

**REVISTA DE
LA UNIVERSIDAD
DE MEXICO**

**CINE MEXICANO
AYER Y HOY**



SUMARIO

Volumen XXVI, número 10 / junio de 1972

-
- 2 El cine en México hace 75 años: vicios y virtudes, por Aurelio de los Reyes
- 5 Buñuel ante el cine mexicano, por Tomás Pérez Turrent
- 10 Cuando el cine mexicano se hizo industria, por Emilio García Riera
- 21 Situación de los nuevos cineastas, por José de la Colina
-
- I El Ateneo y la mafia. Dos formas de cultura mexicana, por Abelardo Villegas
-
- 25 1968. El movimiento estudiantil y el cine, por Arturo Garmendia
- 33 Crítica: Ramón Vargas / Juan Manuel Medina / Ignacio Díaz Ruiz / Humberto Guzmán / Sergio Gómez Montero / Roberto de la Peña / Margarita García Flores / Malkah Rabell /
- 49 Cuando conocí a Roland Barthes, por Jorge Aguilar Mora.

Portada: Andy Warhol, *Liz*, 1963

Universidad Nacional Autónoma de México

Rector: Doctor Pablo González Casanova / Secretario General: Químico Manuel Madrazo Garamendi

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MEXICO / Organo de la Dirección General de Difusión Cultural

Director: Doctor Leopoldo Zea / Editor: Jorge Alberto Manrique / Dirección artística: Vicente Rojo, Adolfo Falcón

Torre de la Rectoría, 10o. piso,
Ciudad Universitaria, México 20, D. F.
Teléfono: 5 48 65 00, ext. 123 y 124
Franquicia postal por acuerdo presidencial
del 10 de octubre de 1945, publicado
en el D. Of. del 28 de oct. del mismo año.

Precio del ejemplar: S 6.00

Suscripción anual: S 65.00 Extranjero Dls. 8.00

Administración: María Luisa Mendoza Tello

Patrocinadores;

Banco Nacional de Comercio Exterior, S.A.

Unión Nacional de Productores de Azúcar, S.A.

Financiera Nacional Azucarera, S.A.

Ingenieros Civiles Asociados [ICA]

Nacional Financiera, S.A.

E. GABILONDO y Cia.
presentan a
Jack Perrin
en
Pelcando Com Los Indios



EL CINE EN MEXICO HACE 75 AÑOS: VICIOS Y VIRTUDES ■ AURELIO DE LOS REYES ■

El 6 de agosto de 1896 los señores C.J. Bon Bernard y Gabriel Vayre, representantes de los hermanos Lumière, fueron recibidos en el castillo de Chapultepec por el presidente Porfirio Díaz, para mostrar a él y a un grupo reducido de unas veinte personas, allegadas a la familia del presidente, el invento del cinematógrafo. La exhibición se inició a temprana hora pero, según parece, a ruego de los espectadores se prolongó hasta la una de la mañana. El general Díaz y su familia quedaron tan complacidos que no opusieron ninguna objeción a ser retratados, y organizaron una segunda sesión para ver las películas tomadas. Esta tuvo lugar el martes veinticinco de agosto a las tres de la tarde, y además de las vistas donde aparecía la familia presidencial fueron mostradas *Una escena en los baños Pane, Alumnos del Colegio Militar y Una escena en el canal de la Viga*. Aquella fue la primera exhibición y éstas las primeras películas filmadas en México. Se iniciaba así la presencia del cine en nuestro país, a unos meses apenas de que el descubrimiento se había hecho público en París.

El presidente y doña Carmen, su esposa, siguieron organizando sesiones dedicadas al mundo oficial, en algunas de las cuales se veía al propio general Díaz paseando a caballo por el bosque de Chapultepec. El 30 de agosto los empresarios del cinematógrafo corrieron una invitación a las familias acomodadas de la ciudad, para que acudieran al paseo de la Reforma en sus carruajes de lujo, para ser filmadas. Suplicaban que se presentaran "...entre las tres y las cuatro de la tarde, ... pues a esa hora se tomarán las vistas del paseo, no pudiendo hacerlo más tarde por falta de luz. ..."

Ya para el 14 de agosto los representantes de Lumière hacían una primera exhibición pública, aunque exclusiva para algunos grupos "científicos", en el entresuelo de la "Droguería Plateros". Hasta el jueves 27 se hizo la primera exhibición abierta a todos. Los empresarios tenían la intención de efectuar funciones semanales, pero por el éxito decidieron hacerlas diarias. En octubre salieron rumbo a Guadalajara y al mes siguiente regresaron a la ciudad de México.

A fines de diciembre se anunciaron las últimas exhibiciones del cinematógrafo en la ciudad de México, y los representantes de Lumière salieron para Francia a principios de 1897. Sin embargo las presentaciones del espectáculo no terminaron, porque el señor Ignacio Aguirre compró el aparato y continuó con las tandas en el mismo domicilio. En octubre de 1897 se trasladó al número 9 de la misma calle de Plateros, y en noviembre desocupó el local para ir a recorrer la provincia, empezando por la ciudad de Puebla. Hasta el día 26 de noviembre de 1897 la empresa del ingeniero Toscano ocupó el local, adornado con flores para la primera exhibición de esa empresa.

Paralelamente a lo anterior se habían instalado ya otros salones que trabajaban con los aparatos de Edison. La competencia iniciada durante estos primeros años es un reflejo del pleito por la

patente del espectáculo entre Lumière y Edison, de lo cual resultó una diversidad de nombres empleados para designar la diversión, que resultaba ser una verdadera gallina de los huevos de oro.

En septiembre de 1896 se daba ya a conocer en el teatro "Orrín" el "vitascopio" de Edison. En Guadalajara éste se conoció antes de que llegaran los representantes de los Lumière. En octubre se abrió una pequeña sala en el local de la agencia Edison, donde se mostraban el "kinetófono", el "kinetoscopio" y el "kathodoscopio"; y en julio de 1897 se inauguró el "Cinematógrafo perfeccionado de Edison". Para abril de 1898 se abrió un salón donde funcionaba el invento mexicano bautizado con el nombre de "Aristógrafo", que desapareció dos meses después.

Ahora bien, con las exhibiciones destinadas a los "grupos científicos" de la capital, parecía asegurarse que el cinematógrafo sería un espectáculo exclusivo para los altos círculos de la sociedad mexicana. Un detalle muy significativo es el hecho de que el primer salón estuviera en la calle de Plateros, que además de ser el nervio comercial de la metrópoli, se convertía los domingos en el paseo predilecto de los jóvenes de "buena sociedad".

Las salas de exhibición que se abrieron después se ubicaron en lugares más o menos cercanos uno de otro. No trascendieron las arterias del corazón de la ciudad. El kinetoscopio, el kinetófono, y el "passionscope" y el "Ciclo panorama universal" fueron instalados en la calle de la Profesa número 6; otros en las Escalerillas, en la calle del Espíritu Santo (que corresponden a las actuales de Guatemala e Isabel la Católica) o en la del Cinco de Mayo. Todo parecía vaticinar que el cinematógrafo sería una diversión verdaderamente destinada a un reducido núcleo de la sociedad mexicana. Pero el espectáculo fue aceptado con vertiginosa rapidez a partir de 1898, y los salones de exhibición rompieron las primeras estrechas fronteras que les habían asignado los empresarios. El número de salones que surgieron entonces indica su rápida popularización, pero es más expresiva todavía la ubicación y las dimensiones que tuvieron algunos de los locales.

En el mes de octubre de 1898 el señor Luis G. Suárez solicitó permiso al Ayuntamiento para instalar un cinematógrafo en la plazuela de San Juan, de tres por quince metros, se le autorizó una vez que la Comandancia de Policía efectuó una vista de ojos para cerciorarse de que cumplía con las condiciones de seguridad; era una carpa "...de género, reforzada con postes de madera de buen grueso y tirantes de cables de cáñamo. ...".

En abril se presentó solicitud para levantar otra tienda de campaña en el mismo sitio y para los mismo fines; ahora las dimensiones eran de siete por quince metros; su éxito la hizo insuficiente para contener el creciente número de espectadores, y el empresario, señor Becerril, solicitó autorización para aumentar dos metros de longitud; en mayo de 1900 se autorizó otra ampliación de seis metros más.

Las carpas y jacalones proliferaron y crecieron en tamaño; alguna llegó a tener cinco por veinticinco metros, aunque la medida normal fue de ocho por dieciocho. Los sitios fueron los más variados y populares de la ciudad: plaza de San Juan, costado de la iglesia de San Jerónimo, tercera calle de Allende, rinconada de la Alhóndiga, la Candelaria, calle de Manzanares, plazuela de la Aguilita, de Pacheco, Tepito, San Lucas. . . Pronto el cinematógrafo iba desplazándose a las zonas populosas y populares, residencia de gente de pocos recursos, y se alejaba de la privilegiada "zona rosa" de entonces. La aceptación del espectáculo rayaba en el



escándalo: entre los solos meses de junio, julio y agosto de 1899 llegaron a abrirse veinte jacalones, que sumados a los salones de Plateros y Cinco de Mayo hacían un total de veintidós, si bien unos empresarios (viuda de Alcalde, Becerril, Rodríguez) tenían tres o cuatro locales cada uno. Otros signos de esa aceptación fueron la edición de un periódico llamado *Stereo-revues* que

exige de sus subscriptores atención menos prolongada, pena más exigua y tiempo más corto que lo requerido por la lectura de los acontecimientos. . . El abonado recibe. . . un rollo de papel, cuya banda pelicular reproduce en relieve quince o veinte fotografías animadas de palpitante actualidad. . . Mediante estas bandas, sin movernos del interior de nuestras viviendas podemos contemplar los combates de los ingleses y de los boers en el Transvaal. . . y todas las emociones que pueden desarrollarse en la vida de los pueblos y de los individuos. . .

En julio de 1900 el Ayuntamiento de la ciudad de México autorizaba a un señor Jáuregui el empleo del cinematográfico como vehículo publicitario de casas comerciales. El empresario debería instalar un vestidor en las azoteas de las casas de las calles céntricas, para evitar que la aglomeración de público espectador obstruyera el tránsito.

En sólo cuatro años el cinematógrafo estaba invadiendo la intimidad del hogar y se estaba colando a los rincones más insospechados de la capital y más apartados de la República Mexicana.

Los hermanos Lumière y Edison mandaron a sus camarógrafos a los cuatro rumbos, a grabar el movimiento de la vida de todos los países de la tierra. Los que vinieron a México sentaron las bases para la creación de un cine mexicano, puesto que venían a captar la realidad nacional. Había la intención de retener en las vistas los aspectos propios de la vida pública y privada mexicana; bastan los títulos de ellas para dejarlo ver: *La traslación de la campana de la independencia*, *Desfile de rurales mexicanos*, *Lazador mexicano*, *El general Díaz paseando a caballo por Chapultepec*, etcétera. Por la falta de suministro rápido y constante de películas extranjeras, y ante el deseo natural de contemplar lo propio, los camarógrafos locales continuaron haciendo lo mismo. El cine también podía tener el carácter de la pintura de género que José Martí había pedido unos años antes a la pintura mexicana: *Elección de yuntas*, *Paseo por el canal de la Viga*, *Un amansador*, *Baño de caballos*, *Grupo de indios al pie del árbol de la Noche Triste*. El cinematógrafo contribuía al conocimiento del país. Hubo muchos empresarios ambulantes que recorrían el interior de la República filmando aspectos de la vida de unas ciudades y exhibiendo las películas en otras.

Los espectadores se conmovían, el público no podía permanecer indiferente ante la fiel reproducción de la realidad —máximo título de gloria del nuevo invento—. Hubo quienes salieron corriendo del





local al contemplar la *Llegada del tren*. Cuando el general Díaz aparecía en la pantalla, lo aplaudían frenéticamente. Gritaban “olé” en las películas que mostraban las corridas de toros y las suertes que ejecutaba la máxima figura de entonces, Ponciano Díaz; daban voces y aventaban sombreros, como si realmente estuvieran en la plaza.

Los intelectuales mexicanos se sintieron felices porque el cinematógrafo, junto con el fonógrafo, captaba la realidad con la fidelidad mayor. Una de las primeras crónicas (1896) afirmaba que “...con un aparato así, se hará la historia y nuestros postreros verán, vivos y palpitantes, los episodios más notables de las naciones, suprimiéndose el libro... por inútil...”. Amado Nervo se montaba en el mismo carro: “Este espectáculo me ha sugerido lo que será la historia en el futuro; no más libros... el cinematógrafo reproducirá las vidas prestigiosas... Nuestros nietos verán a nuestros generales... a los intelectuales... a nuestros mártires... a nuestras resplandecientes mujeres...”; mientras José Juan Tablada se mostraba, frente al invento, proclive a lo sentimental y se enternecía con la idea de que éste pudiera permitir “sumergirse en la profunda vida del recuerdo, contemplaría el andar pausado de la madre desaparecida, los gentiles movimientos de la novia muerta...”. Por eso hubo tan airadas protestas cuando en la vista *Duelo a pistola* se mostraba un hecho que había sucedido realmente en México, pero no filmado en el momento, sino reconstruido con una puesta en escena: la primera película que se acerca a lo que ahora entendemos como creación cinematográfica resultaba inaceptable según aquel criterio.

La competencia fue uno de los motores que movieron la actividad de los primeros años del cine en México. No sólo se cambiaba el nombre del invento —que en un caso llegó a llamarse “passionscope” porque mostraba, en Semana Santa, la Pasión de Cristo—, con el fin de presentarlo siempre como novedad y atraer público. El cine, ése tan pegado a la realidad, envejecía pronto; en breve espacio de tiempo el público mexicano tuvo la oportunidad de ver todas las películas traídas por los primeros empresarios franceses. El espectáculo constituía una novedad, pero si no cambiaba perdía atractivo. Los recursos que encontraban los empresarios para solucionar el problema del envejecimiento fueron aumentar el número de vistas por el mismo precio o recorrer la provincia en busca de público virgen. Por lo general, al llegar las remesas de películas se exhibían seis por programa; pasado el tiempo iban aumentando de dos en dos hasta llegar a doce; al recibir la nueva remesa volvía a disminuir la cantidad. El cinematógrafo Lumière llegó a exhibir sesenta vistas en un solo programa en el teatro “Nacional”. La competencia también trajo el abatimiento de los precios de admisión. En la primera exhibición pública el costo del boleto fue de un peso, lo que significaba mucho. Un mes después se redujo a veinticinco centavos en un local amplio, como

el teatro “Orrín”; el señor Aguirre, concesionario Lumière, cobraba, para vencer a Edison, la misma cantidad, pero agregaba el atractivo de la música del cuarteto Tovar, y el ingeniero Toscano, por el mismo precio, presentaba, además, dos orquestas. Para 1899 la competencia aumentó y el empresario Lumière redujo el precio de admisión a diez centavos, y para enero de 1900 a cinco centavos. En los jacalones, el mayor agente de popularización del cine, se cobraban dos y tres centavos.

La misma competencia, entre otras cosas, dio la idea a los empresarios de organizar funciones para “hombres solos”, que si en Puebla causaron escándalo y fracasaron, en cambio resultaron éxito rotundo en México y Guadalajara. Ya para enero de 1899 se dice en la prensa de un cinematógrafo de la ciudad de México que presenta “algunos cuadros un tanto cuanto subidos de color”, y a fines de ese año se daban tandas del mismo tono en el teatro “Mignon”, combinadas con zarzuela. Desde mayo se efectuaban en el teatro “Degollado” de Guadalajara funciones con “cuadros nada edificantes”. No hemos podido localizar los programas respectivos para saber qué películas se exhibían, y no sabemos siquiera la procedencia de éstas, ni si algunas fueran mexicanas; puede suponerse que por lo menos algunas fueron las de Meliès, que presentaban mujeres en mallas, pero no hay fundamento real para afirmarlo. En todo caso, lo que resulta interesante es ver cómo el público, después de la admiración y de la reverencia frente a la maravilla científica del invento, se inclinaba a las posibilidades que éste tenía de diversión intrascendente, a “lo ligero, a lo picaresco”; de ahí el éxito inicial de este género de funciones.

La prensa, que había alabado el invento primero sin reservas, y el clero, que lo había visto inocuo, reaccionaron ante el nuevo sesgo con violencia y presionaron a los ayuntamientos, que negaron en lo futuro el permiso para que funcionaran cinematógrafos en los teatros municipales. Cuentan los descendientes de Moulinié que en muchas ciudades del interior se lanzaron proclamas y manifiestos contra el cinematógrafo, y que las autoridades civiles y eclesiásticas impusieron la censura. Se iniciaba así otra de las constantes del cine mexicano.

En sus primeros cuatro años de vida en México, entre 1896 y 1900, el cinematógrafo había ido de invento científico supremo, capaz de modificar la historia, a diversión indiscriminada de la población; había bajado de los palacios —Chapultepec o el salón de Plateros— a las barracas; se había metido en la intimidad de la vida de todos; había retratado la realidad nacional y aun la había adulterado; y padecía ya la censura. El pivote sobre el que todo había girado era la competencia y el interés de ganar dinero bueno y pronto. Cuatro años, éstos del “antier” del cine mexicano, que prefiguraban mucho de lo que vendría a ser con el tiempo, para bien y para mal.

BUÑUEL ANTE EL CINE MEX ICANOTOM AS PEREZ TUI RRENT

Para la gran mayoría de los cinéfilos, críticos y exégetas, la obra de Luis Buñuel se divide fácilmente en dos partes: la de las grandes películas avaladas por el prestigio y el reconocimiento de la mayoría; la otra es considerada menor y en ella se incluyen los films cuya realización obedeció en su tiempo a una pura razón "alimenticia". En la primera se incluyen con más o menos unanimidad: *Un perro andaluz*, *La edad de oro*, *Las Hurdes*, *Los olvidados*, *Robinson Crusoe*, *El, Ensayo de un crimen*, *Nazarín*, *Viridiana*, *La joven*, *El ángel exterminador*, *El diario de una recamarera*, *Simón del desierto* y las recientes *Bella de día*, *La vía láctea* y *Tristana*. En la segunda, el resto de las películas realizadas para el cine mexicano y algunas coproducciones, estas últimas más ambiciosas, pero frustradas, según esa mayoría, por diversas razones.

Con excepción de una buena parte de la crítica francesa, que considera la obra de Buñuel como una totalidad, la división es aceptada aún por algunos de sus exégetas, los cuales conceden si acaso que esos films "alimenticios" están hechos con cierta dignidad, aun cuando en algunos casos se pueden reconocer ciertas cualidades "buñuelianas". En definitiva estas películas son consideradas sólo como obras posibles no logradas, y dignas de atención sólo por el aval del autor.

Yo prefiero considerar cada una de esas películas como partes de un todo ejemplar, como partes integrantes de una de las obras más importantes del cine de todos los tiempos, aun *Gran Casino* o *La hija del engaño*. Todo es cuestión de un nivel de lectura. Es ejemplar el que estas películas hayan sido realizadas a partir de las limitaciones del cine industrial mexicano de los años cincuenta, sobre todo porque Buñuel sabía plegarse a un modo de producción específico, a unos sentidos, unos significados, un lenguaje, reconocibles y comunicables, dando como resultado obras legibles e intercambiables, de acuerdo con el código de la producción; un cine aparentemente ligado al valor de cambio de los signos, a su valor de uso, a su producción y a su consumo productivo, según los modos de representación y figuración dominantes en ese cine industrial. Partiendo de esos modos, Buñuel los trasciende por medio de una verdadera práctica cinematográfica, de un trabajo sobre los cuerpos de escritura, los signos, los sentidos y no de un código preexistente y establecido de una vez por todas.

