en los noticieros *Cine mundial* y *Cine Verdad* es común encontrar una gran cantidad de notas referentes a la plástica, la arquitectura y a las personalidades del arte en México, a Frida, Diego, Orozco, Tamayo. A partir de la llegada al cine de aquella “nueva generación”, la tendencia se revitaliza y encuentra ejemplos en corto y medimetro documental. En buena medida, la utilización

de estos tópicos está asociada con la necesidad de encontrar temas novedosos para el cine nacional, pero tiene que ver sobre todo con una convivencia de los jóvenes creadores de ambos campos artísticos. Como lo deja ver el texto de Cuevas, los años cincuenta atestiguan el desgaste del discurso de la Revolución. A casi medio siglo del inicio de la lucha armada el arte surgido de él se ve como parte de un régimen caduco, señalado por la corrupción e incapaz de resolver la creciente conflictividad social, visible a través de los movimientos de ferrocarrileros, maestros y médicos.<sup>18</sup> Un régimen que no sabe cómo actuar frente la Revolución Cubana que, al menos en parte, se ha gestado en territorio mexicano. Un régimen que en pocos años deberá enfrentar a los mismos estudiantes que la dinámica social ha visibilizado. En un interesante paralelo, se puede afirmar que la modernidad fílmica mexicana y la ruptura pictórica plantean un quiebre frente a los movimientos clásicos, teniendo claro con lo que quieren romper, sin una unidad discursiva sino con una diversidad de respuestas. Respecto a la plástica mexicana, Alberto Manrique escribió hacia 1970:

Es difícil hablar realmente de tendencias, y eso hace la situación especialmente complicada para el espectador. La mayoría de los pintores importantes activos –gente de alrededor de 40 años, cinco más, cinco menos–, se formó en un medio hostil y en buena medida aislado; podemos decir que se formó en batalla contra la vieja “escuela mexicana”, buscando desesperadamente respiraderos en el exterior (Manrique, 200: 39-40).

El caso es que en esta época pintores y cineastas colaboraron estrechamente. Primero los artistas plásticos encuentran un espacio para participar en el cine: José Luis Cuevas es parte de las reuniones iniciales del grupo Nuevo Cine, Vicente Rojo colabora con el diseño de una gran cantidad de títulos para

---

<sup>18</sup> Los años cincuenta son conocidos como los del “Milagro mexicano”, caracterizados por un alto y sostenido nivel de crecimiento económico que permite el ensanchamiento de la clase media urbana. Como contraparte, diversos sectores sociales comienzan a ser excluidos política o económicamente del desarrollo social; así, en pocos años diferentes movimientos sociales se dejarán sentir con gran fuerza: el Movimiento Revolucionario del Magisterio en 1958, el Movimiento Ferrocarrilero 1958-1959, el Movimiento Médico 1964-1965. Los gobiernos de Adolfo López Mateos y Gustavo Díaz Ordaz responderían con “Mano dura”, reprimiendo a las diferentes organizaciones o asesinando a los líderes, como es el caso de Rubén Jaramillo, líder campesino asesinado en 1961, entre otros.

películas, carteles, revistas y hasta libros completos dedicados al tema,<sup>19</sup> Manuel Felguérez diseña las escenografías de un par de cintas muy significativas, además de aparecer en algunas más, mostrándose como parte del mismo grupo.<sup>20</sup> Las apariciones a cuadro de estos y otros artistas son apenas el anuncio de otra forma de relación, la que se da a partir del encuentro en las cintas documentales.

Al principio, podría pensarse que los documentales sobre arte de este periodo corresponden a lo que antes denominamos “impulso pedagógico”, y es verdad que hay una parte significativa de la producción cuyo manejo de los temas parece ser sólo una ilustración, más o menos compleja, para apoyar la didáctica, ampliando sus horizontes a la materia del arte. Pero aun en esas cintas se ponen a debate temas centrales del momento que desbordan lo estrictamente cinematográfico y aportan a la discusión de la plástica en sí.

En 1964, bajo la producción de la Universidad, Juan José Gurrola inicia su trilogía llamada *La creación artística* justo con una película sobre *José Luis Cuevas*. El documental se vale de referencias a *El hombre de la cámara* (Dziga Vertov, 1929) para poner en el centro el testimonio, desplazando la presencia de la cámara que mira y atestigua a otra que espía e irrumpe en la cotidianeidad del pintor. Cuevas habla de la difícil infancia que lo llevó a la lectura y luego a la plástica; se plantea a sí mismo como víctima de diversas circunstancias de vida y de una agonía que lo lleva a la búsqueda interior, a meditar sobre su ser. A través de los textos de Juan García Ponce y la voz del pintor, se insiste en los temas planteados antes, en la necesidad de romper con

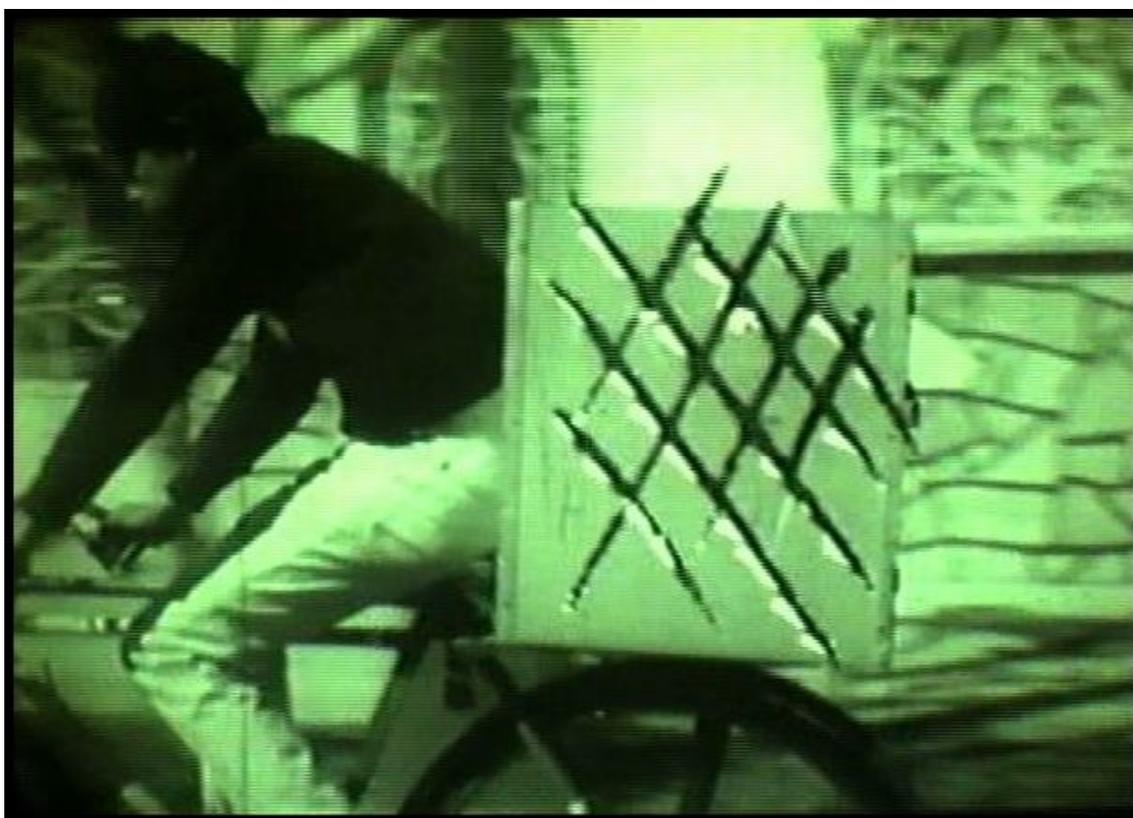
---

<sup>19</sup> La relación de Vicente Rojo con el cine dará inicio junto con su colaboración en la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM, desde donde se relaciona con el círculo cinematográfico. Tiene en efecto diferentes aspectos, pero es muy relevante su trabajo diseñando los títulos de muchas películas a partir de *Torero* de Carlos Velo en 1957 y en un número significativo de cintas tan importantes como *Nazarín* de Luis Buñuel, *En el balcón vacío* de Jomí García Ascot, *Magüeyes* de Rubén Gámez, *Tiempo de morir* de Arturo Ripstein o *Pedro Páramo* de Carlos Velo, entre muchas otras.