Es ilustrativo comprobar cómo *Tristana* estaba ya en algunos de los "melodramas" de la etapa mexicana (*El gran calavera*, *La hija del engaño*, etcétera). Como en *Tristana*, Buñuel no salía de los moldes de la narración tradicional: se aplicaba a contar una historia fácilmente legible, a describir unos personajes y un medio. A pesar de la "discreción" de los medios utilizados —o mejor dicho, a través de ellos— muy pronto se instalaba una narración imprevisible que suponía una segunda y una tercera (*Susana*, *carne y demonio*, *Subida al cielo*, *El gran calavera*) que comportaban en

su "transparencia" numerosas capas de significación y diversos niveles de lectura. Lo que Buñuel subvertía eran los mecanismos de reconocimiento (y esto es muy claro ahora a la luz de films tan completos como *El ángel exterminador*, *La vía láctea* y *Tristana*, y la relación de aquellos films "menores" de la etapa mexicana con estos últimos va más allá de la pura recurrencia temática) y con ello el lugar asignado al espectador se volvía inconfortable, no adquirido, variable, porque era colocado en la imposibilidad tanto de proyectarse en lo que sucedía en la pantalla, como de excluirse totalmente de la ficción, de la lógica misma de esta ficción.

En esas películas de Buñuel, aun las aparentemente más convencionales, aquellas que el mismo autor confiesa como obras de compromiso de las cuales había que salir con la mayor dignidad posible, la noción de progresión o bien cambiaba de lugar, o bien adquiría nuevos poderes. Así, el acontecer de un film no se reducía a la transmisión de informaciones necesarias a la inteligibilidad de la narración, siempre estaba presente algo en movimiento, ambiguo, contradictorio. Los múltiples signos de inquietud, los elementos desorientadores, se lograban filtrar a través de la supuesta "transparencia", dando al film su opacidad constitutiva; y es que la naturaleza y la ambición del proyecto buñueliano es filmar no un mundo dado, descifrado, codificado, sino las modificaciones que se presentan en él, en ese medio tomado como campo de experimentación a partir de un postulado, el cual a su vez, a través de las modificaciones, se irá transformando de acuerdo con la progresión del film.

Ya desde aquella época, el trabajo operado por Buñuel sobre los componentes originales de su narración —es decir, su práctica cinematográfica— es completo desde el punto de vista social, psicológico, sexual, ideológico. Una vez establecida la serie de base (la serie de componentes originales), es gracias a su desarrollo dialéctico, a sus contradicciones, interacciones y transferencias, las cuales van modificando esa serie de base, que puede leerse el trabajo sobre el film como lugar de una transformación radical: el cine y su efecto ya no actúan como vehículo de reconocimiento (y de identificación), sino como medio de conocimiento, de análisis de la ficción misma y del referente de esta ficción que, cristalizada, es la que llega a nosotros: una ficción desdoblada, dinámica que no se conforma con arrastrar al espectador en el curso de su proceso, sino que lo lleva al conocimiento. Este mecanismo se presenta con una perfección admirable en obras como *La vía láctea* y *Tristana*, pero no hubiera sido posible sin la experiencia de *El, Susana*, *carne y demonio*, *Subida al cielo*, *Ensayo de un crimen*, que por sus limitaciones obligaban a agudizar los métodos de ese trabajo en la producción de sentidos.

Quiere decir que por más convencionales o tontos que parezcan los films de Buñuel a nivel de la anécdota, basta tratar de leer con atención, rascar un poco en la superficie para que de inmediato

surja lo insólito y una serie de significaciones imposibles de aprehender en la pura superficie. Esto corre parejo con la actitud vital del autor, su odio sano a todo tipo de mentiras, su afán de destrucción del confort moral e intelectual. Algo parecido sucede con la forma cinematográfica aparentemente banal y plana que ha hecho nacer el mito de Buñuel el-que-descuida-la forma (mito alimentado por el autor mismo). Vista con atención y de acuerdo con una visión global, esa forma se revela como de una gran belleza, por su economía y la estricta necesidad de todos sus elementos.

Entre las películas que la mayoría ha estado de acuerdo en calificar como menores hay dos que son para mí las más ilustrativas, las más significativas, quizá las más ejemplares, como partes de esa totalidad modelo que constituye la obra de Buñuel, y que situadas históricamente adquieren una especial importancia: *Susana, carne y demonio* (1950) y *La muerte en este jardín* (1956), realizada en coproducción con Francia. Se trata además de dos de los films menos conocidos de Buñuel.

Susana, carne y demonio si bien es prácticamente desconocida en los grandes círculos, ocupa ya un lugar en la historia del cine. (En la Cinemateca Francesa es proyectada dentro del repertorio de los grandes clásicos, al lado de Eisenstein, Griffith, Keaton, Stroheim, etcétera). Sin embargo, la idea general es que se trata de una obra insignificante, valiosa sólo dentro del contexto de toda la



obra. Uno de los principales exégetas de Buñuel, Freddy Buache,¹ apenas si le consagra unas cuantas líneas.

No es ciertamente el film más acabado y "perfecto", pero es revelador de una serie de procedimientos que se afirmarían más tarde, es en este sentido una obra clave en cuanto que anuncia todo lo que vendría después, de *El* a *Tristana*, pasando por *Viridiana* y *Simón del desierto*, y no vacilaría en considerarla superior a otras que gozan de mayor prestigio, por lo que implica dentro de la obra de Buñuel.

El guión se debe a Jaime Salvador (que es también autor del guión de *Una mujer sin amor*, adaptación de Maupassant, quizá la única película no salvable de Buñuel). Creo que con un guión imposible, Buñuel pudo por primera vez efectuar un verdadero trabajo sobre los componentes originales del film, subvertirlos totalmente. Además se ofrecen en filigrana la mayoría de los temas mayores (su "moral", su humor) y toda una serie de imágenes-temas recurrentes: el bestiario (murciélago, pavos, araña, gallo, insectos), el lodo, el fetichismo, la flagelación.

Las líneas anecdóticas no son en nada diferentes a las del cine mexicano de esos y todos los tiempos, con todas las convenciones del melodrama tradicional. La delincuente Susana, gracias a un "milagro", va a parar a una hacienda, donde con las armas de su perversidad y la mentira es acogida por una familia ejemplar, unida y dedicada a la práctica desinteresada de la caridad cristiana. Ya instalada, Susana, el mal absoluto, la encarnación del demonio, va a sembrar la discordia, excitando a todos los hombres del lugar, viejos y jóvenes, patrones y sirvientes. Primero es el mayoral, el hombre de confianza, al que termina despreciando en cuanto ve la oportunidad de escalar peldaños en la pirámide social. Esta oportunidad llega primero con el hijo virginal y después con el cumplido padre: la discordia rompe la armonía familiar, el padre se pone contra el hijo; se abofetean. Obnubilado por el demonio (la carne), el hombre, hasta entonces modelo, golpea a su hijo, a su fiel servidor y a su santa y ejemplar mujer, a la cual repudia para poder irse a vivir la plenitud con Susana, la que con dos armas terribles "la carne y el demonio" (en realidad una sola), ha conseguido romper la armonía de clases, el orden entre patrones y trabajadores, la unidad de la familia. De nada valen las lágrimas y los continuados "Dios mío" de la santa esposa y madre, encarnación de todas las virtudes, de la madreidad misma.

Pero el servidor despedido se entera "ocasionalmente" de la verdadera identidad de la malvada, avisa a la policía y ésta regresa a Susana al lugar que le corresponde y del que nunca debió haber salido. La vida vuelve a empezar; los pecadores reconocen sus faltas; el orden regresa, los valores se afirman después de haber sido puestos a prueba. Una vez más Dios ha derrotado al Diablo, el

¹ Freddy Buache: *Luis Buñuel*, Lyon, Premier Plan, 1962.

Bien al Mal. La yegua favorita, víctima de un extraño maleficio, se ha curado y corre garbosa por los campos; las parvadas de pavos atraviesan ordenadamente los patios de la hacienda.

Como se ve, en el nivel anecdótico no hay nada que pueda realmente inquietar, todo es “profundamente moral”. Se condena implícitamente el libertinaje, se fustiga a los débiles que caen en él, se exalta la religión, el trabajo dentro de la armonía de clases, la familia como célula espiritual base de la sociedad.

Pero ya a nivel de la puesta en escena, o mejor dicho de la práctica cinematográfica, las cosas son muy diferentes. Cada uno de los planos, cada una de las secuencias, todos y cada uno de los diálogos llevan en sí su doble y su negación. La exaltación se convierte en oprobio, la aceptación, rechazo violento; la bendición a ciertos valores, sarcasmo. El autor parece someterse y aceptar, sólo para dimitir, para mostrar mejor la indecencia de todo aquello que se está —aparentemente— exaltando. Estamos pues ante la “desmistificación desde dentro”, panacea mágica tantas veces y tan abusivamente mencionada, pocas veces realmente alcanzada y que en *Susana* se ilustra casi a la perfección.

De esa soberbia empresa de subversión y zapa que es *Susana, carne y demonio* se pueden citar algunos ejemplos que muestran la manera como Buñuel mina el monumento pomposo y mistificador que él mismo está construyendo, hasta hacerlo derrumbarse estrepitosa e irremediablemente.



En la secuencia inicial encontramos a Susana en las tinieblas de su celda, rodeada de alimañas, implorando a Dios su ayuda para poder huir. A pesar de su abominable pasado, su súplica es oída —las vías del Señor son impenetrables— y los barrotes de la celda, que se reflejan en forma de cruz en el suelo de la celda, gracias a la luz de la luna, ceden fácilmente. Inmediatamente después de esta escena piadosa, la encontramos mojada de los pies a la cabeza, con la ropa destrozada, lo que sirve para moldear apetitosamente su cuerpo “indecentemente provocativo”. Estas dos primeras escenas dan el tono de todo el film.

Ya en la hacienda, las escenas de la vida familiar dejan ver con claridad las verdaderas intenciones del autor, sin que por ello se pierda un ápice de ambigüedad. La mistificación llega a su máximo grado, los actores recitan plenos de convicción —por si alguien dudara que Buñuel es un espléndido director de actores. Hay que ver la manera como utiliza los tics de un Fernando Soler y a sus otros actores, a los cuales mistifica, dejándolos recitar y vivir sus personajes con la mejor dignidad posible que es la requerida. Los diálogos ultraconvencionales y la música subrayan los momentos de dicha beatífica, anuncian los peligros, etcétera.

Los repetidos “Dios mío” son pronunciados de una manera tan delirante por la actriz (Matilde Palau), convencida de la gravedad de lo que ahí sucede, que se vuelven blasfemos. El doble milagro final: Susana regresa a su infierno y la yegua se cura, milagro en principio aceptado por los “simples de espíritu”, supone el paso del desorden al orden, pero es denunciado por tres cortos planos sucesivos de animales: los pavos, los borregos —el orden a que se regresa es el relativo a los animales domésticos— y un tercero de la famosa yegua, literalmente en celo, lo que no tiene nada de tranquilizador, sino que en ese orden doméstico funciona como un elemento de perturbación. El final no le pide nada en riqueza y en ambigüedad a los clásicos finales buñuelianos (*El, Ensayo de un crimen, El ángel exterminador, Bella de día, La vía láctea*).

Claude Gauteur en su ensayo *Buñuel y la antífrasis* pone el film como el mejor ejemplo de cómo utilizar “esa arma admirable que es la antífrasis, logrando que no haya censura capaz de detener los golpes terribles que lleva”. Según Gauteur, cambiando solamente la palabra “libro” por “film”, a *Susana, carne y demonio* se podría aplicar la presentación que hacía Flaubert a su editor del *Diccionario de las ideas recibidas*: “. . .este libro precedido de un buen prefacio en el que se indique que ha sido hecho con el fin de hacer volver al público a la tradición, al orden, a la convención general, y arreglado de tal manera que el lector no sepa si se están burlando de él o no, puede tener muchas posibilidades de ser una obra generalmente aceptada”.²

² Claude Gauteur: “Buñuel et l'antiphrase”, en *Luis Buñuel, Études cinématographiques* 22-23 (1963).

Susana, carne y demonio es un buen ejemplo de cómo, llevando una situación convencional y melodramática hasta sus últimas consecuencias, se llega al absurdo; de cómo, aceptando los modos dominantes del cine, se les puede invertir. *La muerte en este jardín* toca un registro diferente, no parte del melodrama sino de la aventura. El resultado es el mismo.

La acción se lleva a cabo en un país no identificado de América Latina, en ella toman parte aventureros, buscadores de diamantes, trabajadores oprimidos, militares al servicio de la dictadura y de las compañías extranjeras. El medio en que estos hombres se mueven es el común a cualquier lugar donde esté el hombre civilizado que se desencadena en cuanto las condiciones son propicias: se mata, se humilla, se fusila a quien pretende rebelarse; todo se mueve alrededor de un valor absoluto: el dinero.

La esperada rebelión estalla, pero es aplastada por las fuerzas al servicio de la dictadura y las compañías extranjeras. Cinco personajes implicados en la rebelión —la mayoría de ellos a su pesar— se ven obligados a huir a través de la selva, con la esperanza de atravesar la frontera. Llevan como rehén al dueño del barco con el cual piensan lograr sus propósitos. Los cinco personajes son: Catín, viejo aventurero retirado, a quien los hechos impiden el soñado regreso a Europa; su hija la sordomuda María; su amante, la prostituta Gin; el aventurero Chark y el cura Lizardi.

El tono de film de aventuras se sostiene hasta el momento en

que la intervención piadosa de Lizardi —anteriormente, otra intervención del mismo tipo, en favor de Chark, que era el único verdaderamente comprometido con la rebelión, lo ha obligado a comprometerse a su vez y a unirse al grupo en la huida— salva al propietario del barco a quien Chark pretende liquidar. Gracias a esa intervención, el prisionero huye y se convierte en el guía de los perseguidores del grupo.

En ese momento todo ha sido ya planteado, las premisas están dadas. Algo parecido a un prólogo ha terminado, para que se pueda entrar en materia. De ahí en adelante el tono del film cambia radicalmente. Con la partida del sexto personaje, accidental y que sólo funciona con fines anecdóticos, todos los elementos superfluos han desaparecido, lo que queda son dos o tres líneas temáticas perfectamente concentradas y listas para su desarrollo. Cinco personalidades diferentes se van a afrontar en una situación límite, en circunstancias excepcionales y en un medio hostil.

Estos personajes ya no van a vivir de acuerdo con las reglas o los cánones de un género cinematográfico preciso. Tampoco están ahí por azar. Buñuel los ha elegido de acuerdo con unas características que le interesan, los ha colocado en una situación que le permitirá ir a su terreno.

Primeramente se desarrolla el tema tratado cuatro años antes en *Robinson Crusoe*: el ser civilizado por fin auténtico, por fin él mismo gracias a la hostilidad del medio. En estas circunstancias deja de ser cierto tipo de hombre "social", es decir, movido por ambiciones irrisorias y presionado por toda clase de convenciones. La sociedad, o mejor dicho un tipo determinado de sociedad, suprime al hombre. Dicho esto, Buñuel no pretende colocarse a la sombra de Rousseau, porque no se trata de la sociedad en absoluto, sino de una concreta e histórica, con relaciones sociales determinadas.

Como Robinson en su isla, los cinco personajes van a vivir una existencia al margen, a reconstruir el mundo a su manera, a interrogarse sobre los problemas de la auténtica existencia humana. La selva, lejos de la civilización, será paradójicamente el fin de una existencia primitiva. Liberados de todas las presiones de civilización y acicateados por un tipo de presiones vitales van a poder buscar su propia libertad. Sólo quienes lleguen al final, a las últimas consecuencias de esa búsqueda, podrán salvarse.

El primer contacto consigo mismos, lejos de las presiones de la sociedad, les será benéfico. No sólo Chark que es el más vital, el único que confía sólo en el hombre, y María, que es la que está más cerca de esa identidad consigo misma, la menos contaminada por ese tipo de sociedad de la que todos son tributarios, sino también los otros: Castin lucha contra su debilidad, Gin trata de salvarse en el amor, Lizardi se "humaniza"; el hambre, la fatiga, el miedo, las necesidades cotidianas lo han hecho bajar al nivel del hombre. Empapado y delirante por la fiebre, sueña no con Dios





sino con los huevos tibios que comía en el convento, en un lejano y confortable pasado. En un momento dado ofrece un cáliz para que los otros puedan beber agua; en otro las páginas de su misal sirven para algo útil, una necesaria hoguera. El encuentro consigo mismos lleva a los miembros del grupo, y en especial a Lizardi, a la verdadera fraternidad.

Es indudable que Lizardi es el personaje en el que Buñuel pone más atención. Freddy Buache ve acertadamente que el autor no lo detesta *a priori* por ser sacerdote,³ no se trata de una explosión de anticlericalismo primitivo, como tampoco de “un problema de teología, sino de un problema humano”. En cuanto al episodio del cáliz y el del misal, “no hay que ver una simple intención blasfema en este proceso; simplemente la ilustración indiscutible de las necesidades de la moral práctica en contradicción con las necesidades de una moral mistificadora”. Esta línea temática será seguida y desarrollada ampliamente en una de sus obras mayores, dos años después: *Nazarín*.

Borrada la influencia maléfica de cierto tipo de sociedad, los personajes se elevan por encima de su nivel, pero no de manera definitiva; dos hechos —en realidad uno sólo o si se quiere dos partes de un mismo hecho— los van a devolver a su estado

original: los restos de un avión accidentado y la certeza de haber escapado definitivamente. Ambos los reintegrarán a la civilización (la vieja tarjeta postal con una vista nocturna de la ciudad, encontrada entre los restos del accidente, es el mejor signo). Gin olvida sus intenciones de purificarse en el amor total y no piensa más que en las joyas de las víctimas del accidente, deseo mezclado con el temor al castigo divino. Castin vuelve a ser juguete de la debilidad, de su idea de pecado original, de una locura mística que lo lleva a tomarse por un justiciero. Lizardi vuelve a ser el funcionario eclesiástico, que pontifica sobre el bien y el mal, el pecado y el castigo.

El paso de la sociedad a la naturaleza hacía brotar realidades humanas y desaparecer todo sentimiento de culpa. El regreso hace renacer todos los reflejos de la “civilización” que destruyen lo auténtico. Castin mata a Gin y a Lizardi; Chark a su vez mata a Castin. El primero asesina llevado por su locura mística, producto de una vida guiada teóricamente por una serie de valores abstractos y realizada prácticamente a partir de valores opuestos; el segundo para asegurar su supervivencia y la de María. Estos dos que son en cierta medida los más “puros”, los únicos que tienen una voluntad real de vivir, son los que se salvan. Sin embargo, el final nos invita a la duda: los otros han muerto en el jardín salvaje, ¿será mejor el jardín que espera a los que se salvan?

La muerte en este jardín es un film cargado de imágenes-choque, algunas de las cuales demuestran la constancia del autor no sólo en cuanto a sus temas profundos sino en cuanto a sus imágenes, imágenes que traducen obsesiones buñuelianas (la imagen de la ciudad en plena selva, verdadero *collage*, los cabellos de la sordomuda apresados por las lianas; las hormigas devorando los restos de una víbora, como escapadas de la mano de *Un perro andaluz*).

La obra de Buñuel debe recorrerse periódicamente ya que siempre es posible encontrar nuevos matices, *Susana*, *carne y demonio*, y *La muerte en este jardín* son dos buenos ejemplos. Siempre, aun tratándose de una empresa en trámite —que puede ser en principio un pretexto para hacer lucir la voz de dos cantantes, como en *Gran Casino*, en el peor y más convencional de los melodramas, Buñuel, con una actitud íntegra, sabe no sólo plegarse a las limitaciones, sino superarlas y aprovecharlas en su favor; intenta y consigue una práctica cinematográfica, es decir, un verdadero trabajo sobre los sentidos del film de acuerdo con los modos de la producción dominante. Encuentra, a través de diversos procedimientos, la manera de minar con sutileza el interior de las empresas aparentemente más conformistas, hasta convertirlas en maravillosas máquinas infernales. Es en este sentido que su labor en el cine mexicano es ejemplo para el futuro.



³ Freddy Buache, *Op. cit.*

CUANDO EL CINE MEXICANO SE HIZO INDUSTRIAL ■ EMILIO GARCIA RIERA ■

En 1936, año en el que se realizó la cinta de Fernando de Fuentes *Allá en el Rancho Grande*, punto de partida del cine industrial mexicano, el país vivía una intensa tensión política. El gobierno del presidente Cárdenas hacía temblar al burgués, proponía a los capitales extranjeros motivos de preocupación y movilizaba a las masas populares al tenor de consignas claramente izquierdistas.

Sin embargo, nadie hubiera supuesto todo eso a la vista del raquíptico y artesanal cine mexicano de entonces. Experiencias tan interesantes como *Redes*, cinta de Fred Zinnemann, Paul Strand y Emilio Gómez Muriel producida en 1934 por la Secretaría de Educación Pública, o *Vámonos con Pancho Villa*, película de Fernando de Fuentes financiada en 1935 por la nueva productora CLASA con fuerte respaldo oficial, significaban desde luego esfuerzos —poco retribuidos en el orden económico— para marcar la pauta de un cine acorde con las exigencias sociales y políticas del momento. Pero la verdadera pauta de una producción constituida a lo más por 20 y pico cintas anuales la daban los melodramas familiares de clase media que clamaban por una mamá poderosa y capaz de preservar a todos de los peligros de la historia (ejemplo típico: *Madre querida* de Juan Orol, ésa sí muy exitosa en taquilla). Cada uno de los productores que se aventuraba a invertir sus precarios capitales apenas salvados de la Revolución en una empresa cinematográfica, lo hacía cruzando los dedos, temeroso de la ruina total. No había Banco Cinematográfico que financiara ni organismos de distribución y exhibición que aseguraran la salida al mercado de esas pobres películas obligadas a competir en condiciones muy desventajosas con las cintas del poderosísimo Hollywood de entonces.

Sin una sola estrella digna de tal prestigio, el cine nacional debía oponer a Greta Garbo, Clark Gable o Gary Cooper, las muy caseras figuras de Adriana Lamar, Ramón Pereda o Juan José Martínez Casado, o a los *cast of thousands* de Cecil B. de Mille, una docena de extras inmovilizados dentro de sus *smockings* de tercera mano, y a las aparatosas reconstrucciones de escenarios pseudo bíblicos o romanos, los lóbregos *sets* de los estudios México-Films. En esas condiciones, los productores se daban de santos si sus películas tenían regular éxito entre el escueto público nacional. Es natural entonces que muchos de ellos alcanzaran sólo a producir una película y desaparecieran después del panorama.

Pero en 1936 ocurrió el milagro. Al mismo De Fuentes que había dado con *El compadre Mendoza* y con *Vámonos con Pancho Villa* muestras de gran capacidad en el aprecio del fenómeno revolucionario (aun desde posiciones estrictamente pequeñoburguesas) se le ocurrió insistir en un género muy frecuentado por el cine mexicano desde su época muda: el melodrama ranchero, claramente influido por una tradición teatral española. Así salió a la luz *Allá en el Rancho Grande* con toda su teoría de arrogancias y noblezas terratenientes, su nostalgia de la Arcadia bucólica y su

implícito rechazo a la Reforma Agraria. Un joven caporal obediente y sumiso al amo se concretaba a reprocharle a éste que quisiera hacer uso del por lo visto no tan anacrónico derecho de pernada en la persona de su novia. Ese era todo el intrínquilis de una historia adobada con las gracias de borrachines al modo *Chaflán* y alcahuetas al estilo Emma Roldán y con frecuentes desahogos reaccionarios en los diálogos.

Esa imagen de un México reducido a los límites del rancho donde todo el mundo se protege entre canciones típicas de las inminencias históricas, tuvo la virtud de entusiasmar, no sólo al público nacional, sino al latinoamericano. De pronto, Tito Guízar compitió en el corazón de muchas dominicanas o nicaragüenses (más que en el de las mexicanas, por cierto) con Robert Taylor o Tyrone Power, y así nació la primera verdadera estrella de cine mexicano. Y no sólo eso: Gabriel Figueroa, descubridor de la vocación plasticista de la naturaleza del país, dio a nuestro cine su primer premio internacional, el de la mejor fotografía, en el festival de Venecia. Mientras la expropiación petrolera o el apoyo a la República Española situaban a México en la vanguardia política del mundo, *Allá en el Rancho Grande* lo definía a ojos de millares y millares de espectadores de cine como un territorio ajeno a otras inquietudes que no fueran las del corazón sentimental o las de la guitarra.

Así, a contrapelo de su proyección política, México encontró un camino industrial para su cine. Al año siguiente, en 1937, se harían 38 películas, 13 más que en 1936, y como era de prever, más de la mitad de ellas serían réplicas de *Allá en el Rancho Grande*: *Las cuatro milpas*, *Amapola del camino*, *Bajo el cielo de México*, *Adiós Nicanor*, *Jalisco nunca pierde*, *Así es mi tierra*, *Ojos tapatíos*, *Huapango*. *Allá en el Rancho Chico* (of course), *La Zandunga*, etcétera. Y la ola continuó en 1939; entre 57 películas producidas (el avance cuantitativo era espectacular), se contaron más de veinte exaltaciones folklóricas; *Tierra brava*, *México lindo*, *La tierra del mariachi*, *Un viejo amor*, *Canto a mi tierra*, etcétera. A notar que ése fue el año en que otro charro cantor, Jorge Negrete, logró erigirse ante el público nacional como competidor con ventaja de Tito Guízar: si la imagen algo relamida de éste satisfacía los gustos extranjeros, Negrete caía mejor a los entusiastas de lo macho y lo arrogante. De cualquier modo se contaba ya con dos estrellas auténticas, amén de otras dos que se reintegraron al cine nacional con todo y su fama hollywoodense: José Mojica y Lupe Vélez.

Sin embargo, el panorama no era muy halageño. El afán imitativo —nunca fue característica de los productores mexicanos su originalidad o su valor en la exploración de nuevas vías— había saturado de folklore el incipiente mercado natural del cine nacional. En 1939 casi no se hicieron películas rancheras; la producción bajó a 37 películas, lo que no dejaba de ser grave, porque,



Allá en el Rancho Grande

mientras tanto, la primera organización sindical del cine mexicano, la UTECM, había visto subir el número de sus agremiados de 91 en 1935, año de su formación, a 410. Ya se le planteaba, pues, un problema de demasiadas bocas que mantener a una industria aún descapitalizada: los 15 millones de pesos invertidos en la producción de películas, de 1931 a 1938, se habían esfumado en su mayor parte. Eso fue así porque otra característica de los productores de cine mexicano era y siguió siendo— la de no reinvertir lo ganado con sus películas; a la pequeña burguesía, el fantasma de la revolución la había habituado a guardar compulsivamente sus dineritos o a meterlos en negocios más seguros (la especulación con terrenos, por ejemplo).

El Estado, por su parte, intentaba apoyar al cine nacional con medidas administrativas. En octubre de 1939, un decreto del presidente Cárdenas impuso a todas las salas cinematográficas del país la exhibición de por lo menos una película mexicana al mes. Por otra parte, eran favorecidas películas “de aliento” (el término

se emplearía mucho después) como *La noche de los mayas* o *Los de abajo*, ambas de Chano Urueta.

Pero lo cierto es que el cine mexicano parecía condenado a una tremenda crisis: exhausta la gallina de los huevos de oro, o sea, el melodrama ranchero, sólo un productor (Jesús Grovas) y un director (Juan Bustillo Oro) parecían ser capaces de dar a su trabajo una continuidad industrial. En 1939, ambos obtuvieron un gran éxito con *En tiempos de don Porfirio*, evocación nostálgica que aspiraba a refugiar al cine nacional y a su público en un limbo prerrevolucionario; otra vez, el desistimiento de aceptar la historia. Y si en 1940, la producción siguió bajando (29 películas) y todo el cine nacional se dispuso a languidecer calculadoramente, por si subía a la presidencia Almazán y desaparecía con él el “peligro” socialista, Grovas y Bustillo Oro lograron uno de los pocos éxitos taquilleros del año: *Ahí está el detalle*, que convirtió a *Cantinflas* en la estrella más popular que haya tenido jamás el cine de habla castellana.

Con todo, el cine porfiriano de Grovas y Bustillo Oro no bastaba para dar cuerpo a una industria que tenía su primera gran crisis antes de existir cabalmente como tal. Pero en 1941, cuando Avila Camacho sube al poder, la guerra mundial se generaliza para desgracia de millones y millones de seres humanos y para fortuna del cine mexicano. Ni aun un cine con tan manifiesta vocación a la languidez y a la irresponsabilidad puede desconocer las grandes ventajas que la situación le ofrece. La producción del cine norteamericano tenderá a disminuir, como es lógico, pero lo más importante no es eso, sino el apoyo que los propios norteamericanos darán al cine nacional (dinero, maquinaria y refacciones, instrucción técnica). Hasta ese momento el de la Argentina ha sido el mayor cine en castellano, tanto por el volumen de su producción como por su éxito en el mercado latinoamericano: ninguna actriz del cine mexicano, por ejemplo, puede competir con Libertad Lamarque o con Niní Marshall. *Catita* a ojos limeños, bogotanos o caraqueños. Pero los Estados Unidos preferirán apoyar la cinematografía de un país aliado como México sobre la de un neutral tan sospechoso como lo era la Argentina en el campo de batalla ideológico, político y económico que representa el mercado latinoamericano. Le tocará, pues, al cine argentino enfrentar una terrible crisis de la que aún no sale y ceder a México el primer lugar de producción de cine en castellano. Un hecho indicativo de todo ello: se especula con la necesidad de hacer una biografía de Bolívar que exalte el panamericanismo a efectos de movilización, y se habla en Hollywood de que la protagonizará Robert Donat, o Gary Cooper, o Paul Muni, o S.Z. Sakall (dato totalmente falso porque no recuerdo bien quiénes eran los verdaderos candidatos). Al final, quedan en plena libertad de hacerla, sin interferencia norteamericana, pero con evidente apoyo, Jesús Grovas (productor) y Miguel Contreras Torres (director), y así sale el *Simón Bolívar* encarnado por Julián Soler que se beneficia con una gran promoción en toda Latinoamérica.

En 1941 casi no se advierte aún la superación de la crisis, puesto que sólo se producen 37 películas, apenas 8 más que en 1940. Pero los signos son muy alentadores para la industria: termina la hegemonía de Grovas cuando otras tres productoras —la Filmex de Wishnak y Walerstein, la Films Mundiales de Agustín J. Fink y la Posa Films de *Cantinflas* y socios— aparecen como sus dignas competidoras. La Filmex produce una adaptación de *El conde de Montecristo* dirigida por Chano Urueta, que señala dos hechos importantes: por una parte, convierte definitivamente a Arturo de Córdova en una nueva estrella del cine nacional; por la otra, inicia un abordaje de las obras célebres de la literatura mundial, muy facilitado por el simple hecho de que en tiempo de guerra no hay quien reclame los derechos de autor. Para mayor fortuna del cine nacional, debutan en 1941, sus años de suerte, dos realizadores que habrán de ser los pilares de un "cine de

calidad" sin el que no hay industria posible: Emilio Fernández, el *Indio*, con *La isla de la pasión*, y Julio Bracho con *¡Ay, qué tiempos, señor don Simón!* (película esta última que pretende vagamente ser una sátira de los desahogos nostálgicos a lo Bustillo Oro).

Los acontecimientos de los años posteriores marcarán un camino ascendente que sólo terminará con la guerra. En 1942, se crea al fin el Banco Cinematográfico "por iniciativa del Banco Nacional de México y con el respaldo moral del presidente Avila Camacho"; se capitaliza aún más a Grovas para que haga unas 20 películas al año y para que, dentro de un típico proceso económico de concentración, vayan abandonando el terreno los pequeños productores incapaces de competir con tamaño gigante; el periodismo cinematográfico (críticos y cronistas se agrupan en una Unión de Periodistas Cinematográficos Mexicanos) es emplazado a defender a como dé lugar al cine nacional, con el consiguiente anatema contra los *snoobs* extranjerizantes, pues ya los había; otra estrella mexicana de Hollywood, Ramón Novarro (ya muy de capa caída en la época) es traído al país para protagonizar *La virgen que forjó una patria*, de Julio Bracho; gracias a *El peñón de las ánimas*, de Miguel Zacarías, surge, como alternante de Jorge Negrete, la estrella femenina que tanta falta hace: María Félix, cuya gran belleza producirá estremecimientos no exentos de orgullo patrio; el director Ismael Rodríguez y el actor y cantante Pedro Infante tienen debuts que no permiten apreciar la importancia que ambos llegarán a tener en el cine mexicano.

Pero 1943 será aún más brillante. Se llega a producir un total de 70 películas, cifra nunca alcanzada hasta ese momento por ningún cine de lengua castellana; pero la euforia se hace incontenible, sobre todo, gracias a los primeros grandes triunfos del *Indio* Fernández: *Flor Silvestre*, de tema revolucionario, y *María Candelaria*, de tema indigenista. Ambas películas, muy mexicanistas, son vehículo para la incorporación al cine nacional de Dolores del Río, otra estrella mexicana de Hollywood, y para la afirmación de las famas del emotivo actor Pedro Armendáriz y del fotógrafo Gabriel Figueroa. Pero, además, Fernando de Fuentes realiza una *Doña Bárbara* que representa a la vez que un homenaje al panamericanismo, la consolidación de María Félix como gran aspirante a mito. Julio Bracho instala el tema social (aparente) en un contexto citadino con la muy celebrada *Distinto amanecer*; Miguel Contreras Torres rinde tributo a la literatura nacional con su versión de *La vida inútil de Pito Pérez*. Todo ello da fe sin duda de una notable elevación del nivel de las ambiciones culturales y estéticas.

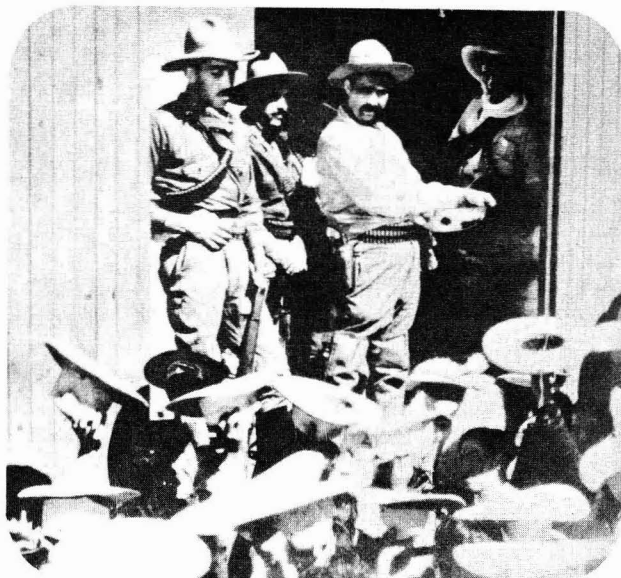
Sin embargo, al margen de que el paso del tiempo haría muy discutibles las valoraciones de la época, lo cierto es que las películas de Fernández y Figueroa fueron las que suscitaban por primera vez la atención del mundo para el cine mexicano. Únicamente Buñuel lograría en el futuro otro tanto). Y no sólo por los



El compadre Mendoza



Vámonos con Pancho Villa



abundantes e importantes premios obtenidos en festivales internacionales: a ojos de europeos y norteamericanos, las películas del *Indio* representaron el acceso a un mundo desconocido por vía de un estilo al que no quitaban originalidad sus muy claros antecedentes eisenstenianos (*Que viva México*). Fernández fue para el mundo *todo* el cine mexicano, en la misma medida en que, después, Kurosawa y Bergman serían *todo* el cine del Japón y de Suecia. Otra cosa es que Fernández no tardara mucho en revelar sus tremendas limitaciones y que, al eclipsarse su estrella internacional, se eclipsase también la del cine mexicano.

En 1944, diríase que el cine nacional tenía todo cuanto necesitaba: base financiera, base industrial, un buen grupo de estrellas, directores de talento, impunidad para asaltar la literatura universal en busca de temas (en sólo dos años, 1943 y 1944, fueron adaptados para películas mexicanas Shakespeare, Verne, Maupassant, Margall, Sudermann, Pérez Galdós, Henri Bataille,

Gallegos, Salgari, Zweig, London, Alarcón, Florencia Barclay, Hugo Conway, Jorge Ohnet, Xavier de Montepin, Blasco Ibáñez y algún otro), amén de un público fiel. El número de películas producidas siguió subiendo (se hicieron 75 en 1944) y la cinematografía quedó convertida, según se decía, en la tercera industria del país. En vista de tan halagüeñas perspectivas, se integró una Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas encargada de otorgar los *Arieles* con que se premiarían los mejores esfuerzos cinematográficos, al modo de los *Oscars* de Hollywood. Hasta eso se tenía en esa época en la que la llegada de aristócratas refugiados de la guerra, como el rey Carol de Rumania, dio a la vida capitalina un toque cosmopolita, de gran mundo, que se acordaba bastante bien con la primera oleada de optimismo burgués posterior a la Revolución.

El "peligro" del socialismo parecía lejos y muy cerca, en cambio, la perspectiva de grandes negocios. Proliferaban en el cine los

dramas mundanos, bien burgueses, en los que podía verse a una María Félix vestida por modistos famosos atormentando a caballeros con elegantes canas en las sienes. Claro que, en compensación, Dolores del río y Pedro Armendáriz seguían sufriendo todas las torturas de la mexicanidad más mexicana en las premiadas películas del *Indio*, pero eso era para muchos simple folklore y color local.

Todo iba bien para un cine mexicano que había entrevisto la posibilidad de ser de la "alta". Por eso, el jefe de censura de entonces, Felipe Gregorio Castillo, echó una mirada despectiva al pasado silvestre y artesanal y declaró que en los nuevos tiempos ya no se permitiría hacer películas como *El compadre Mendoza*. El melodrama podía seguir siendo la base sustentadora del cine nacional, pero ahora debía oler bien, como corresponde a un nuevo rico.

Lo malo es que la guerra amenazaba con terminar, y con ella, la época de las vacas gordas. Ante esa ominosa perspectiva, empezaron a agitarse las "aguas estancadas del cálculo egoísta": si en 1944 debutaron 14 directores (entre ellos Roberto Gavaldón con *La barraca*, que ganó el primer *Ariel*), en 1945 se inició la famosa política sindical de puerta cerrada, que aseguraba para los que ya estaban dentro de la industria el reparto de un botín que amenazaba con reducirse, y sólo debutó un director. (En los años siguientes, los nuevos directores podrían contarse con los dedos de las manos.) Además, estalló una guerra sindical entre las infanterías del cine, esto es, los técnicos menores y los empleados de las salas (proyeccionistas, acomodadores, etcétera) y la aristocracia encabezada por los actores famosos. *Cantinflas* y Negrete fueron los líderes de un movimiento de reivindicación de los derechos de los ricos en contra del avorazamiento de los líderes venales (que sí lo eran) de los pobres. Después de una serie de escaramuzas que incluyeron una célebre bofetada de Enrique Solís a Gabriel Figueroa y el acuartelamiento en los estudios cinematográficos de estrellas improvisadas en fusileros no muy convincentes, se consumó la división, legitimada por un laudo del presidente Avila Camacho: los pobres y sus líderes más o menos corruptos se agruparían en el STIC (Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica), con prohibición de hacer películas de largo metraje; las estrellas y sus alternantes, directores, fotógrafos, etcétera, en el STPC (Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica), mismo que se encargaría, sobre todo, de asegurar el cumplimiento de una consigna: entre menos burros, más olotes.