<sup>20</sup> En particular, Manuel Felguérez diseña en 1964 la escenografía de *Tajimara* dirigida por Juan José Gurrola según un cuento de García Ponce y con producción de Manuel Barbachano, y en 1972 *La montaña sagrada* de Alejandro Jodorowsky.

el arte del pasado, pero sin romper con la tradición. Así, sus reinterpretaciones de Rembrandt o de los primitivos holandeses están mediadas por una conciencia de su tiempo presente, como una suerte de actualización.

Gurrola realiza al año siguiente la segunda parte de la trilogía con *Vicente Rojo*. La cinta parece empeñarse en proponer la obra de Rojo como figurativa, fuertemente anclada en el mundo cotidiano, a la ciudad de México que el pintor recorre a lo largo de la película. En la segunda parte nos muestra el sufrimiento frente al cuadro en blanco, que el pintor acometerá tras una larga escena donde observa y medita antes de mostrar su forma de trabajo como una recreación constante en el lienzo. La cinta incluye además una forma totalmente nueva para el cine mexicano: el pintor interviene directamente el negativo para poner a jugar sus constantes formas geométricas, señales y cuadros con la realidad circundante.



Con *Alberto Gironella*, en 1965, Gurrola concluye la trilogía. Nuevamente García Ponce escribe el texto que en una línea dice: “para que el testamento viva es necesario que el testador muera”, de tal forma, que el autor se asumiría como producto de una larga tradición, en diálogo con ella, pero que sólo es posible hacerla vivir a partir de la muerte del “testador”, cosa que en la obra de este pintor, en diálogo con Velázquez, parece tener poco sentido, pero cuyo contenido cobra relevancia en los debates nacionalismo-ruptura vigentes en aquel momento. Más adelante la voz en *off* afirma “y como todo artista que crece y vive bajo el dominio de sus obsesiones, Gironella está cerca siempre de borrar los límites entre obra y realidad, las dos se confunden y unifican.” Esta clase de artista es el que se desea, un autor en el mismo sentido que los cineastas de la época identifican, en el que los límites entre obra y vida se difuminan para acercarse a un concepto romántico del artista, en el que se unen nuevamente plástica y cine.

Ni Gurrola sería el único director de esta tendencia, ni la Universidad la única productora. En 1965 y con una producción independiente, Jomí García Ascot realiza *Remedios Varo*. El punto de partida es la profunda admiración por parte del director hacia la obra de la pintora emigrada a México. Quizá por ello, a lo largo de los 25 minutos que dura la cinta, la cámara de José María Torre se dedica a una lenta contemplación de los cuadros de la pintora, acompañados por una brillante partitura de Joaquín Gutiérrez Heras y con solo algunas irrupciones de un diálogo que no llega a constituir un guion ni una narración,<sup>21</sup> sino apenas unos apuntes de poemas de Bécquer. Según Ayala Blanco, el

---

<sup>21</sup> Nacido en 1927, Joaquín Gutiérrez Heras es uno de los músicos más importantes de su generación. Compuso la partitura para diversas películas y siempre mostró su preferencia por el documental. Entre otros musicalizó *El ron* (Salomón Laiter, 1962), *Alberto Gironella* (1965), *Olimpiada en México* (1968) o *¿Pax?* (1968), además de unas 30 películas de ficción. La convivencia entre músicos y cineastas es otro aspecto que resalta en la época. Así, son diversos los jóvenes autores del campo de la música “académica” que intervienen en el cine en esos años: Manuel Enríquez, Rocío Sanz, Alicia Urreta o Raúl Cosío. Al respecto ver Javier Ramírez (2011). *Gutiérrez Heras y el cine, la doble resignificación*.