Por lo demás, los norteamericanos, ya pasada la guerra, se dedicarían a cobrarse con fe su no muy desinteresada ayuda al cine nacional. Por medio de distribuidoras (la Columbia, por ejemplo, se llevaría una buena parte de las enormes ganancias producidas por las cintas de *Cantinflas*), productoras subsidiarias (la Ramex, por ejemplo, era una pequeña RKO mexicana), partici-

pación importante en las acciones de los estudios Churubusco, los más grandes del país, que fueran fundados precisamente en 1945, y toda suerte de combinaciones y arreglos, el capital norteamericano influiría decisivamente en la marcha ulterior del cine nacional. A eso no fue ajena la creación por parte de los productores de una poderosa mafia (también funcionaba ahí el "entre menos burros", etc.) generada a su vez por un monopolio de la exhibición: el monopolio del famoso norteamericano poblano William Jenkins.

Así se cerraba el ciclo de formación de la industria iniciado nueve años antes. Capital y trabajo se las arreglaron para crear un sistema inmovilizable que debía hacer continua la inmovilidad. De ahí en adelante, el cine mexicano frecuentaría cabarets, ranchos, hogares pobres y de clase media y un universo pseudo revolucionario muy institucional para difundir toneladas de canciones, regañar a los jóvenes, ensalzar las glorias folklóricas del villismo, celebrar la esquizofrenia y la paranoia, todo bajo el signo inmutable del melodrama. Ese cine, aparte del caso muy excepcional de Buñuel, no dejaría de producir cosas interesantes y de valor cuando menos creía hacerlo (por ejemplo, las películas cómicas de *Tin Tan* y Martínez Solares, los melodramas de Alberto Gout con Ninón Sevilla, las sagas populacheras de Ismael Rodríguez, los *westerns* de Fernando Méndez), pero lo previsto era otra cosa: se trataba de mantener por una eternidad las mismas estrellas famosas, los mismos directores prestigiosos, los mismos sistemas financieros y sindicales y las mismas convenciones temáticas.

La industria, pues, se había formado no para desarrollarse, sino para desmentir el paso del tiempo. Se cumplía de tal manera el sueño pequeñoburgués de un pequeño mundo perfectamente protegido, y se esperaba que el público —el público humilde del cine mexicano— tampoco se desarrollase, en bien de todos. No en balde el público de lengua castellana más seguro para el cine nacional era el analfabeto, o sea, el que no podía leer los subtítulos de las películas extranjeras. Si para el cine la historia quedaba reducida a un cementerio de héroes inertes y la política era declarada inexistente, y si la censura contribuía poderosamente a que así fuera, no cabe advertir en ello sino la persistencia de una aberración de principio, la que supuso construir una industria burguesa con mentalidad de pequeñoburgués.

Se requeriría el paso de veinte años, nada menos, para que el primer concurso de cine experimental empezara a cambiar el panorama en virtud de las nuevas exigencias impuestas por una evolución cultural (nuevo público, nueva crítica). Pero el nuevo cine mexicano debería luchar (y todavía lucha con muchas desventajas) en contra de las nefastas consecuencias (industriales, culturales, artísticas) de un absurdo vacío generacional, el vacío resultante de los veinte años durante los cuales la industria pugnó por asegurar su existencia eterna con la inmovilidad más pétrea.

AVES SIN NIDO O LA APASIONANTE HISTORIA DE ANI TA DE MONTEMA R Y UN CINE NAC IONAL SIEMPRE D E ESPALDAS A SU REALIDAD ■ DAV ID RAMON ■

A Zandra Calderón

Quinto rollo, segunda secuencia: Anita entra a una sala amueblada lujosamente (un lujo bastante heterodoxo que mezcla objetos de auténtico buen gusto con otros totalmente fechosos, fijados en los cuarentas, los cuales no están todavía ni demasiado cercanos, ni demasiado lejanos para tener algún prestigio); baja unas escaleras, pisa alfombras mullidas, las lámparas están encendidas, el ambiente es íntimo y acogedor. Anita viene elegantísima: de largo, lleva tocado, joyas, un abrigo de pieles. La recibe Carlota (quien por cierto parece salir algo precipitadamente, como empujada por el director en el último momento): está también de largo, de *strapless* y con un *echarpe* transparente; es “digna” anfitriona y no está en ningún punto en menos que su rival. Entre las dos mujeres se entabla un *diálogo* (se dice lo escribió Salvador Novo) que es en realidad un monólogo, en el que cada una dice frases hechas (como ha sucedido a través de toda la película): “Es usted fría y cruel como una profesional del sentimentalismo”; “Yo soy la dueña y señora; usted es la *otra*”. En verdad y en el fondo se está hablando sólo de finanzas, pero envueltas en unas parábolas que resultan barrocas y se suponen *poéticas*. Las dos mujeres *dicen* largamente cada frase (que en su tiempo suscitaban *terribles* reacciones; y la gente *estaba* en favor de una u otra —yo de plano estoy con Carlota la amante—), casi siempre ven directamente a la cámara y como buenas actrices que salieron del teatro, se nota al instante que tienen perfectamente memorizados sus *papeles*. Para ser imparcial, habría que decir que en este duelo en realidad ambas quedan “empatadas”, entre otras cosas porque da la casualidad que la posición que defienden es sustancialmente la misma: “la abnegación de la mujer”, “la conquista y retención del *hombre* (así en genérico), el matriarcado, etcétera; o en suma las *virtudes tradicionales* de la mujer mexicana que tanto la esposa como la amante poseen. Carlota, la *otra* sólo desea ser (es ya) “legalmente” una buena esposa, contar con “toda la protección de las leyes y de la sociedad”; formar un “hogar legítimo”. Carlota y Anita de Montemar, casi siempre hieráticas, ven directamente a la cámara (abundan los *close-ups*, pero también muchos planos medios, pues tan lujoso vestuario debía ser admirado y por ello mismo las protagonistas tomaban actitud de “estatuas”) y se solazan en sus largos diálogos (este exceso de diálogo, este apoyo en la palabra hablada llega aquí a un grado tal, que va incluso contra el más elemental y básico concepto del cine como imagen, del cine como un arte con una *escritura* visual; más tarde llegará a caracterizar al cine mexicano como un cine —con limitadísimas excepciones— carente de lenguaje visual, lo cual continúa vigente incluso en ésta década). El duelo de actrices es interrumpido “súbitamente” (claro que para esto ya han terminado de decirse “todo”) por el ruido de un claxon en la calle: ambas se asoman a la ventana (y contra todo lo que hubiéramos supuesto por todo el ambiente visto anteriormente) ¡son las doce del día!



Anita de Montemar es una película mexicana, un melodrama de los cuarentas (aclarando que el melodrama cinematográfico mexicano es una cosa bien singular, diverso a lo que en sí y en general puede considerarse tal género): técnica y artísticamente es mediocre (aunque los que aman el *camp* lo encontrarán de una riqueza sin límites) y posee una presencia singular: Isabela Corona (totalmente desperdiciada aquí y en todas las cintas que filmó), pero la escena descrita anteriormente y en realidad toda la película me interesa mucho desde varios ángulos. Todas las situaciones, problemas y soluciones que plantea son totalmente falsas (desde todos los ángulos o aspectos) y son totalmente ajenas (quieren negar) a las condiciones sociales reales en que se producen. Se describe una situación totalmente falsa y totalmente contraria a esa realidad.

En 1931 se filmó en México la primera película sonora: *Santa* (un melodrama). 13 años después, cuando se filma *Anita de Montemar*, la industria cinematográfica mexicana está no sólo perfectamente establecida sino muy próspera (los cuarentas se consideran la "edad de oro" del cine mexicano), pero si los treintas es una década (y en México más que esto habría que decir un sexenio, en este caso el cardenista) que junto al melodrama permitió también la exaltación filmica de la Revolución (y por ende su examen y la crítica a la nueva burguesía naciente de ella, y a la vez una traición a sus principios), otro nuevo sexenio, el avilacamachista ya no lo permitirá; querrá por el contrario que el cine exalte de una vez por todas y para siempre a la burguesía por fin completamente dominante de la situación: "En diciembre de 1940 (don Jesús Silva Herzog *dixit*) inició su gobierno Manuel Avila Camacho bajo el símbolo de la llamada *Unidad Nacional*, con lo cual la revolución entró en crisis porque una nueva burguesía desgajada de la revolución se había sumado a la vieja burguesía de origen porfirista e influía en las decisiones y en general en la vida de la República." Esta burguesía (entre otras cosas) impone una moral "nueva" (que en el fondo no es sino la siempre dicotómica moral mexicana), en la que destaca (busca) la confianza en sí misma. Ante todo nos (y se) asegura que ellos son virtuosos, respetables, cívicos y muy trabajadores. No como los otros (la vieja burguesía, la que todavía no los acepta completamente) que como alguien afirma en *Anita de Montemar*: "Son apellidos muy ilustres que en realidad quién sabe de donde vienen." No, ellos son un "apellido noble" porque lo ha "dignificado" el "trabajo" (trabajo entendido sólo como una gerencia a nivel de iniciativa privada, en este caso una corporación que vende instrumentos musicales y que seguramente con el tiempo se convertirá en una empresa incluso capaz de exportar internacionalmente); pero si bien son muy *virtuosos* no por ello dejan de tener algún defecto (no desde luego la corrupción, no la represión de obreros huelguistas, no la creación del charrismo sindical, nada de



esto), su *corazoncito*: por tanto tienen una amante y una casa chica. Esto naturalmente plantea un pequeño dilema ¿cómo ser tan virtuosos (y por tanto tan poderosos) los rectores de un país y al mismo tiempo tener dos mujeres, una “legal” y otra “ilegítima”? Problema grande, pero no sin solución. Esta es muy sencilla y hasta salomónica: todos los “derechos”, el “apoyo”, el “respeto” de la sociedad son para la primera, que es la única a quien “reconoce”; a la otra sin embargo la “comprenden” o mejor aún la compadecen las mujeres. En cuanto a los hombres, entienden y tienen derecho a toda la situación, situación que incluso la misma Carlota acepta: “soy una migaja de cariño en la vida de un hombre rico” o para decirlo con menos eufemismos, un objeto. Claro que ambas en realidad son objetos, pero la esposa cumple una función suplementaria muy importante: asegura la responsabilidad y la respetabilidad social del marido, pero sobre todo de los hijos; sólo los hijos legítimos del matrimonio serán tan dignos como su padre, y por tanto merecerán ser herederos y futuros gobernadores de su sociedad; y por supuesto nunca serán “un rebelde que se alza contra su sociedad y es siempre un faccioso” como justamente podría y tendría que serlo un resentido social sin *nombre*.

Este problema (moral y sentimental) es, según el cine, el problema apasionante, fundamental, vital de la sociedad mexicana de los cuarentas, pero se resuelve fácilmente (según vemos) poniendo a cada quien en su lugar y sin que por ello merme el prestigio del “hombre”. Antes por el contrario, dependiendo de la riqueza y el rango económico (que descansa sobre el político) que tenga, sus mujeres (esposa y amante) objetivamente ejemplificarán cuán grande o cuán no tanto es éste. Ellas llevarán encima de sus personas, en joyas, vestidos, etcétera, una muestra proporcional de la riqueza de su marido o amante; si puede sostener con igual lujo a las dos, de base sabemos que este hombre obviamente no es un “cualquiera”, y quien es “alguien” naturalmente pone a cada quien en su lugar porque, eso sí, esta clase nueva para lo que vive es para estar en un lugar y entre más lejos de la bola (su origen) mejor. Así sus mujeres no se quieren parecer en lo más mínimo no ya digamos a las soldaderas, pero ni siquiera a Santa (de cuyo sentimentalismo son por cierto las más legítimas herederas), nada con campiranas o ciudadinas pobres, nada de eso: ellas y sus hombres son “internacionales”, serán tal vez nuevos ricos, pero internacionales y lo afrontan hasta sus últimas consecuencias. Por eso creen que sus mujeres deben vestirse constantemente de largo las 24 horas del día, estar siempre a tono; y sus casas, aun las chicas, deben copiar lo más posible a Versalles; por eso lo importante en realidad no es tanto que Anita intente regresar al convento, sino que lo haga (con capa) apropiadamente vestida para la ocasión; lo interesante no es que Alicia (la hija) trabaje, sino que, al fin y al cabo miembro muy importante de dicha burguesía, vaya lujosa y por supuesto imprácticamente vestida: que lleve

sedas y bordados y guantes y velitos y pulseras de brillantes. Todo esto, los problemas sentimentales y sartoriales de ésta muy concreta (y poco numerosa) clase social es lo más importante y fundamental del país. ¿Qué otros problemas tiene o puede tener? ¿Acaso el charrismo sindical que ya se ve muy fuerte, o el pistolero, o la corrupción administrativa y económica que llega a niveles nunca vistos (y ampliamente superados después)? No señor. Nada de esto, nada de minucias. Los problemas fundamentales de esta sociedad son de moda, de estilo y de sentimientos y ello se refleja fielmente en la película. ¿Quién triunfará? ¿Anita, dulce, buena, abnegada y a la vez audaz, pues tiene el valor de ir a enfrentarse a su rival vestida mejor que ella (supone, y se lleva una sorpresa)? ¿O Carlota, con menos joyas, una belleza más mexicana, morena, enigmática e igualmente audaz e igualmente abnegada e igualmente enamorada del “hombre”? Estos son los problemas fundamentales de la sociedad avilacamachista; éstos son los que quiere tener y en ellos quiere verse, y que otros vean, y así es como se sueña y se siente y se ve narcisa, finalmente filmada en el cine: elegante, mundana, audaz, debatidora de enormes “problemas”. Sólo que su novedad la traiciona. En realidad lleva tan poco tiempo en el poder que se puede permitir y se permite (eso sí, en todos sentidos) muy poco margen de libertad; decide rústicamente y de antemano no salir de la muy ortodoxa tradición mexicana, y para decepción de quienes ingenuamente pensaron en algún momento que podría triunfar Carlota, les dice *no*, y está en pro de la esposa y la *legitimidad*, por el *nombre* que no tiene Alicia, la hija del adulterio, pero que tendrá gracias a la abnegación de “mamacita” que todo lo acepta y, *last but not least*, de Carlota a quien el director sube en un tren y vemos abrumada (entre otras cosas por el peso de su abrigo de pieles) encaminarse a su *destino* (como nos dirá más tarde una voz en “off screen”). Destino inexorable, en un tren que no lleva ni un minuto de haber salido de la estación y se encuentra de lleno en una zona de desastre sobre la que se debate un ciclón que derrumbará el puente. Todos los puentes, todos los obstáculos para que Alicia sea feliz, para que se case con un miembro también de la burguesía con ideas modernas, un emprendedor David Silva que ama “porque sí” con una pasión machista que no pregunta más que obsesivamente “¿Alicia, quiere usted ser mi esposa?”, que no pretende diálogo alguno con su amada, sólo el matrimonio perfectamente santificado por la Iglesia católica, más que nunca en un decorado, utilizaría y ambiente perfecto y digno con el “soy creyente” que el “presidente caballero” *dixit*. Perfecto final feliz de las terribles vicisitudes de Anita de Montemar. Pero si ella y sus descendientes vivieron *happily ever after*, no sucederá lo mismo en el cine mexicano, ni mucho menos en el país. El primero seguirá tan de espaldas a la realidad del segundo (con algunas notables excepciones que funcionan casi a nivel intuitivo y que habrá que analizar muy seriamente

con enorme cuidado) que entre otras cosas esto lo lleva precisamente a una crisis que empieza a manifestarse a finales de los cincuentas y que estalla a mediados de los sesentas (cuando por ello se convoca el primer concurso de cine experimental). De este cine melodramático, socialmente falso, tendríamos innumerables ejemplos a qué referirnos, pero esto se alargaría innecesariamente; por eso sólo tomaré los casos más extremos y que corresponden exactamente a lo que en su tiempo fue Anita de Montemar, sólo que ahora empezaré por tratar de caracterizar (brevemente) la sociedad en que se producen.

México 68: Surge un movimiento de renovación nacional que trata en verdad de dilucidar y debatir todos los problemas que nos afectan; tiene como base un movimiento estudiantil "que ante la actitud de la oligarquía dominante adquiere dimensiones nacionales", al situar su lucha inicial en planos más elevados, plantea al país reivindicaciones de carácter democrático popular. El movimiento estudiantil trata de incorporar al movimiento obrero y al mismo tiempo en fuerza y demandas supera a éste; los jóvenes, con un desinterés y un heroísmo admirables, pretenden cambiar la política del país hacia rumbos más democráticos y justicieros y luchan francamente contra el sistema. Los jóvenes se organizan; el movimiento creado por ellos de carácter democrático y popular, pretende el cumplimiento de la Constitución, y por tanto el respeto de las garantías individuales y colectivas; el derecho de manifestación y de protesta; la derogación de artículos anticonstitucionales.

El movimiento sintetiza un conjunto de reivindicaciones progresistas y democráticas amparadas en los preceptos constitucionales. Es un movimiento sin precedentes en la historia de México y sin duda el más importante de los últimos años. Como núcleo principal participan los jóvenes estudiantes de la Universidad, del Politécnico, de las Normales, de la Escuela de Agricultura de Chapingo e incluso la Universidad Iberoamericana. Cuenta con la simpatía de todas las universidades del país. El movimiento tiene un programa y una dirección colectiva formada por alumnos de todas las escuelas, democráticamente elegidos. El movimiento materializa las inquietudes sociales de todo un pueblo, el movimiento se convierte en un movimiento de masas y pone finalmente en tela de juicio toda una serie de valores y mitos falsos: Unidad Nacional, coparticipación social, estabilidad social y económica del país. El movimiento alcanza etapas de politización y de concientización colectivas nunca vistas. El movimiento es masacrado. Cientos de jóvenes asesinados (junto con ciudadanos de todas las edades).

Frente a todo esto el cine nacional produce (cómo no) una película de jóvenes. Porque, claro, el movimiento es lo que acaba de pasar y la inquietud juvenil interesa a todos. El director es también un joven (por lo menos cronológicamente) y todos creen (empezando por él mismo) que "va a salvar a la industria". ¿Qué

es lo que hacen los jóvenes según nos dice un director de su misma edad? Los jóvenes mexicanos típicos de finales de los sesentas y principios de los setentas hablan el lenguaje de la onda; oyen y cantan una música horrible, están tan inseguros de su identidad sexual que la sola mención de la palabra *maricón* los hace casi morir; son también puros y castos, por lo cual, en un gesto de suprema valentía, hacen pintas para preguntarse, horrorizados, si Angélica María es virgen(!). ¿Cuál es su preocupación mayor? Andar jugando que son niños de una escuela activa. ¿Qué les interesa más en la vida? Acomodarse lo más pronto posible en el sistema, sin cuestionarlo para nada. ¿Cuáles son sus problemas fundamentales? Los celos, los malentendidos: en síntesis, el *Amor*. ¿Están muy lejanos los tiempos de Anita de Montemar? Sólo del lenguaje, que no del corazón juvenil. ¡Ah! , y los papás son más *aliviados* (aunque de todas maneras pongan muchas trabas para que sus hijos se casen y de cualquier manera, sobre todo, triunfe el amor) y también hablan el lenguaje de la onda. En vez de decir "habla usted como una profesional del sentimentalismo" dicen: simón, nel, qué onda, qué grueso, pero de todas maneras nuestra juventud se casa de blanco en la Iglesia y Angélica efectivamente es virgen, y hombre, no hay que ser tan trágicos, hay que aliviarse a toda costa, y si algunos jóvenes fueron golpeados o encarcelados o asesinados mientras hacían alguna pinta (por ejemplo: Libertad a los presos políticos) hombre, maestro, no hay que ser fijón. No te azotes, alivíate o mejor acelérate, agarra la onda, agarra el patín, que pasón, gruvi, faja, pírate, que sacón de onda, y en el fondo el diálogo y las imágenes siguen siendo iguales a las de Anita de Montemar, siguen sin decir nada, sin reflejar nada absolutamente que tenga que ver con la realidad.

¿Que el país entró definitivamente en crisis y las películas juveniles pueden no reflejar esto? No importa. Aquí tenemos también al cineasta fuera de serie, al director excepcional que nos reflejará. Mézclense muchos hectolitros de pintura roja, filosofía zen budista de libro de bolsillo, *buñueladas* al por mayor, al "estilo" del nuevo western italiano, lo que fue el cine de vanguardia hace 45 años, añádase una mezcla de géneros, estilos, filosofías, actuaciones, símbolos e ideas de lo más diversas, confusas y mal asimiladas. Fílmese a todo vapor y diríjase a un público drogadicto. ¿Qué se obtiene? El moto: Perdón: *El topo*. El film que refleja entre tantas otras cosas la profunda crisis del país donde se produce. ¿Se redimirá el topo de sus pecados existenciales según la filosofía zen budista? ¿El hijo del topo, según la teología católica, lo asesinará para que triunfe el hinduismo? ¿El masoquismo es una perversión o una muestra de la gracia divina según los jansenistas del siglo XVII? ¿El génesis tiene la misma dimensión espiritual que la copia de la copia del western clásico norteamericano pasando por Italia y llegando a México? ¿A esto se le podrá nombrar apropiadamente *enchilada western*? ¿Qué



problemas tan profundos no trata *El topo*! Todos los problemas de este mundo (y del otro). Esto sí es importante, esto sí es trascendente. Esto sí es fundamental (nunca he visto “problemas fundamentales” tratados en forma tan epidérmica, vaya, ni en el *Selecciones*). Diálogos de un hermetismo que en comparación harían aparecer obvio al mismo oráculo de Delfos, y en los que se plantean cuestiones espirituales de una profundidad sin límites. Sin límites como la película misma; y toda esta patafísica, perdón metafísica; toda esta violencia “estilizada”, “de película” es más importante que una violencia real que se ejerce sobre una multitud inerme masacrada en una plaza pública. Es más importante filmar un desfile interminable de monstruos (del mismo nivel que los que exhiben las ferias ambulantes) que el desfile de una multitud que ejerce su civismo en la calle. Por supuesto, maestro Jodorowsky, por supuesto, guru, gracias por iluminarnos a todos nosotros pobres mortales mexicanos, y mostrarnos por encima de todo, por encima de *vanas apariencias*, la *Verdadera realidad*. “

Y el país avanza a pesar de todo, a pesar de *El topo*. El país ha celebrado ya las olimpiadas; el país cambia de sexenio, el país parece haber *superado* Tlatelolco y el país, damas y caballeros, tan dignos y elegantes contemporáneos o descendientes de Anita de Montemar y su grupo, celebra el maravilloso hecho de que el cine mexicano cumple cuarenta años de ser cine *hablado* (una verdad absoluta). Celebremos tan fausto acontecimiento con una gran fiesta. ¿Quién será el ácido, el amargo, el aguafiestas que junto a esto se atreva a aportar algunos pequeños datos indiscretos, molestos, del censo general de población de 1970? ¿Quién dirá que de la población total mexicana de 32 millones y medio de habitantes, cerca de ocho millones son analfabetas, que la población económicamente activa es el 43 por ciento y el 57 por ciento es inactiva; que de ésta el 75 por ciento gana menos de 1500 pesos mensuales; que trece millones de mexicanos no tienen ilustración alguna, que el 20 por ciento de la población no come carne? . Bueno, bueno, pequeños datos sin importancia, irrelevantes, nosotros tenemos que celebrar nuestro cine, que también nos refleja, nos critica, nos señala nuevos rumbos; lo tenemos que celebrar porque además ha habido una apertura: “nuevos cineastas jóvenes *habemus*”, algunos años después del concurso de cine experimental florece toda una constelación. ¿Qué nos van a referir estos nuevos cineastas jóvenes, cultos, universitarios? ¿La revolución congelada? ¿La crisis del país? ¿El 10 de junio? ¿Los halcones? ¿La represión? ¿Van a criticar la corrupción, la falta de contrainformación oficial? ¿Sus obras se parecen acaso o tienen algo que ver con lo que nuestros compañeros cineastas latinoamericanos hacen? ¿Será cine de liberación? ¿Será cine comprometido? ¿Será *La hora de los hornos* de México? ¿Será como el cine cubano con su *Lucía*? ¿Será como el nuevo cine brasileño? ¿Nos darán *Tierra en trance*? ... Los diálogos de Anita de Montemar parecen como de

Calderón de la Barca en comparación con los de *Las puertas del paraíso*, *Tu, ya nosotros*, *Muñeca reina*, *Fin de fiesta*, *Los días del amor*, *El jardín de tía Isabel*. Aquí ya no se habla, se tartamudea, se esbozan algunos intentos de lo que con generosidad podría designarse como algo parecido al signo lingüístico. Hay en ellas un metalenguaje casi casi onomatopéyico. ¿Y en cuanto a la acción? viene al instante a la memoria un poema de nuestro admirado Xavier Villaurrutia en que nos habla de "la nada en que no pasa nada". Pero esto qué importa. Lo que importa es que Rita Macedo y Julissa sigan (esta vez de "muñecas yugoslavas" elegantemente vestidas) en la mejor tradición de Anita de Montemar, y naturalmente lo que importa todavía más son sus terribles conflictos sentimentales; lo que importa es que siga el apogeo del melodrama (y aclaramos una vez más que es un género perfectamente respetable y que alcanza alturas increíbles en Visconti, en Bertolucci, pero que no tiene nada que ver con este subgénero mexicano); que Enrique Rocha "sufra" por un amor perdido en la infancia, que se vuelva "loco", que la bellísima Helena Rojo en un gesto audaz pierda su virginidad para casarse con él y sufra como Carlota porque no puede casarse con el hombre que ama. ¿Importa algo que la realidad socio-histórico-político-económica en que se produce este cine sea muy diversa y hasta contraria a él? ¡Claro que no! Eso es lo de menos, pero para que vean que no todo está perdido también tenemos "cine histórico-reflexivo" en *El jardín de tía Isabel*: unos seres corruptos, degradados, inmorales, en descomposición, con una *selva interior*(?) gobernarán por derecho, "derecho divino" a un pueblo superior, más culto, pero sumiso ¿es esto México? Sí, pero en 1500 ¡Ah, bueno! Y la Revolución, ese gran tema, está aquí vivo, vigente, mas (¿quién lo hubiera pensado?) era tan caótica, tan absurda que en realidad transcurría, ante la cámara como un film de Warhol; pero no importa, finalmente tenía un sentido, porque Carranza no es Carranza, ni Villa es Villa, ni Longino es Longino, sino todos son amigos y conocidos nuestros (y de todos, no crean que somos tan payos); y hasta el

más insignificante de los extras no es esto, sino una celebridad de la "cultura mexicana" y, mejor aún, de la "cultura cinematográfica mexicana". Además, la Revolución no es lo importante ¡No, qué va! Lo importante es que un señor "tome conciencia" de ella, a pesar de haberla vivido según muestra la película, tan consciente de la cámara, a pesar de ser tan mal actor (pero que quién sabe, en su corazoncito tal vez llevaba grabada la imagen de Godard); anyway, él por eso se va a ir más tarde a luchar a otra donde morirá, y si esto nunca lo vemos en la película, no importa, porque tampoco hemos visto lo otro, y al final todo nos lo explica una voz *off screen* cuyo tono y lenguaje se parece sospechosamente a la de los jilgueros del PRI: pero señores, la Revolución revisitada es muy importante y por ello mismo del cine surge una interrogante que inquieta nuestro corazón. ¿Eran los cristeros seres humanos? Tal vez sí, pero no importa, porque al fin y al cabo el problema esencial en *Los días del amor* va más allá de esto, fundamentalmente es: ¿Las marionetas están tan perfeccionadas que parecen seres humanos?, ¿o los seres humanos están tan perfeccionados que parecen marionetas?, y señores no hay que preocuparse, hemos alcanzado alturas espirituales increíbles. Es igual nacer en Combray, que en Colima y (quién lo dijera) en el cine tiene más su equilante Marcel Proust en las tierras tropicales, en un Alberto Isaac, que en un Eric Rohmer, al fin y al cabo francés. ¡Bueno! , Pero también por último podemos ser reales y modernos y críticos y hasta sensacionalistas y tremendistas. Ahí está: *Fin de fiesta*. La burguesía está corrupta hasta la médula. El jefe de una dinastía industrial es (lo sabremos en el último minuto) homosexual (hace 15 años que en el cine mundial las películas empiezan, no acaban, con esto) ¿Puede haber algo más horrible? ... Mientras tanto todo se va articulando, se ha articulado ya. Están dadas todas las condiciones para un cambio fundamental en el país. Y el cine oficial mexicano, ante esto ¿qué películas no nos deparará? No se pierda el próximo capítulo de esta apasionante historia.



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

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

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

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

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

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

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

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

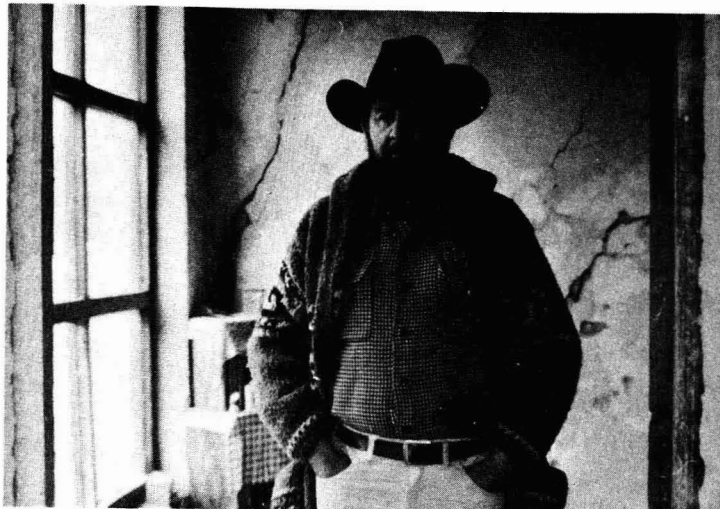
Entre los críticos, más que entre los cineastas, se ha planteado la necesidad de un nuevo cine mexicano que sea válido estéticamente, que sea cuestionador, político, impugnador. Es evidente que la libertad política resulta necesaria incluso para que se desarrolle un cine cuya intención principal no sea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

En este pueblo no hay ladrones



Tajimara

La manzana de la discordia



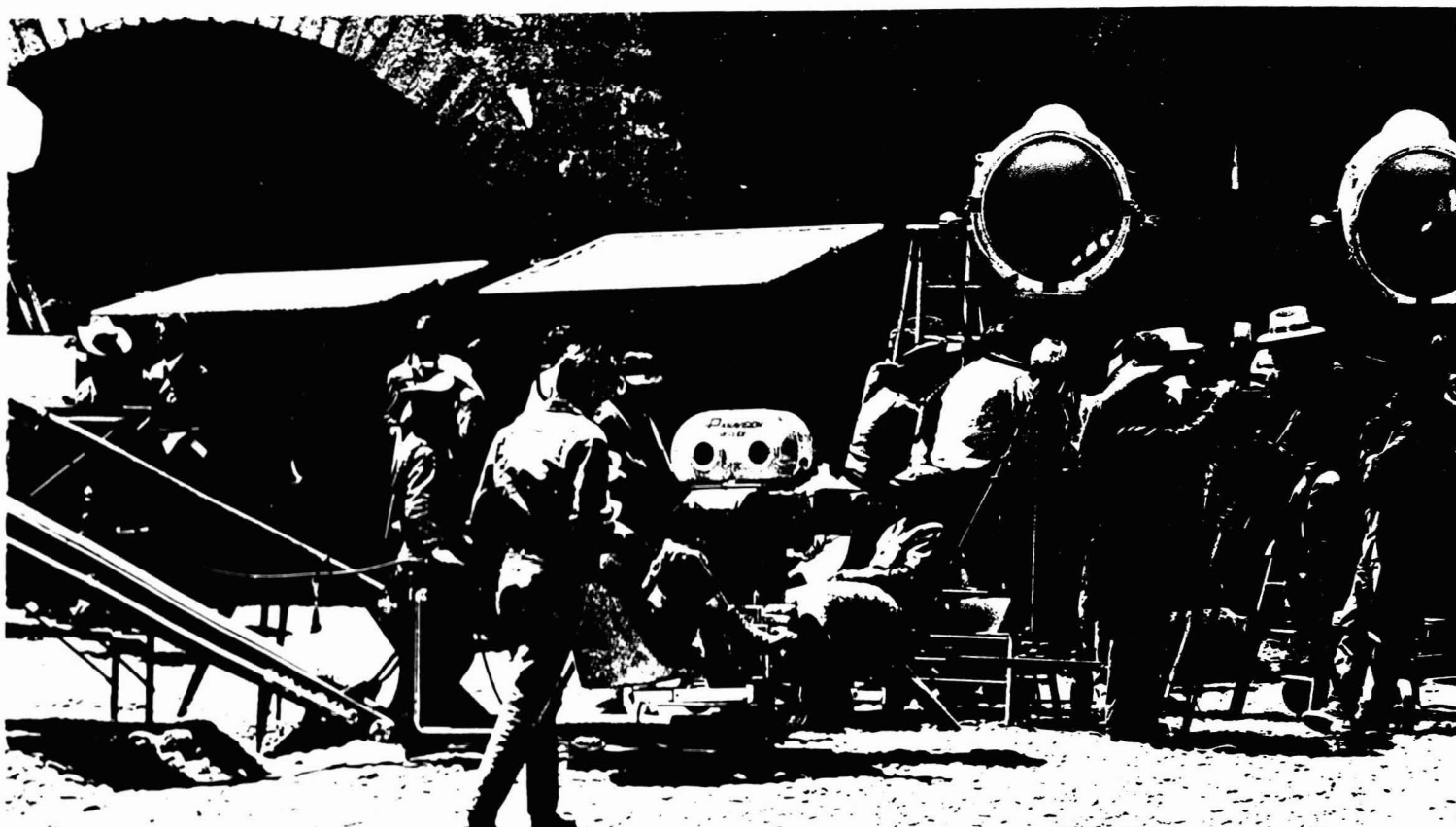
condiciones de la producción, limitados por las características del aparato de distribución y exhibición, tratan de traducir en cine sus inquietudes y de reflejar artísticamente su visión del mundo, sus contradicciones y aun sus limitaciones propias.

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

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

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

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



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

No puede hablarse aún de un nuevo cine, puesto que no hay todavía una interrelación estrecha y orgánica entre estas obras y estos cineastas, ni hay una común plataforma ideológica mínima, como la hubo en el Cinema Novo brasileño. Hay que tomar en cuenta una estructura social dada. La homogenización de la nueva burguesía, formada en la estructura estatal, no supone un libre juego de intereses burgueses como el que permitió, por un momento, el surgimiento de aquel nuevo cine en el Brasil. El cine independiente mexicano no tiene más opciones que languidecer en obras esporádicas que conocen una pobrísima difusión, o dejarse asimilar por la industria, con todas las concesiones o claudicaciones que esto puede implicar. Las obras surgen, escasas y aisladas, de cualquier modo, y es deber del crítico reconocerlas, ver en qué vasta ausencia hacen brillar sus valores o indican sus deficiencias.

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

EL ATENEO Y LA MAFIA DOS FORMAS DE CULTURA MEXICANA

1. Probablemente la tendencia más notoria de la cultura mexicana contemporánea, o sea la que se ha producido más o menos en los últimos diez años, ha consistido en lograr la autonomía en su propio campo. Con ello ha logrado acentuar cada vez más su carácter moderno, pues en buena medida el desarrollo de la cultura moderna se ha caracterizado por su liberación de las instancias determinantes de la religión, la política y la economía. El arte, la filosofía y las ciencias han buscado su legitimidad en valores emanados de su propio campo y no de las esferas dominantes de la sociedad. Mucho de lo que se ha llamado heroísmo intelectual ha consistido en actos que buscaban la autonomía cultural, como la rebelión de Galileo frente a la Iglesia y, en el otro extremo del tiempo, la de los escritores soviéticos frente a las exigencias político económicas de su gobierno. La lucha por la autonomía cultural ha abarcado desde la rebelión contra la Inquisición y el Índice hasta la lucha contra la censura estatal ejercida a través del correo o de oficinas específicamente dedicadas a ello. Y esto parece acentuarse cada vez más a medida que el hombre de cultura se encuentra presionado por una sociedad crecientemente organizada que lo mismo puede impedirle el acceso a los medios de difusión que cohecharlo con jugosas subvenciones repartidas en función de intereses extraculturales.

En México, la cultura se liberó de las determinaciones religiosas a lo largo del siglo XIX, al mismo paso de la revolución de Reforma. Así como la Iglesia perdió su carácter coercitivo sobre el Estado, también lo perdió sobre la cultura, la cual pudo al fin mantener relaciones libres con los problemas religiosos. Sin embargo, las instancias político económicas han sustituido a las religiosas y por ello lo típico de los fenómenos culturales en México se define en el presente siglo por el carácter de las relaciones de los mismos con el Estado (que sigue constituyéndose al mismo tiempo en el factor económico más poderoso de la nación). La posición que ocupan las preocupaciones políticas en el campo cultural va definiendo las etapas de la cultura superior en México.

Ahora bien, la finalidad última de la política nacional, especialmente a partir de la Revolución de 1910, ha sido la integración de la nacionalidad mexicana. Porque la Revolución fue un movimiento encaminado a emancipar a la nación de lo que algunos historiadores y sociólogos sudamericanos han llamado

la Segunda Conquista, esto es, la irrupción en el último cuarto del siglo XIX del capital y las fuerzas políticas de las grandes potencias europeas y de los Estados Unidos, en el vacío producido por la desintegración del Imperio Español. Irrupción que se caracterizó por una alianza de dichas fuerzas con las oligarquías ciudadanas liberales y con las clases terratenientes semif feudales de la América Latina.

Contra esta segunda colonia, los latinoamericanos que no se han resignado a ella, han opuesto una política y una idea de la nacionalidad que funciona también económica y culturalmente. Por eso, en México, donde esa lucha es muy patente, el tema céntrico de la cultura ha sido el del nacionalismo, sus diversas imágenes y conceptos, o bien su rechazo definitivo. En consecuencia, se puede decir que en el siglo XX mexicano se han desarrollado dos etapas culturales definidas nítidamente: el nacionalismo y el antinacionalismo.

La cultura mexicana contemporánea, la de los diez últimos años, o cuando menos muchos de sus cultivadores más destacados y de más fama, han identificado la búsqueda de la autonomía cultural con el rechazo del nacionalismo y con el advenimiento a la validez universal de sus obras; términos que no necesariamente se implican los unos a los otros, pero aquí aparecen ligados en virtud de que se trata de un proceso cultural cuya originalidad estriba en no querer ser nacionalista. Al menos eso es lo que declaran figuras como Carlos Fuentes, José Emilio Pacheco, Carlos Monsiváis, Juan García Ponce en Literatura, José Luis Cuevas en pintura y hasta Luis Villoro, Alejandro Rossi y Fernando Salmerón en filosofía, sin que esta enumeración sea en modo alguno exhaustiva.