director “parece haber renunciado a la expresión cinematográfica” (1968: 326), y esta sería su última película, convencido de su vocación por la poesía.<sup>22</sup>

Por ese mismo año, el Instituto Nacional de Bellas Artes se interesa también en la producción audiovisual con vías a la exhibición televisiva. Así se realizará “La hora de Bellas Artes”, bajo la producción general de Manuel Michel, donde se darán a conocer nuevos cineastas como Berta Navarro o Luis Suárez. Pero un debut muy importante es el de Felipe Cazals. Cazals había estudiado cine en Francia y no había tenido ocasión de dirigir en México. En esta serie realizará tres documentales: *Mariana Alcoforado*, *Que se callen...* y *Leonora Carrington o el sortilegio irónico*, cinta que versa sobre otra artista exiliada en nuestro país y afín a la nueva generación, según Ayala Blanco:

La casa de Leonora Carrington es vista por Cazals como una isla fantástica cercada por obsesiones esotéricas, una campana de cristal en penumbra que deja adivinar los objetos que un azar feérico ha diseminado. No hay contrapunto entre la plástica cinematográfica y la plástica pictórica de la artista sajona. El estudio de Leonora Carrington es también el producto de una visionaria que sueña imágenes concretas; su universo intramuros es otra fantasmal creación de la pintora (1968: 359-360).

La UNAM continuará la producción de documentales de arte. En 1966 Manuel González Casanova dirige *José Guadalupe Posadas*, con guión del poeta exiliado guatemalteco Carlos Illescas, quien trabajaba en Radio UNAM y le aportó una complejidad a la banda sonora de las cintas en las que colaboró, ayudando al trabajo visual. La cámara a cargo de Antonio Reynoso se concentraba en las caricaturas del grabador mientras un collage sonoro integraba una selección musical de época, sumado a los textos elegidos por Illescas, en una concatenación que contribuía a la fuerza de un filme que de

---

<sup>22</sup> Después de *En el balcón vacío*, Jomí viajaría a Cuba donde realizaría dos medietrajos con producción del ICAIC, *Los novios* y *Día de trabajo*. De regreso a México y tras la realización de *Remedios Varo*, se dedicaría a la literatura.

otro modo hubiera resultado más pobre. González Casanova e Illescas produjeron al año siguiente *Tamayo*. Los cineastas contaban con el testimonio del propio pintor, muy interesado en poner en la discusión el tema del internacionalismo. Tamayo afirma que “cada época sostiene un modo de expresión distinto”; la suya no podía ser una continuación acrítica del pasado nacionalista, “el arte es la suma de lo que viene de todos lados a lo que añadimos lo nuestro” y es necesario “que el mexicano se quite todos esos prejuicios del nacionalismo para hacerse universal”.

Finalmente en 1969 el mismo equipo realiza *Siqueiros*, un documental que no elude la controversia, antes bien, le da la palabra al pintor que venía sosteniendo desde hacía tres décadas “No hay más ruta que la nuestra”, frase acuñada por él para significar la importancia del arte muralista como un arte social, en contraposición con el arte de *sociedad* que representa la pintura de caballete. Sin la densidad de otros trabajos de la época, *Siqueiros* tendrá la virtud de dejar hablar al autor en un momento donde las disputas parecen desplazarse hacia otros territorios, una vez conquistado el lugar para el arte nuevo. Los procesos que surgen a partir de 1968 se cruzan definitivamente con el proceso de politización del cine mexicano y tendrán al menos dos caminos: el de un cine militante ligado a la causa estudiantil y el de un cine sobre el arte que continuará en la tradición que se está inaugurando con los trabajos aquí analizados.

### **La politización**

El año 1968 será el momento en que el movimiento estudiantil (julio-octubre) catalizará diversos procesos del arte mexicano, de los que el movimiento cinematográfico es parte integral. En dos documentales se reúnen el proceso de las artes y el proceso político: *Salón independiente* y *Mural efímero*.

Por un lado, en el marco de los Juegos Olímpicos de México 1968, el Instituto Nacional de Bellas Artes convoca al “Salón solar”, un concurso que se dividía en cuatro rubros: escultura, pintura, acuarela y gráfica. Un nutrido grupo de artistas protestan sobre las normas del concurso y acaban por organizar un evento alternativo para exhibir sus obras al margen de los canales oficiales. Es así como surge el *Salón independiente*. El documental del mismo nombre pone el acento en la discrepancia que propició el evento, celebrado en el MUCA de la Ciudad Universitaria. Aunque las causas de la deserción se ubicaron en el contenido de la convocatoria, se puede afirmar que el marco de la protesta estudiantil lleva a los artistas a la solidaridad; la escisión es en sí misma un acto de protesta contra el régimen que organiza los juegos olímpicos bajo el emblema de la paz mientras reprime, persigue y desaparece estudiantes. Fuera de todo protocolo, el grupo “Cine Independiente de México” organiza el documental a partir de los diálogos que se establecen en el lugar. Felipe Cazals, Arturo Ripstein y Rafael Castanedo conforman este grupo, decidido a producir un cine diferente, en colectivo y lejos de la órbita de los financiamientos oficiales.

Este mismo proceso, el de la disidencia de los canales oficiales y la protesta frente al Estado represor, lleva a la organización del mural efímero, en 1968. Un año antes, José Luis Cuevas había mostrado por un mes “Mural efímero”, dispuesto como un anuncio espectacular en el techo de un edificio del barrio conocido como “La zona rosa”. Este trabajo, además de un autorretrato y la firma del autor, hacía alusión a la Guerra de los Seis Días, ocurrida por esos días en el Oriente Medio. Pero la idea de un arte efímero estaba en el ambiente de la plástica mexicana antes de este trabajo; se veía como una contraposición al “gran arte” de los muralistas, destinado a la eternidad.

En pleno conflicto universitario, las instalaciones de la CU eran vistas como un territorio de libertad. Los artistas Francisco Icaza y Manuel Felguérez –quien había renunciado a participar en la *Ruta de la amistad*– organizan a un grupo

de artistas para mostrar su solidaridad con los estudiantes en huelga y a participar en los Comités de lucha. La explanada principal de la Ciudad Universitaria había sido el sitio donde el gobierno de la República instaló una escultura del presidente Miguel Alemán, promotor de la obra, según ha afirmado el historiador Álvaro Vázquez, como una especie de rúbrica. A lo largo de la década, la escultura fue muchas veces atacada y había recibido dos bombazos que la habían dejado muy maltratada. Las autoridades universitarias habían decidido cubrir la obra con láminas acanaladas de gran altura, hasta 20 metros aproximadamente.

Los mismos pintores que se habían encontrado en torno al “Salón independiente” deciden participar en el proyecto de pintar un mural en aquellas láminas, hecho que se convierte en todo un evento cultural al que se incorporan poetas, dramaturgos, músicos y alrededor de sesenta pintores, creando una obra totalmente colectiva, ausente el acento en lo personal y condenada a la desaparición.

Para ese momento, los estudiantes del CUEC han decidido tomar las cámaras, salir a registrar los acontecimientos y “dar a conocer la verdad”. Entre ellos Raúl Kamffer decide registrar esta pintura colectiva. La película tardó varios años en ser terminada, pero el registro pertenece temáticamente a este momento sin lugar a dudas. A diferencia del resto del material filmado durante el conflicto, *Mural efímero* fue realizado en color y en 35 milímetros. Se inicia con el desplazamiento de un grupo de estudiantes que mueven y preparan los andamios para la obra, mujeres y hombres ayudan a la labor eminentemente colectiva mientras los transeúntes miran sorprendidos y curiosos. Sin un orden particular, los pintores acometen su labor: se ve a Felguérez y a Gilberto Aceves Navarro brevemente, sin tratar de poner el énfasis en lo individual. En la explanada, un templete por el que desfilan cantantes y oradores, mientras los estudiantes entusiasmados acompañan el evento. La música rock es acompañada por algunos textos sueltos que remiten a la represión.