Muchos de ellos reconocen, especialmente literatos y pintores, sus antecedentes más próximos en esta actitud antinacionalista a la generación de Contemporáneos —Novo, Villaurrutia, Pellicer, Cuesta, Gorostiza, Owen—, a Rufino Tamayo como figura excluida del muralismo revolucionario, y a Octavio Paz con quien todos reconocen tener una gran deuda, por su temprano reconocimiento de la obra de Tamayo y por su poesía reacia a encasillarse en cánones nacionalistas. Recientemente, el propio Tamayo ha vuelto a fijar su posición con motivo de los reiterados homenajes que se le han rendido, y nuevamente ha vuelto a identificar antinacionalismo con universalismo: "Hace ya medio siglo, ha declarado Tamayo, y como consecuencia

de nuestra revolución armada, se hizo urgente el afianzamiento de nuestra personalidad, como pueblo con características propias bien definidas" pero esta tendencia lógica y comprensible "dio origen a un nacionalismo extremado, que para nuestro infortunio, tiene todavía fuerte raigambre entre nosotros. ¡Es bueno ser mexicano! ¡Como México no hay dos!, así como otras muchas sentencias más, con igual intolerancia son el timón que guía nuestro destino". Pero la Segunda Guerra cambió la situación y dio lugar a un mundo nuevo, "se habla con persistencia de la universalidad, y parece que todas las actitudes se encaminan hacia ella. En otras palabras, se piensa que lo justo es ser ciudadano del mundo y no de una determinada región amurallada, y las nuevas generaciones que tuvieron la fortuna de nacer dentro de esta gran revolución ideológica y por lo tanto carecen totalmente de todos los complejos que a nosotros nos impidieron tener una visión más amplia de la realidad, nos están dando la pauta de lo que debe y ha de ser el mundo. Unidad. Concurrencia de todas las partes en un sólo propósito. Universalidad", México no debe quedarse atrás en este espíritu de universalidad y debe escuchar la voz de sus jóvenes sin complejos. "Yo por mi parte, agrega, me siento satisfecho de haber sido uno de los precursores de la formación de este nuevo mundo, del que México debe ser digno participante."¹

Por su parte, José Emilio Pacheco, refiriéndose a la labor nacionalista en diferentes campos de la cultura procura separar los valores intrínsecos de cada obra de la dosis de nacionalismo que las mismas pudieran contener: "Qué sobrevivió a la 'tempestad' de 1930? La poesía de los 'contemporáneos', los cuadros de Rufino Tamayo . . . Y si quedaron muchas obras de Orozco, algunas de Rivera y Siqueiros, ciertos libros de Héctor Pérez Martínez y Ermilo Abreu Gómez, fue por ser buena pintura o buena literatura, no por nacionalista, afrancesada o apochada."²

El Comité de Dirección de la Revista Crítica, la más reciente publicación filosófica, integrado por Alejandro Rossi, Fernando Salmerón y Luis Villoro, también defiende la autonomía de la filosofía en relación a diversas formas espúreas de la misma y a las pretensiones de una ya terminada filosofía de lo mexicano. En los trabajos filosóficos más recientes, dice, hay

una creciente prevención "a no confundir la investigación filosófica con las reflexiones —más o menos literarias— acerca de las características culturales o antropológicas de nuestros países".³

Pero en fin, vale la pena hacer notar que este rechazo del nacionalismo por diversos sectores de la cultura superior contrasta agudamente con el nacionalismo de la cultura popular y de la política educativa oficial. Lo cual, a nuestro parecer significa que la campaña nacionalista surgida de la cultura de la Revolución tuvo éxito y se ha extendido a extensas capas de la población mexicana, en tanto que la "inteligencia" considera ya rebasada esa etapa y ya colmada la necesidad del nacionalismo. Lo que entre otras cosas implica una honda ruptura entre la cultura superior y la cultura popular, ruptura de la cual sólo de vez en cuando cobra conciencia el intelectual al percatarse de que los supuestos de su lenguaje son completamente desconocidos para el pueblo. Y que contrasta con la actitud de los intelectuales de la Revolución que buscaron la comunicación con el pueblo e incluso la vía de la acción para lograr la realización de una cultura superior popular.

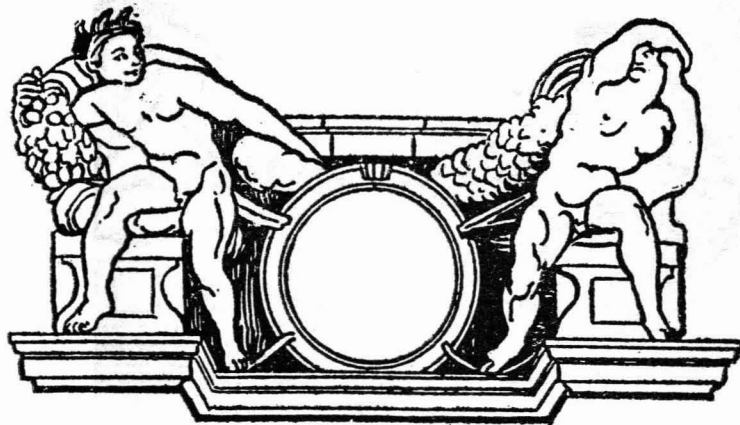
2. Sin embargo, para quien esté familiarizado, al menos medianamente, con las obras de la etapa que nos ocupa, notará en el rechazo del nacionalismo una cierta peculiaridad que puede llevar a mostrar qué tipo de nacionalismo es el que se rechaza. Uno de los ensayos de más éxito de Octavio Paz es *El Laberinto de la soledad*, penetrante análisis sobre el mexicano; la novela que dio fama a Carlos Fuentes fue *La región más transparente*, que resulta ser, en buena medida, la filosofía de lo mexicano hecha novela; también es innegable la fuerte influencia del folklore popular sobre una etapa muy importante de la obra de Tamayo; los libros que fincaron el prestigio de Luis Villoro fueron *Los grandes momentos del indigenismo en México* y *La revolución de independencia*, aportaciones básicas ambas a la filosofía de lo mexicano. Y así podrían nuevamente multiplicarse los ejemplos.

Con ello queremos decir que muchos de los que rechazan ahora el nacionalismo contribuyeron en otro tiempo a vigorizarlo y que su insistente negación por parte de las generaciones más jóvenes contribuyen a mantenerlo en una "tumba sin sosiego", como dice

¹ Revista de la Universidad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, abril de 1967, p. 33.

² José Emilio Pacheco en *Los narradores ante el público*, Editorial Joaquín Mortiz, México, 1966, p. 257.

³ Presentación de *Crítica*, revista hispanoamericana de filosofía, México, enero de 1967, p. 2.



Pacheco. Así, de una manera u otra, está vivo, ya sea porque infortunadamente está en nuestras raíces, que tiene raigambre como afirma Tamayo, o porque tanta negación lo mantiene en vilo. De cualquier manera tal rechazo merece una explicación.

Lo que ocurre es que esta generación a que nos estamos refiriendo no encuentra ya el ambiente de lucha revolucionaria que caracterizó a las primeras décadas de este siglo, más bien se enfrenta a un régimen político estable, que sufrió su última sacudida hace más o menos 30 años, al dejar Lázaro Cárdenas el poder. Sin embargo, el gobierno mexicano actual hace uso constante de una retórica revolucionaria cuya vacuidad se hace patente al contrastarla con su efectivo carácter conservador. Conservador, hay que aclararlo, no de las reliquias porfiristas, sino de una situación emanada de la Revolución; situación que no resuelve, ni con mucho, algunos de los grandes problemas nacionales. De este modo, la retórica revolucionaria que funcionó contra el porfirismo, al mismo tiempo que no tiene ya enemigo al frente, soslaya una auténtica crítica a la situación actual.

Pero esto viene a cuento porque uno de los elementos más reiterados en esta retórica es el del nacionalismo, sólo que un nacionalismo normativo, acartonado y solemne. Un nacionalismo de ceremonia oficial, cristalizado muchas veces en monumentos de dudoso gusto realizados por epígonos de las grandes corrientes artísticas revolucionarias. Y justo es contra este nacionalismo obligatorio que va dirigida la rebelión de un sector de la inteligencia, el que se considera a sí mismo más avanzado. "El artista postrevolucionario, dice Carlos Fuentes, se identificó con cierto redescubrimiento de los mitos perdidos y, hasta la década de los cincuentas, su deber establecido era el de la vigilancia patriótica de las tradiciones locales y de la identidad nacional. Lo cual no significa que el movimiento nacionalista de la cultura en México fuese innecesario. Todos sabemos que significó un urgente reconocimiento de la tierra, el pueblo, los colores y los sonidos de México, escondidos o deformados por varios siglos de indiferencia, imitación o mutismo. El mito resucitó vengativamente, pero una vez que rindió sus frutos, entró en decadencia porque sólo era, al cabo, una etapa de nuestro desarrollo cultural y cuando quiso convertirse en norma *permanente* se volvió repetitivo y chovinista, parte del statu quo y puramente pintoresco. Flo-

reció como un autorreconocimiento; degeneró en autocaricatura."⁴

Carlos Monsiváis se declara partidario de un humor que destruya el hieratismo y la solemnidad que implica el nacionalismo revolucionario: "...es tiempo ya de otras cosas: de deshacernos de ese nacionalismo de peso muerto; de darle vida a un sentido internacional de nuestra literatura, hasta ahora reducida a un torpe *collage* de imitaciones y frases hechas; de olvidarnos un poco de nuestros manuales de historia y enterarnos ya de que el conflicto no consiste en oponer siempre un indígena museo de antropología a una siempre hispánica afrenta a la madre, ni en buscarle mita y mita de motivaciones al mestizaje, sino en elaborar una cultura a la que deje de preocuparle de dónde viene y empiece a interesarle a dónde va".⁵

Y Octavio Paz, refiriéndose al muralismo dice: "...poco a poco se transformó en una escuela de retórica pictórica, populista, pseudopatriótica y oficialista, que ha cubierto a la ciudad de México y a la provincia de murales y de esculturas verdaderamente abominables".⁶

¿Entonces qué es lo que se busca? En artes plásticas y en literatura, el desprendimiento de toda homogeneidad social o colectiva y el hallazgo de una visión personal y de un lenguaje subjetivo —hasta donde esto es posible—; la reivindicación de la experiencia personal sin intención socializante, evitando que la relación de esta experiencia se convierta en una crónica realista y subrayando más bien sus discordancias con el mundo de los hechos. Por eso los arquetipos en pintura son ahora Tamayo, Soriano, Cuevas o Coronel y en literatura Rulfo, Arreola, Paz y los argentinos que más han incursionado en esta dirección, Jorge Luis Borges y Julio Cortázar. La filosofía, por su parte, no sólo rechaza las antropologías culturales nacionalistas sino también concepciones totalistas del mundo o invenciones de universos más o menos literarios a la manera del pensamiento de Vasconcelos. Más bien quiere apegarse a un ideal de ciencia pura, desprovista de motivaciones extrafilosóficas y hasta metafísicas; y de allí el auge de la lógica y la aceptación del positivismo lógico en más de una de sus variantes.

En suma, se considera que la preocupación nacio-

⁴ Carlos Fuentes en *Los narradores ante el público*, p. 141.

⁵ Carlos Monsiváis, *op. cit.*, p. 238.

⁶ Carlos Monsiváis: *Octavio Paz en diálogo*. Revista de la Universidad de México. Universidad Nacional Autónoma de México, noviembre de 1967. p. III.



nal corresponde a una problemática ya superada, a una forma de cultura necesaria, pero cuyos veneros ya se han agotado, cuyas finalidades han sido ya cumplidas y cuya imagen sólo se sostiene mediante una retórica vacía. Se quiere que la cultura superior encuentre sus movimientos en sí misma, se deshaga de todo color local y entre con paso seguro en la universalidad.

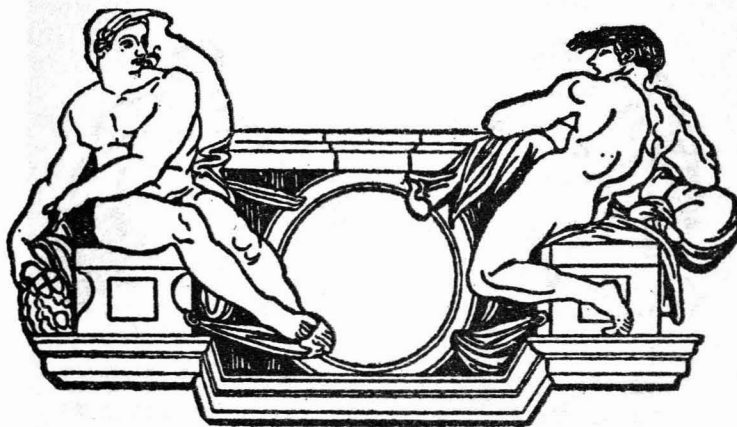
3. Algo muy diferente fue el nacionalismo de la cultura contemporánea de la Revolución, de esa etapa cultural que termina con el nacionalismo filosófico de los cincuentas, representado eminentemente por Samuel Ramos, Leopoldo Zea y el grupo Hiperión. Este movimiento que se manifestó en el muralismo de Diego Rivera, Orozco y Siqueiros, en la novelística de Azuela y Martín Luis Guzmán, en la poesía de López Velarde, en la gesta educativa de Vasconcelos, en el pensamiento del Ateneo de la Juventud, en la orientación arqueológica indigenista de Manuel Gamio y Alfonso Caso, etc., fue un impulso vivo, muy rico en manifestaciones, que surgió como una reacción contra el europeísmo porfirista.

El europeísmo porfiriano no constituía ciertamente nuestro ingreso al universalismo o internacionalismo cultural, era más bien el trasunto cultural de la entrega nacional a las grandes potencias europeas y a los Estados Unidos. Era trasunto de la segunda conquista. Este fenómeno ha sido bien estudiado en Sudamérica y planteado en sus términos justos. La cultura porfirista no consistió en otra cosa que en la europeización de las élites ciudadinas, un grupo no muy extenso de clase media, es decir, profesionistas, militares de alta graduación, burócratas de diferentes rangos y un núcleo muy pequeño de industriales y banqueros. Estos sectores fueron beneficiados, y algunas veces creados, por la penetración del capital internacional; de la estructura social de las metrópolis capitalistas copiaron sólo las formas exteriores, desde las modas y la arquitectura hasta la literatura y el arte, pero fueron incapaces de reproducir la estructura que hacía posible aquella exterioridad: no pudieron cultivar intensivamente las ciencias y la tecnología a pesar de haber asumido la filosofía positivista, y no desarrollaron la producción industrial en gran escala. O para decirlo más brevemente, esas élites consumieron como sus equivalentes metropolitanos, pero no produjeron como ellas. De allí que la cultura europea occidental, desprovista de su base científica y material, haya aparecido como un pastiche, como un pegote, o adherencia a realidades

sociales y políticas que poco o nada tenían que ver con esa cultura.

Frente a esta situación, el nacionalismo de la cultura revolucionaria constituyó un acto de sinceridad, de reconocimiento de nuestra situación real para revalorarla en unos casos y para superarla en otros. Sin embargo también es necesario aclarar que los mejores representantes de ese nacionalismo no se constituyeron en buscadores del color local sino que trataron sinceramente de insertar la cultura mexicana en la cultura universal. La cultura porfirista fue considerada, para usar una palabra de Alfonso Reyes, como una forma de descastamiento, que debía ser sustituida por verdaderas formas universales de cultura. Pintores como Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros no sólo reprodujeron las realidades populares, o como en el caso del primero, recogieron la tradición del arte prehispánico, sino que trataron de insertar la temática mexicana en la concepción marxista de la historia universal. La pintura de Rivera muestra ejemplarmente este intento de inserción de lo nacional en lo universal, reúne en una sola estructura influencias de la pintura renacentista italiana, de la pintura prehispánica, del folklore, con las ideas marxistas de la lucha de clases y del materialismo histórico. De la trascendencia universal o internacional de esta pintura pudo ser testigo, entre otros, León Trotsky, quien dijo: "en el campo de la pintura, la Revolución de Octubre ha encontrado su más grande intérprete, no en la URSS, sino en el lejano México; no entre los 'amigos' oficiales sino en la persona de un declarado 'enemigo del pueblo', que la Cuarta Internacional está orgullosa de contar entre sus miembros. Educado en las culturas artísticas de todos los pueblos, de todas las épocas, Diego Rivera ha permanecido mexicano en las más profundas fibras de su genio. Pero lo que lo inspiró en sus magníficos frescos, lo que lo elevó por encima de la tradición artística, en cierto sentido sobre el arte contemporáneo, sobre sí mismo, es el poderoso soplo de la revolución proletaria. Sin Octubre, su poder de penetración creadora en la épica del trabajo, opresión e insurrección, nunca habría alcanzado tal extensión y profundidad. ¿Deseáis contemplar con vuestros propios ojos, los móviles ocultos de la revolución social? Ved los frescos de Rivera. ¿Deseáis saber lo que es el arte revolucionario? Ved los frescos de Rivera".⁷ De

⁷ León Trotsky, *Literatura y revolución*. Jorge Álvarez, Editor. Buenos Aires, 1964, p. 203.



este modo un protagonista de uno de los más importantes acontecimientos históricos del siglo encontraba la expresión plástica del mismo en una pintura que la pasión antinacionalista ha declarado como obsoleto-folklorista y localista.

En el terreno del pensamiento también predominó el afán universalista. La tesis de la raza cósmica de Vasconcelos no tenía otro mensaje que el de incitar a los mexicanos e hispanoamericanos a romper los moldes nacionalistas de que hacían gala los imperialismos anglosajones, a quebrantar los intereses estrechos y asumir una actitud universalista que implicara una apertura del espíritu a los más altos intereses de todos los pueblos. "No empecé yo haciendo sistema porque creyese que los mexicanos necesitaban una expresión filosófica propia, declaró en 1932. Al contrario, he hecho filosofía para librarme del particularismo mexicano y de todos los demás particularismos; para hacerme hombre universal y, en consecuencia, filósofo."⁸

El mismo Alfonso Reyes a quien la pasión nacionalista lo acusó de no ocuparse de lo propio, tuvo siempre cuidado de precisar en qué manera la cultura nacional se encuentra articulada a la cultura general y cómo no se deben abandonar la una ni la otra. En muchos de sus trabajos se encuentra patente tal articulación; quizá uno de los más ejemplares sea el *Discurso por Virgilio* en el que la recordación del gran poeta latino le suscitaba inevitables referencias a la situación de la cultura nacional, desde el querer rescatar "el latín para las izquierdas", en virtud de que las humanidades clásicas habían sido dejadas por la cultura revolucionaria para el exclusivo culto de las clases conservadoras, hasta la comparación de la mística agraria de la Revolución con el cantar virgiliano a los pequeños labradores, a los modestos propietarios rústicos, al "campo poseído por el mismo que lo cultiva. Utopía de los filósofos, sueño del hombre libre",⁹ y no al gran hacendado que tiene más que casa de laboreo, museo y palacio de placer en mitad del campo, cuyo cantor no es Virgilio sino Varrón. Reyes reclama para sí el derecho de apropiarse la cultura clásica supuesta e implícita en la poesía de Virgilio, pero también de ofrecer a éste como mejor "sacrificio" algunas de sus "inquietudes nacionales". "Yo, dice sólo quise celebrar a Virgilio haciendo para él una tosca imagen

de mi barro." Frente a lo universal está lo particular, lo autóctono, pero "la autóctono... es, en nuestra América, un enorme yacimiento de materia prima, de objetos, formas, colores y sonidos, que necesitan ser incorporados y disueltos en el fluido de una cultura, a la que comuniquen su condimento de abigarrada y gustosa especiería".¹⁰ Nuestro mundo circundante constituye, pues, un caudal de materia prima que debe universalizarse al ser incorporado a la cultura. Ese y no otro debe ser el sentido de nuestro nacionalismo.

La crítica contemporánea al nacionalismo no puede referirse, por tanto, a la cultura emanada de la revolución, sino a sus epígonos que han estrechado su punto de vista en la forma que ya hemos descrito. Debe entonces matizarse la afirmación de Monsiváis: no debemos desinteresarnos del pasado, ni tampoco del pasado inmediato, porque sería renunciar inútilmente a un caudal de experiencia cultural que nos permite mirar desde otro nivel, superior desde luego, al punto de arranque y al apogeo mismo de la cultura revolucionaria.