Una pintada en las paredes de la biblioteca “2 de octubre” remite de nuevo a la masacre. La película no vuelve al mural sino a fotografías de los muertos de Tlatelolco mezcladas con fragmentos de la pintura, una calavera que gira como en un tornamesa mientras una voz repite insistentemente “No hemos dejado de morir”. A diferencia del resto de los materiales de los que hablamos aquí, *Mural efímero* fue terminado tiempo después, por ello incorpora la masacre y un tono distinto. En el marco de este conflicto, y con un espíritu colectivo, se generó toda una gráfica que dialogaba con la de las olimpiadas, y que circuló profusamente por medio de carteles, panfletos, estenciles y una gran variedad de impresos, gráfica que el cine recogió en diversos materiales. En *Historia de un documento*, por ejemplo, Oscar Menéndez registró el proceso de impresión gráfica en la Escuela de San Carlos. En otras películas, las manifestaciones reproducen continuamente estos impresos. Dicha concordancia da cuenta de la

confluencia entre vanguardia plástica, vanguardia cinematográfica y politización que el sesenta y ocho mexicano propició.

En la Escuela de Cine, la asamblea había decidido tomar el material existente y salir con las cámaras a la calle. Dice Ayala Blanco:

Sobre la marcha, alumnos de reciente ingreso, estudiantes avanzados con alguna experiencia fotográfica y egresados ya maestros se asumieron como reporteros y documentalistas, al hilo de los días, tratando de registrar filmicamente todos los acontecimientos importantes, en lo directo y lo imprevisible. Los equipos de filmación y las cámaras pertenecían al CUEC. Se rodaba con la película virgen destinada a las prácticas escolares del semestre en curso, con las que conseguían las autoridades administrativas de la escuela, con la destinada a los documentales pedagógicos del departamento de Actividades Cinematográficas de la UNAM, con lo que fuera. El cine también ganaba la calle (VVAA, 1988: 58).

Por supuesto el espíritu colectivo es el que imperó, junto a la necesidad de divulgar esa verdad del movimiento. De manera notable, algunos materiales pudieron ser exhibidos durante el periodo del conflicto. Oscar Menéndez terminó *Únete pueblo*, crónica del primer mes del conflicto filmado en 16 mm en blanco y negro y de 20 minutos de duración, que se exhibió a finales de agosto.

El Consejo Nacional de Huelga produjo los cortometrajes llamados *Comunicados filmicos*, que fueron editados y exhibidos rápidamente, pues tenían la misión de difundir el movimiento, sin firma, aunque se sabe que fueron realizados por Rafael Castanedo y Paul Leduc. Se conservan tres de estos trabajos llamados *La agresión*, *La respuesta* y *1968*. Estos materiales funcionaron como contra-información de la divulgada por los canales oficiales, dando información puntual de los hechos, mostrando las imágenes de los cuerpos policíacos en actos de represión, las imágenes de los heridos, las

manifestaciones, las fotos del famoso “bazucazo” que dio inicio al conflicto,<sup>23</sup> de los detenidos. El montaje propone de manera irónica una serie de respuestas a los planteamientos oficiales, por ejemplo la profusión de la imagen del gorila, con la que era representado el Cuerpo de Granaderos y que se relacionaba con la imagen del presidente Díaz Ordaz. Los documentales carecen de voz en *off* que narre los acontecimientos, el montaje trasluce únicamente los hechos de los que da cuenta.

Este y otros muchos materiales fueron retomados poco tiempo después para el montaje de *El grito*, realizado bajo la supervisión de Leobardo López Aretche, según la misma asamblea decidió. Dicha película representa por un lado la consolidación del CUEC –era su primer largometraje– pero también la apertura de la opción política –en los años siguientes desde la Universidad se produciría un cine eminentemente político, ya fuera desde la propuesta autoral, ya fuera desde un cine colectivo–.

### **Consideraciones finales**

El cine independiente filmado en México entre 1959 y 1968 lo fue a partir de tomar distancia con la industria fílmica, pues el financiamiento del Estado, a través del Banco Cinematográfico y la Dirección de Actividades Cinematográficas, ejercía un control importante sobre la producción regular. A través de formas más o menos alternativas, como por ejemplo la producción universitaria, jóvenes cineastas encontraron un espacio de libertad creativa. Algunas empresas productoras, no obstante, dieron también lugar a formas nuevas –aquí citamos Cinefoto y Teleproducciones– pero hubo algunas más que en el terreno de la ficción también dieron cabida, como Cinematográfica

---

<sup>23</sup> El 30 de julio de 1968 efectivos del Ejército mexicano incursionan en la Preparatoria No. 1 derribando la puerta con un disparo de bazuca. Este hecho, sumado a antecedentes diversos de tensión en los años anteriores, propiciará un rápido escalamiento que lleva al estallamiento de la huelga en unos 75 planteles universitarios a solo unos meses de la inauguración de los Juegos Olímpicos en México.

Marte o Alameda Films, además de ciertos productores que apoyaron la renovación fílmica, como Matouk o Gustavo Alatríste.

Al cabo de la década, se puede decir que nuevas formas de hacer se han incorporado tanto al documental como a la ficción. Son formas diversas que tratan de romper con la rigidez del sistema de estudios, que incorporan a nuevos actores sobre la base de la capacidad histriónica, y acaban por incorporar también nuevas temáticas antes imposibles de tocar en el cine mexicano. La novedad de las formas de hacer tiene una conexión obvia con nuevos actores en el cine nacional; una buena cantidad de técnicos y artistas se incorporan al arte cinematográfico y pocos años más tarde lo harán de lleno en la industria.

El corto y el medimetraje son espacios privilegiados: la flexibilidad que proponen, la reducción del costo que significan y las facilidades para su producción acaban por impulsarlos. Sin embargo, su difusión seguirá siendo limitada y los creadores que han incursionado en ellos buscarán hacerlo en el largometraje para ganar visibilidad. La producción estatal de la siguiente década dará continuidad al documental en formatos cortos, pero su exhibición estará garantizada por el apoyo oficial.

Aunque el documental es muy importante durante la década, muchos creadores pasarán a la ficción mientras otros prácticamente dejarán la dirección. Solo por hablar de nuestros cuatro primeros ejemplos, Rubén Gámez tardará más de dos décadas en realizar un proyecto de la envergadura de *La fórmula secreta*, si bien se conserva en el reportaje; Antonio Reynoso se concentrará en la fotografía; Jomí García Ascot abandonará completamente el cine; mientras que Esther Morales dirigirá solo una vez más. El documental de corta duración se seguirá produciendo bajo nuevos parámetros de producción y financiamiento, pero la huella que ha dejado es importante en la transición de la crisis de los cincuenta al cine estatizado de los setenta.

Este documental abrirá además otro capítulo, el de un cine político hecho completamente al margen de la industria, en forma de colectivos, con la finalidad de incidir directamente en la realidad social apelando a actores sociales activos, y con formas de producción, distribución y exhibición marginales y hasta clandestinas, formas que en los años setenta encontrarían múltiples ejemplos.