4. Hemos dicho que la cultura mexicana de los últimos diez años ha buscado la autonomía de su propio territorio; esta autonomía que no puede ser más que relativa es, como lo afirma acertadamente Pierre Bourdieu¹¹ la condición de la aparición del intelectual autónomo que no conoce ni quiere conocer más restricciones que las exigencias constitutivas de su proyecto creador. En nuestro caso, la búsqueda de la autonomía ha cobrado el carácter de una lucha contra imperativos nacionalistas, pero ya hemos afirmado que la búsqueda de la autonomía y el rechazo del nacionalismo no implican el acceso a la universalidad. El haber dejado atrás el paisaje del maguey y el indio, como dice Fuentes, no proporciona carta de universalidad; los temas de la clase media, de la cual han surgido los jóvenes literatos, pintores y pensadores, pueden ser también localistas, tan llanos y cotidianos que no logren despertar interés y no alcancen los requisitos de la alta cultura.

Además, la búsqueda de la autonomía cultural puede cobrar un significado político según el contexto social en que se realicen las obras culturales. Nuevamente la actitud de los escritores soviéticos nos sirve de ejemplo: su lucha contra la censura, la búsqueda de

⁸ José Vasconcelos, *Ética*. M. Aguilar, Editor, Madrid, 1932, p. 26.

⁹ Alfonso Reyes, *Discurso por Virgilio*, en *Universidad, política y pueblo*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1967, p. 63.

¹⁰ A. Reyes, *op. cit.* p. 49.

¹¹ Véase de Pierre Bourdieu, *Campo intelectual y proyecto creador*, en *Problemas del estructuralismo*. Editorial Siglo XXI, México, 1967.



la espontaneidad ajena a las consignas estatales, su defensa del arte abstracto, los colocan dentro de una tendencia altamente progresista y en el centro de un grave problema que el stalinismo planteó a la cultura soviética.

¿Podría decirse otro tanto de nuestra pequeña *mafia*? ¿Su repudio del nacionalismo estatal la coloca en una situación más progresista que la del propio Estado mexicano? Hay que señalar que las tendencias culturales del Estado mexicano no tienen el carácter agudamente coercitivo de las del Estado soviético, y de hecho, a través de más de uno de sus órganos, ha patrocinado las expresiones de la nueva cultura. Y ya no digamos de la Universidad Nacional que ha sido una de las agencias patrocinadoras más importantes de estas expresiones. No se encuentran nuestros escritores, intelectuales y artistas, cercados por prohibiciones y alejados de los medios de difusión —casi podría decirse que ocurre todo lo contrario—, su lucha no tiene propiamente un carácter heroico. Por otra parte, su antinacionalismo es contemporáneo de la persistencia de grandes problemas nacionales, la pobreza y la incultura generalizadas, la dependencia de la gran metrópoli económica que es los Estados Unidos y otros más, de modo que la rebelión de nuestros jóvenes intelectuales no es la rebelión de la abundancia, o mejor dicho, no es la rebelión de la abundancia social; si no fuéramos a pecar de esquemáticos diríamos que es el individualismo de la nueva clase media.

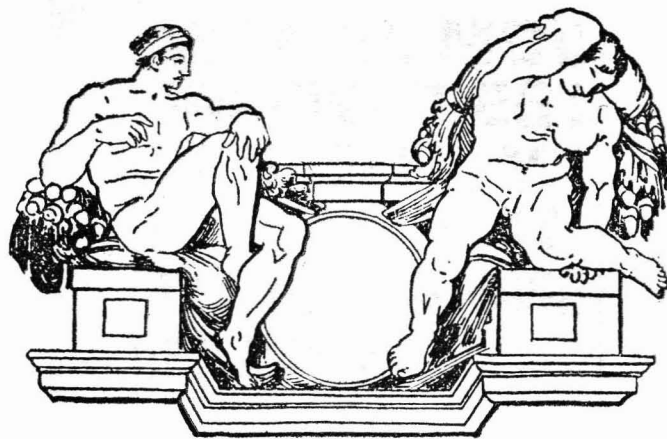
Aquí cabe anotar que algunos de los representantes o padrinos de la nueva cultura, como Carlos Fuentes y Fernando Benítez, se acercan mucho al marxismo, el cual, desde luego, no cree en la autonomía cultural ni en la desarticulación de la cultura de los estratos económicos y sociales. Pero no se puede decir que la oposición de estos representantes y padrinos es correlativa a la heroica de los escritores soviéticos.

En suma, la preocupación por la autonomía cultural no tiene en nuestro medio un significado político de avanzada. Cuando el gobierno revolucionario patrocinaba a Diego Rivera o a Siqueiros, sí se podía decir que la posición de estos artistas era ideológicamente más avanzada que la de su patrón. No se puede decir otro tanto de muchos de nuestros más jóvenes literatos y pintores; probablemente porque aún no han llegado a la madurez, el significado social y político de su obra no deja de ser un tanto ambiguo. Probablemente tal significado dependa del valor que otorguemos al indivi-

dualismo en la actual etapa de desarrollo social.

Muy conectado con este problema se encuentra el de las instancias legitimadoras de la cultura. Bourdieu hace notar que el campo cultural es un sistema de relaciones en el que sus partes se encuentran jerarquizadas en más de un sentido. Por lo que se refiere a la aceptación social de las obras culturales, esta jerarquización depende de lo que llama instancias legitimadoras que pueden ser agentes aislados como el creador intelectual, o sistemas de agentes, como el sistema de enseñanza, las universidades, las academias o los cenáculos, que legitiman las obras culturales por la autoridad o peso específico, más o menos reconocidos por el público. Como instancias legitimadoras más legítimas, por así decirlo, señala Bourdieu a las universidades y las academias; pero en virtud de lo que ya hemos explicado antes, en nuestro medio al lado de estas instancias se suma otra muy poderosa, el propio Estado mexicano, que tiene muchos y muy eficaces medios de consagración. Algunos miembros de la nueva cultura han criticado mucho la antigua alianza entre el Estado y los hombres de cultura de la Revolución, pero cuando el mismo Estado les ha ofrecido a ellos su patrocinio no lo han rechazado, alegando que no hay contradicción entre su afán de autonomía y la consagración y seguridad económica que ofrece tal patrocinio. En México el Estado crea premios de ciencia, de artes, de literatura; dispone del organismo de más alta consagración cultural, El Colegio Nacional; hace cultura a través del Instituto Nacional de Bellas Artes, del Seguro Social, de diversas oficinas de la Secretaría de Educación y de Relaciones Exteriores; patrocina abierta o subrepticamente una serie de publicaciones; y está en la posibilidad de ofrecer puestos burocráticos *paraculturales* a intelectuales o artistas que no encuentran en su oficio suficientes medios para subsistir o que quieren aumentar tales medios. En una palabra, el centralismo político mexicano también obra en el sistema de las instancias de legitimación cultural. Sin que esto quiera decir que con ello el Estado implanta coercitivamente, obligatoriamente, sus tendencias culturales, en virtud de la posibilidad de libre juego que hay dentro de su propio sistema sí compromete en cierta medida las declaraciones de autonomía o purismo cultural del antinacionalismo.

El problema de la legitimación tiene otro aspecto que también nos interesa. Hay actividades plenamente consagradas como la pintura, la música, la litera-



tura, la ciencia, que parecen formar parte del estrato más superior del campo cultural —aunque dentro de ellas mismas se presenten también complicadas jerarquías—, mas al lado de ellas hay otras que parecen ser dejadas al arbitrio individual, pero que por poseer poderosos medios de difusión, incluso más poderosos que los de la alta cultura, reclaman de pronto una legitimidad cultural parecida. Los miembros de la nueva cultura mexicana nos ofrecen un ejemplo de esto al tratar de legitimar, como muchos de sus congéneres en el resto del mundo, el jazz, el cine, los “comics” o muñequitos, que efectivamente han sido factores de formación o deformación de las nuevas generaciones. Basta leer las confesiones de *Los narradores ante el público* para comprender en qué medida el cine ha tenido casi tanta frecuencia como la lectura de novelas en los jóvenes intelectuales.

El proceso de legitimación de estas actividades se realiza rodeándolas de un aparato semejante al de la alta cultura. Existen cenáculos de críticos profesionales de cine que cuentan con revistas eruditas o suplementos culturales y que pretenden hacer de cada artículo un ensayo cuasi filosófico, como García Riera desde las páginas de algunos diarios o José de la Colina desde el suplemento cultural de *El Heraldito*. También hay tribunas en la radio y la televisión para el estudio y análisis del jazz como el programa *El jazz en la cultura* de López Moctezuma en Radio Universidad, las sesiones de jazz internacional realizadas por Bellas Artes y aun en los programas dominicales en la Alameda. También son dignos de llamar la atención los ensayos de Alexandro Jodorowski sobre el significado metafísico de los “muñequitos”, como el sedicente budismo Zen de ciertas historietas del Pato Donald y la publicación de sus *Fábulas Pánicas*, que no pueden ser llamadas de otra manera que “muñequitos culturales”. Se trata, en síntesis, de exagerar los signos exteriores de la legitimación para incorporar estos productos a su esfera.

También desde este punto de vista se diferencia la nueva cultura de la cultura revolucionaria. Los miembros de esta última intentaron legitimar diversos aspectos del folklore nacional. Desde el descubrimiento de los mariachis realizado por Vasconcelos hasta la incorporación de la vestimenta indígena en los salones ciudadanos por Dolores del Río, María Izquierdo, Frida Kahlo y Rosaura Revueltas. Los temas indígenas y del México popular fueron legitimados por la música, la

arquitectura, la pintura y la literatura, en abierto desafío al aristocratismo francés del porfirismo. En un caso y en otro, los miembros de los núcleos culturales se apegaron a las nuevas formas de legitimación por temor de aparecer vinculados a épocas superadas. Y los núcleos conservadores se han horrorizado lo mismo frente al indigenismo de la indumentaria que frente al beatismo y hippismo de nuestros actuales jóvenes.

Y por último, es necesario explicar que la tendencia a la autonomía cultural con todas las irregularidades y salvedades que aquí hemos expuesto da lugar a un fenómeno que en México ha tomado el nombre de aparición y auge de la “mafia”. El hombre de cultura y el artista que postulan insistentemente la autonomía de la intención creadora llegan a lo que Schücking y Bourdieu denominan el “territorismo del gusto”, esto es, la creación de pequeños grupos o cenáculos cerrados donde privan ciertos cánones estéticos e ideológicos que se suponen fuera del alcance del gran público, al cual se le atribuye necesariamente una histórica y permanente incompreensión. En nombre de estos cánones y aun de su intención esotérica, el autor exige un reconocimiento incondicional del valor de su obra, que recibe de los críticos que forman parte de su propio grupo, formándose nuevos vínculos de solidaridad entre creadores y críticos. Esta exigencia terrorista de la nueva cultura sólo “acepta a los críticos que tengan acceso al sancta sanctorum y estén iniciados, es decir, a aquellos que han sido ganados para la concepción estética del grupo... Y de ello se desprende también que cada uno de estos grupos... se convierta en una ‘sociedad de bombos mutuos’... “Esta ‘nueva crítica’, dice Schücking, (en el verdadero sentido por única vez) se preocupa por hacer justicia al creador, y, al dejar de sentirse autorizada, como delegada del público cultivado, a discernir un veredicto perentorio en nombre de un código irrefutable, se coloca incondicionalmente al servicio del artista, cuyas intenciones y razones trata de descifrar escrupulosamente, porque no quiere ser otra cosa que una interpretación de experto. Con ello, evidentemente, saca al público del juego: y de hecho, puede verse que aparecen, bajo la firma de críticos dramáticos o artísticos que dejan progresivamente de aludir a la actitud del público en los estrenos o inauguraciones, expresiones tan elocuentes como: ‘La pieza tuvo éxito entre el público.’”¹²

¹² Schücking, *El gusto literario*. Citado por Bourdieu, *op. cit.*, pp. 143, 144.

Creemos que esta descripción también se ajusta a lo que aquí conocemos con el nombre de "mafia", y a cual pertenecen casi todos los miembros de la nueva cultura a que hemos aludido. En la mafia mexicana también se da esta solidaridad entre autores y críticos o entre personas que alternativamente desempeñan uno y otro oficio. Así, no es raro encontrar artículos de Juan García Ponce que elogien a Cuevas o a su propio hermano pintor, ni que Fernando Benítez propicie en el Suplemento que dirige, una serie de entrevistas que exalten la figura de Carlos Fuentes, ni estelares entrevistas de Monsiváis, etc.

Sin embargo, al propio tiempo que estos autores, críticos y editores se solidarizan y se expresan en lenguajes de cuyas claves creen ser ellos mismos los creadores, se advierte en ellos un singular talento para la publicidad, como el de Cuevas, el de Fuentes, o el de Monsiváis. Lo que quiere decir que, aun contra sus propias condiciones de exclusividad, tienden a una apertura hacia el gran público. Al propio tiempo que afirman su condición de élites, quieren ganar adhesiones como en las actividades políticas, y pasar de su condición de rebeldes a la de sacerdotes y hechiceros de la cultura.

Se dirá que muchos miembros de la cultura revolucionaria también hicieron lo mismo y afirmaron como Siqueiros que "no hay más ruta que la nuestra". Y no se faltaría a la verdad, pero aun así hay que puntualizar las diferencias; diferencias no sólo en cuanto al contenido de la cultura sino en cuanto al gran público que los diferentes grupos cerrados han querido alcanzar. De la cultura revolucionaria hemos dicho que trató, no siempre con éxito, de poner al alcance del pueblo la cultura superior. Los esfuerzos editoriales de la Secretaría de Educación en la época de Vasconcelos, el carácter público del arte mural, la tenacidad de Carlos Chávez para crear un público de buena música, son testimonios de ello.

La mafia actual está montada sobre aquellos esfuerzos. Las campañas educativas de la Revolución ampliaron el público lector y el sector universitario. La Revolución en general ha dado lugar a una extensa clase media y pequeño burguesa; el universitario común pertenece a ella lo mismo, en general que el hombre de cultura, ella constituye el mercado de las cada vez más numerosas editoriales, de ella surge el público de las galerías de arte, de los cine clubs, etc. A ella se

dirigen los esfuerzos culturales de la mafia, así como a ciertos sectores internacionales de la cultura, por eso se afina en la "zona rosa", una de las más internacionales de la ciudad de México. Por eso sus escritores enumeran a cada paso las diferentes lenguas a que han sido traducidos, y sus pintores las ciudades norteamericanas donde han expuesto, como otras tantas instancias legitimadoras.

Esa es, pues, la diferencia básica: aunque la cultura de la Revolución fue acogida por la entonces exigua clase media, se dirigía fundamentalmente al pueblo, aunque no haya llegado con frecuencia a su destinatario, quería una cultura popular superior aunque sus esfuerzos hayan hecho transitar parte de ese pueblo a los sectores medios y pequeños burgueses. La cultura contemporánea se dirige a una numerosa clase media aunque tampoco llegue a toda ella; quiere una cultura de clase media que acepte cánones internacionales hasta en la música popular y en las modas, pero no repara con frecuencia en que esos sectores medios no forman todavía la mayoría de la población mexicana, y es probable que no les interesa llegar a la mayoría.

Así, la pugna de las generaciones actuales contra las anteriores tiene varias explicaciones. "¡El pasado inmediato!" dice Alfonso Reyes, ¿Hay nada más impopular? Es, en cierto modo, el enemigo. La diferencia específica es siempre adversaria acérrima del género próximo. Procede de él, luego lo que anhela es arrancarsele. Cierta dosis de ingratitud es la ley de todo progreso. Cierta error o convención óptica es inevitable en la perspectiva. La perspectiva es una interpretación finalista. Se da por supuesto que el primer plano es el término ideal a que venían aspirando, del horizonte acá, caminan todos hacia un fin. El fin somos nosotros, nuestro privativo punto de vista."¹³ Frente a las novedades de su tiempo, Reyes aspiraba a concebir el pasado inmediato no como "pasado absoluto", ni como "pretérito perfecto", sino como "pasado definido". Al intentar semejante empresa, desde nuestras modestas posibilidades, comprendemos que la acritud frente a "nuestro" pasado inmediato se origina no sólo en un error de perspectiva sino en tensiones y contradicciones de nuestra realidad aún no resueltas que atenean nuestro inconsciente y no nos dejan descansar en nuestro apacible internacionalismo, en nuestra bien limitada y minoritaria autonomía.

¹³ A. Reyes, *Pasado inmediato*, en *op. cit.*, p. 123.

1968 EL MOVIMIENTO ESTUDIANTEL Y EL CINE ■ ARTURO GARMEZ ■ INDIA ■

I
“El imperialismo y el capitalismo, ya sea en la sociedad de consumo o en el país neocolonizado, encubren todo tras un manto de imágenes y apariencias. Crean un mundo poblado de fantasías y fantasmas en el que la monstruosidad se viste de belleza y la belleza es vestida de monstruosidad. Hay por un lado la fantasía de un universo burgués donde titilan el confort, el equilibrio, la paz, el orden, la eficacia, la posibilidad de “ser alguien”. Por el otro lado, los fantasmas somos nosotros: los perezosos, los indolentes, los subdesarrollados, los generadores del desorden. El revolucionario es para el sistema un forajido, un asaltante, un violador, pero...”

“Hago la Revolución, por lo tanto existo”. A partir de aquí, fantasía y fantasmas se diluyen para dar paso al hombre viviente. El cine de la revolución es simultáneamente un cine de destrucción y de construcción: Destrucción de la imagen que el neocolonialismo ha hecho de sí mismo y de nosotros. Construcción de una realidad palpitante y viva, rescate de la verdad en cualquiera de sus expresiones.”¹

El fragmento citado del conocido manifiesto de Solanas y Getino plantea en términos generales los motivos y la necesidad, la urgencia de un Tercer Cine. Un cine que en Latinoamérica, pese a las limitaciones de tipo técnico, pese a que la represión crece, ha establecido contacto con el pueblo y lucha por politizar, sacudir a su público. Un cine que en México, donde posiblemente haya más recursos pero también donde la mediatización es más fuerte (una industria cinematográfica establecida, varios canales de televisión, centenares de radiodifusoras), hasta ahora comienza a tomar impulso: se atraviesa por un periodo formativo, que no dejará de dar frutos en un futuro próximo.

Por eso es necesario alentarlos, abrirle camino, defenderlo de los intentos de asimilación. Por eso es importante demostrar que existe, trazar su breve historia y corregir sobre la marcha los errores que se hayan cometido. Y no es que pretendamos convertirnos en líderes del movimiento, no es nuestra intención dictar dogmas; es que el Tercer Cine es de todos y alentarle, impulsarle, defenderle y corregirle no es una imposición, es una exigencia para quien se compromete con él.

“Destruir la imagen neocolonial... rescatar la verdad en cualquiera de sus expresiones.” ¿Cómo se ha enfrentado este movimiento en México a esta tarea? He aquí lo que busca esta exposición.

II

A partir del triunfo de la revolución de 1910, tanto los gobiernos militares surgidos de ella como sus herederos, los gobiernos civilistas, de golpe en golpe y de sexenio en sexenio construyeron la imagen del “milagro mexicano”: una eterna marcha hacia el

desarrollo en la que los únicos que avanzan son el capital extranjero invertido en el país y su cómplice, la burguesía criolla. Una marcha que, para acallar las protestas de aquellos que no progresan —obreros y fundamentalmente campesinos— ha inventado el espejismo de la clase media.

La clase media, un sector minoritario de la población al que el sistema mima, adula, complace creándole una pequeña sociedad de consumo, y al que se usa como ejemplo para desposeídos, como ilustración de lo que será el futuro de las masas cuando las promesas de la revolución finalmente se cumplan, cuando el desarrollo se alcance, cuando la riqueza se distribuya, cuando el paraíso priísta, la tierra prometida por la economía mixta se alcancen...

Pero no hay mal que dure cien años. Tras el despilfarro, el saqueo, la orgía alemanista, vinieron épocas de austeridad. Y de opresión abierta. Obreros y campesinos despertaron entonces a la insurgencia. Trabajadores de las minas, del riel y del campo, con sólo plantear demandas democráticas, hirieron al sistema. Y fueron reprimidos ante la indiferencia de la clase media.