### Bibliografía

- Ayala Blanco, Jorge (1968). *La aventura del cine mexicano*, México: Posada.
- Cuevas, José Luis (1988). "La cortina de nopal" en *Ruptura*, México: Museo Carrillo Gil.
- García Núñez, Marcela Itzel (2012). *Representación en Luis Alcoriza, Tlayucan, Tiburoneros y Tarahumara*, tesis de maestría, UNAM: Posgrado en Ciencias Políticas.
- García Riera, Emilio (1997). *Historia documental del cine mexicano*, Sria. De Cultura Jalisco, México: Imcine.
- García Terrés, Jaime (1988). *El teatro de los acontecimientos*, México: Era, Colegio Nacional.
- Manrique, Jorge Alberto (2000). *Arte y artistas mexicanos del Siglo XX*, México: Conaculta, Lecturas Mexicanas.
- Pereira, Armando y Albarrán (2006). *Claudia Narradores mexicanos en la transición de Medio Siglo 1947-1968*, México: UNAM.
- Revueltas, José (1987). *Las evocaciones requeridas*, México: Era.
- Rodríguez, Israel (2008). *Entre la preocupación existencial y el cine social*, tesis de licenciatura en Historia, Facultad de Filosofía y Letras, México: UNAM.
- Rulfo, Juan (2006). *El gallo de oro*, México: ERA.
- Tuñón, Julia (2001). "Bajo el signo de Jano: *En el balcón vacío*" en *Revista Historias* No. 48, INAH.
- VVAA (1988). *Hojas de cine, Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, México: SEP-Universidad Autónoma Metropolitana.
- VVAA (1973). *1963-1973 Centro universitario de estudios cinematográficos*, México: UNAM.
- VVAA (1988). *La ruptura*, México: Museo Alvar y Carmen T. De Carrillo Gil.
- Yanes Gómez, Gabriela (1996). *Juan Rulfo y el cine*, México: Universidad de Guadalajara, Imcine, Universidad de Colima.

### Filmografía

- Raíces* (Benito Alazraki 1954)
- Torero* (Carlos Velo, 1956)

*Nazarín* (Luis Buñuel, 1957)  
*El despojo* (Antonio Reynoso 1959)  
*Magueyes* (Rubén Gámez 1960)  
*En el balcón vacío* (Jomí García Ascot 1961)  
*A la salida* (Giancarlo Zagni, 1963)  
*Presencia de África* (Manuel Michel, 1964)  
*Cerámica* (José Roviroso, 1964)  
*La creación artística José Luis Cuevas* (Juan José Gurrola, 1964)  
*La fórmula secreta*, (Rubén Gámez 1964)  
*Pulquería la Rosita* (Esther Morales, 1964)  
*¡Que se callen!* (Felipe Cazals, 1965)  
*La creación artística Gironella* (Juan José Gurrola, 1965)  
*La creación artística Vicente Rojo* (Juan José Gurrola, 1965)  
*Leonora Carrington o el sortilegio irónico* (Felipe Cazals, 1965)  
*Mariana Alcoforado* (Felipe Cazals, 1965)  
*Remedios Varo* (Jomí García Ascot, 1965)  
*Posadas* (Manuel González Casanova, 1966)  
*Escuela Nacional de Odontología* (Alberto Bojórquez, 1967)  
*La investigación científica* (José Roviroso, 1967)  
*Médico veterinario* (José Roviroso, 1967)  
*Preparatoria 100 años* (Raúl Kamffer, 1967)  
*Tamayo* (Manuel González Casanova, 1967)  
*¡Únete pueblo!* (Oscar Menéndez, 1968)  
*Comunicados filmicos del Consejo Nacional de Huelga* (1968)  
*Historia de un documento* (Oscar Menéndez, 1968)  
*Salón independiente* (Rafael Castanedo, 1968)  
*Sociopolítica* (Alberto Bojórquez, 1968)  
*Mural efímero* (Raúl Kamffer, 1968-1973)  
*Siqueiros* (Manuel González Casanova, 1969)

---

\* Javier Ramírez Miranda es Licenciado en Comunicación y candidato a doctor en Historia del Arte por la Universidad Nacional de México. Es autor de *Ibargüengoitia va al cine* y de diversos artículos en torno al fenómeno fílmico. Imparte clases de Historia del Cine y ha sido investigador para películas como *Los ladrones viejos* o *Visa al paraíso*, entre otras. Es coordinador del Seminario Universitario de Análisis Cinematográfico y dirige *Montajes, Revista de Análisis Cinematográfico*. E-mail: [jav.ram.m@gmail.com](mailto:jav.ram.m@gmail.com)