Sólo que la crisis económica del país se acentúa lenta e inexorablemente, y pronto le tocó a ella ser oprimida. Pronto sus fantasías de equilibrio, seguridad social, garantías liberales y progreso económico comenzaron a verse comprometidas, y profesionistas como maestros y médicos se sumaron a la rebeldía, sólo para ser acallados por la violencia. A continuación tocó el turno a los estudiantes de tomar la vanguardia en las luchas populares del país. Primero planteaban reformas exclusivamente escolares, pero la represión les radicalizó paulatinamente y en un momento dado tomaron conciencia de su papel en la batalla por la democracia. Vino entonces el 2 de octubre de 1968. Pero la violencia sólo consigue replegar a los movimientos de liberación; no ha podido detenerlos.

Por otra parte, un movimiento revolucionario necesita tener memoria, posibilidad de difundirse; documentos sobre los que reflexionar, corregir errores, plantear estrategias, y sobre todo necesita de un arma con la cual derribar la imagen de armonía, tranquilidad, progreso que le permite al sistema explotar, oprimir, violentar. Necesita un cine que ataque “a los que no duermen, por temor a los que no comen”.²

III

Este Tercer Cine ha comenzado a gestarse en el interior del movimiento estudiantil. Esporádicamente ha registrado algunos de sus momentos clave, primero por iniciativa de aislados aficionados al cine, a últimas fechas por obra de incipientes grupos cinematográficos que gravitan en torno suyo. De estas obras queremos ocuparnos ahora, aun a sabiendas de que la mayoría de ellas no resistiría un juicio severo en el campo de la expresión (o, lo que es



aún más grave, no soportarían una revisión en lo ideológico). Sin embargo todos estos filmes, en mayor o menor medida, son testimonio de un momento histórico y por ello su trascendencia está asegurada.

Por ejemplo, hay una cinta que ilustra los inicios del movimiento estudiantil. *Ardiendo en el sueño* de Paco Ignacio Taibo II, podrá resultar pedante, pretenciosa, pero aun su tono autosuficiente, aun la estrechez de sus planteamientos corresponden al clima romántico, absurdamente idealista que caracterizó a la mayor parte de la izquierda universitaria en la ciudad de México antes del '68.

El filme toma su título y un epígrafe de *Conversación en la Catedral*, la novela de Mario Vargas Llosa. Como ella (toda proporción guardada) tiene por protagonista a un inconforme social obsesionado por la idea del fracaso. Una tarde, éste reúne a un grupo de camaradas, con los que integra una organización política preparatoria, para intentar recordar en común su primera acción y su primer contratiempo, ocurridos en 1967.

Mediante un preciosismo formal que toma ingenuamente como modelos a Godard, Resnais y Lelouch alternativamente, y a través de una desarticulada serie de *flash-backs*, conocemos a un "Frente Estudiantil", unido por no se sabe qué principios, que restringe sus actividades al interior de la escuela. En ella el principal problema que encuentra son las "porras". En consecuencia planea una campaña de denuncia, que llegará al estudiantado a través de volantes. Se redacta el texto, se lleva al estencil, se expresa admiración por lo bien que ha quedado determinada frase, se pasa una noche en vela y a la mañana siguiente los impresos, las posiciones y las últimas instrucciones se distribuyen para dar comienzo a la operación.

Sus adversarios, los pandilleros, no tardan en hacer su aparición. Golpean a uno de los miembros del Frente, e inician una riña que terminará en la oficina del director de la prepa, quien amenaza con la expulsión... a quien a golpes de idealismo pretendía combatir la corrupción; a quien ahora, tiempo después, se interroga angustiada sobre las causas de su fracaso.

"Lo que deberíamos haber hecho, era ir de salón en salón comunicando la complicidad entre el director y las porras —comentó una de sus compañeras entonces—. Había que contar con el respaldo de las bases." Hoy, el grupo considera vigente aquella respuesta, aunque advierte que la política estudiantil ha cambiado, es más compleja: "Antes se sabía quiénes eran los buenos (los estudiantes, el pueblo, los explotados) y quiénes eran los malos (los "porros", tal vez algunas autoridades escolares y... ¿el gobierno?). En cambio hoy..." Y, con sonrisas nostálgicas que quisieran resultar autocríticas, cada uno de los integrantes del "Frente" explica a la cámara: "Eramos jóvenes." "Eramos inmaduros." "Eramos inocentes"...

Eran aquellos tiempos en que la política estudiantil se orientaba a ganar las Sociedades de Alumnos, en que se ingresaba a la Juventud Comunista, en que se desfilaba en apoyo a Cuba, a Santo Domingo, al heroico pueblo de Vietnam, sin pensar en que la situación nacional también requería participación. Eran los días en que las huelgas se limitaban a intentar conjurar el aumento de precios en los transportes colectivos, a exigir indemnizaciones a las líneas camioneras en caso de accidentes, a prolongar los periodos de vacaciones... La "izquierda-boy scout" hacía su buena obra diaria y vivía con la conciencia tranquila.

Pero también era la época en que el ejército, la "ola verde", ocupaba las Universidades de Morelia, de Sonora, de Sinaloa que, unidas al pueblo, asumían en ese momento actitudes más radicales y apoyaban demandas más importantes.

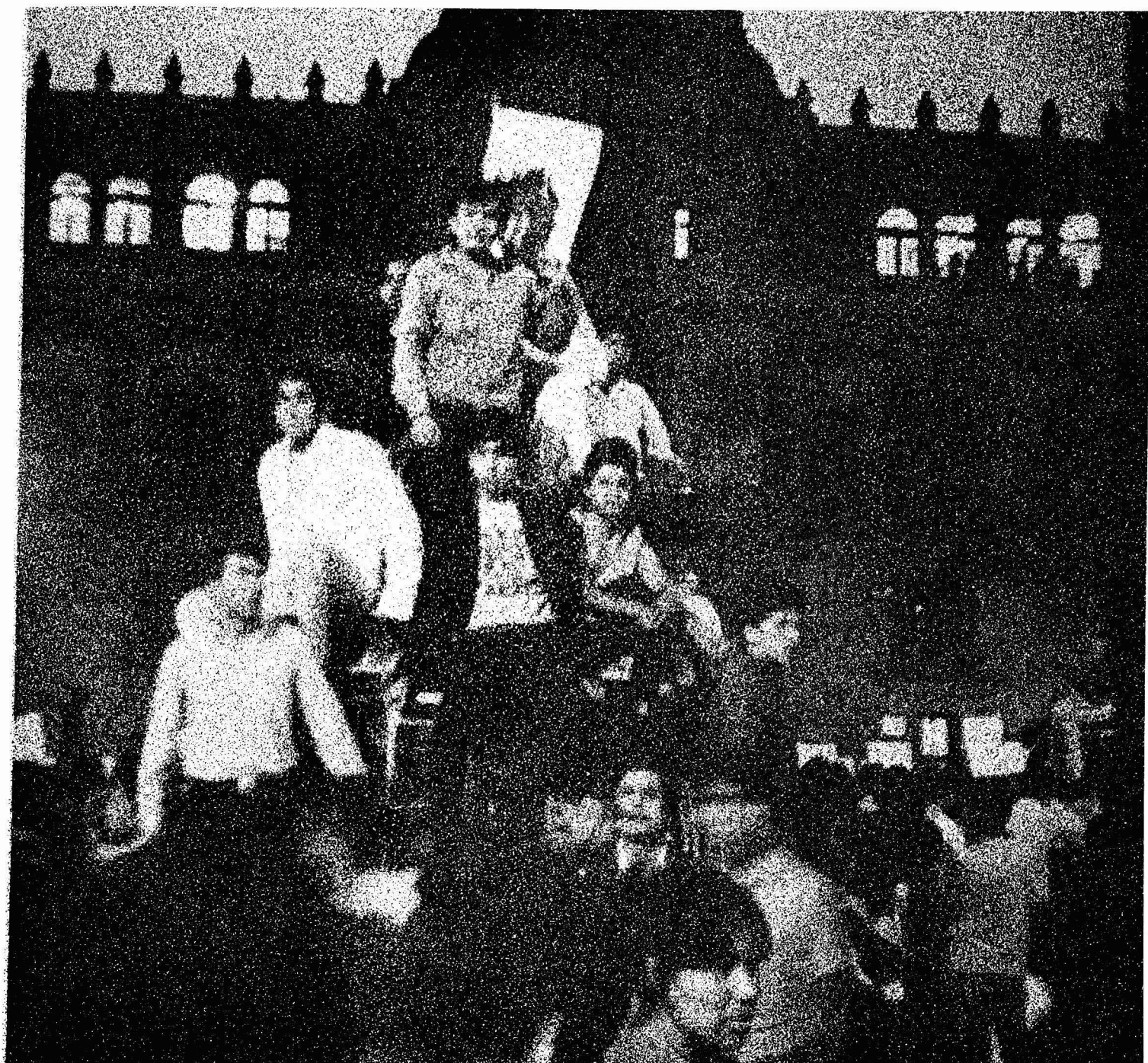
"La Universidad es autónoma, al menos en las letras de su ley; pero el presupuesto se cubre en gran parte con el subsidio federal y se puede ejercer sobre nosotros toda clase de presiones",³ reconoció el rector, ingeniero Javier Barrios Sierra, en un momento de crisis. El subrayar la dependencia del gobierno federal muestra que el motivo de las sanciones económicas aludidas es político; en cuanto a las otras presiones, durante mucho tiempo fueron ejercidas por "cuerpos de vigilancia", grupos de choque al servicio de una facción o pandillas al servicio del mejor postor. La eficacia y la seguridad que ofrecían estos grupos se hace evidente en la caída del rector doctor Ignacio Chávez.

Este es otro de los cabos que la cinta de Taibo deja suelto. Desde el punto de vista de las minúsculas asociaciones políticas estudiantiles de ese tiempo, existía un lazo evidente entre las porras y ciertas autoridades venales, pero los motivos de esta unión se les escapaban y por lo tanto la manera de combatirlos no era efectiva. De ahí lo limitado de sus acciones, de ahí la imposición de la fuerza bruta, manipulada desde lo alto, en el seno de la Universidad.

IV

"El 22 de julio de 1968, según explicaron los directores de las Vocacionales 2 y 5 del Instituto Politécnico Nacional, y el de la Preparatoria, 'Isaac Ochoterena', incorporada a la Universidad Nacional Autónoma de México, culminaron una serie de actos violentos entre los estudiantes de dichos planteles, que fueron capitalizados por dos pandillas, 'Las Arañas' y 'Los Ciudadelos'. Antes de retirarse los pandilleros amenazaron con volver al día siguiente, por lo que se pidió la intervención de la policía a fin de prevenir nuevos actos vandálicos."⁴

Este fue el comienzo. La violencia, la escalada de la represión policiaca posterior, la agitación en el ambiente estudiantil y el intento de encauzar la movilización lograda hacia el apoyo de una





desprestigiada agrupación estudiantil de clara afiliación priísta, la Federación Nacional de Estudiantes Técnicos (FNET), siguió la estrategia de la provocación que tanto éxito había tenido en ocasiones anteriores. Pero esta vez los hechos escaparon al control oficial. Años de lucha estudiantil sin propósitos definidos, finalmente encontraron sentido. Las falsas representaciones estudiantiles fueron repudiadas y las asambleas tomaron el poder. A la violencia cada vez más cruda se respondió con la denuncia y la organización. A la agresión se contestó con la huelga, y a los intentos de escindir la izquierda, con la solidaridad.

"30 de julio. En las primeras horas de hoy, soldados de línea y un convoy integrado por tanques ligeros y jeeps equipados con bazookas y cañones de 101 mm., salieron del Campo Militar Número Uno. La tropa inició su marcha hacia el barrio universitario, enfrentó a los preparatorianos a bayoneta calada y encontró una leve oposición. Los estudiantes se vieron obligados a parapetarse en los planteles, y la puerta de las escuelas preparatorias 1 y 3 fue desbaratada de un tiro de bazooka..."⁵ El primero de agosto el rector de la Universidad, ingeniero Barros Sierra, encabeza una manifestación de duelo por los estudiantes caídos y la violación de la autonomía universitaria. Su acción mostró la táctica adecuada al movimiento estudiantil: había que romper el cerco de la represión, de la calumnia; había que salir al encuentro del pueblo: había que ganar la calle.

Y el cine estuvo ahí. Al integrarse el Consejo Nacional de Huelga, los representantes del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, entre los que se encontraba Leobardo López Aretche, plantearon a la asamblea la aportación que su escuela podía hacer al movimiento; registrar los acontecimientos, luchar por difundirlos. Así, durante el transcurso de la acción se estuvo en posibilidad de elaborar dos *comunicados*, documentos colectivos que registran, cronológica y objetivamente, las manifestaciones, las asambleas, los días de la movilización estudiantil. Si bien a escala reducida, estos filmes comprendieron cuál es una de las tareas más urgentes del Tercer Cine: contrainformar, mostrar la verdad, destruir la imagen deformada que de las cosas presenta el sistema. Un cine político, comprometido, había nacido.

V

Para muchos el movimiento estudiantil se condensa en una sola película: *El grito* de Leobardo López. Se trata indudablemente de la cinta que mejor refleja una vital actitud generacional. Una generación que finalmente enfrentó "el rostro joven del país, al siempre igual y terrible y grotesco y caduco y viejísimo de la agresión, de la fuerza, del fascismo. Rostro encarnado en seres muy concretos, que obedecían órdenes muy concretas y que desafiaban el juicio histórico muy concreto de una historia que no los absolverá".⁶

El grito tiene como estructura la cronología de los hechos, dividiéndose en cuatro partes correspondientes a los meses en que tuvo lugar el movimiento estudiantil en 1968:

Julio: La ciudad amaneció un día en estado de sitio. Para aplacar un conflicto interestelar prefabricado, el cuerpo de granaderos provocó, emboscó, persiguió, golpeó y detuvo a los estudiantes de tres preparatorias. La arbitrariedad de esta acción repercutió en el ánimo estudiantil y las protestas públicas no se hicieron esperar. Sobre ellas se centró, nuevamente, la represión. Los detenidos en los diarios enfrentamientos llegaron a contarse por centenares. Se pasó a la agresión armada; el ejército derriba un portón y penetra en recintos universitarios. El licenciado Luis Echeverría, secretario de gobernación, declara que "las medidas extremas adoptadas se orientan a preservar la Autonomía Universitaria de los intereses mezquinos e ingenuos, muy ingenuos que pretenden desviar el camino ascendente de la Revolución Mexicana".⁷

Y la película capta, iracunda, las agresiones, el gris ambiente de las delegaciones y en ellas a estudiantes jóvenes, muy jóvenes que esperan tras las rejas. Y las calles patrulladas por el ejército. Y las fotografías que muestran el artero ataque a las preparatorias. Y una imagen terrible, en la que se concentra toda la ira, todo el rencor, toda la impotencia acumulada: un autobús en llamas, al fondo de una calle vacía, que arde consumiéndose en el silencio nocturno. Y una mano, varias manos, muchas manos que se sobreponen a esa imagen, haciendo la señal de la V. . .

Agosto: "Será para nosotros un motivo de satisfacción y orgullo que estudiantes y maestros del Instituto Politécnico Nacional, codo con codo, como hermanos, nos acompañen en esta manifestación."⁸ Las palabras del rector en la manifestación de duelo por los sucesos del 30 de julio marcan un paso importante: los estudiantes, hasta entonces una fuerza dispersa, encontraban la solidaridad. La agresión propició la unión, y la lucha por los 6 puntos (libertad a los presos políticos; destitución de los militares Cueto, Mendiola y Frías; extinción del cuerpo de granaderos; derogación de los artículos 145 y 145 bis del Código Penal; indemnización a los caídos, y deslindamiento de responsabilidades) comenzó a atraer a otros sectores populares que los hicieron suyos, y agregaron nuevas demandas, hasta que todas las peticiones se hicieron una: "Democracia. Respeto a la Constitución."

Y ante la actitud adversa de la prensa y de los otros medios de comunicación oficiales, el movimiento estudiantil salió a la calle. A gritar sus demandas en volantes, a escribir sus consignas en las paredes, a difundir sus motivos en manifiestos pegados en los transportes, a dialogar con la gente en cada escuela, en cada casa, en cada fábrica, en cada esquina. Y a mostrar la fuerza de su unión, la justicia de sus demandas, la limpieza de sus actos en prolongadas, masivas, entusiastas manifestaciones. El movimiento



estudiantil era en un momento dado 80 mil, 150 mil, 300 mil o más personas tomadas de la mano, dispuestas a luchar por el derecho de expresarse libremente. El movimiento estudiantil era una sola voz que encontraba eco en todos los rincones del país.

Septiembre: Una tras otra, las manifestaciones exigieron respuesta a sus demandas, abierta y a la luz del día. Una y otra vez se negaron a prestar oídos a la petición de "diálogo público". En cambio, el régimen de Gustavo Díaz Ordaz respondió con una amenaza ("Tenemos confianza en que no se logrará impedir la realización de los eventos deportivos en puerta. Nuestra confianza se funda en la decisión de hacer uso de todos los medios legales a nuestro alcance para mantener el orden y la tranquilidad internos"⁹) y con una agresión: la toma de la Ciudad Universitaria por el ejército el 18 de septiembre.

Y la cinta contrasta el rigor protocolario, el júbilo convencional, el aplauso incondicional en la pompa oficial el día del informe con la alegría espontánea, la comunicación llana y directa, la satisfacción de llevar a cabo una tarea en común durante los festivales populares organizados en la Ciudad Universitaria. Y opone la disciplina, la impresionante solidaridad, la belleza sobrecogedora de la manifestación silenciosa a las fuerzas armadas que días más tarde entraron, ocuparon, sometieron y destrozaron los locales de la Universidad.

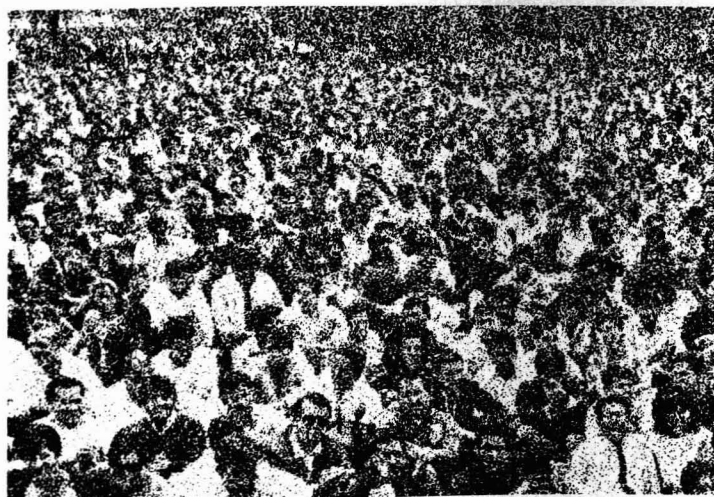
Octubre: "Llegué a las 4.45 y la plaza estaba casi llena. Subí a la terraza del tercer piso en que se hallaban los líderes. Uno de ellos, que se notaba muy nervioso, dijo que se había demorado porque carros blindados y camiones llenos de soldados estaban desalojando a la gente de la plaza. En ese momento un helicóptero apareció sobre la plaza, bajando, bajando. Unos segundos después lanzó dos luces verdes en medio de la multitud. No más de tres segundos después escuchamos el fuerte ruido de carros militares acercándose y estacionándose alrededor de los lados de la plaza. Los soldados saltaron con sus ametralladoras y abrieron fuego inmediatamente."¹⁰

Y la película enloquece. El horror, los disparos, la gente que corre, la gente que cae; en la enorme plaza la multitud que grita y las tropas que continúan vaciando sus armas impunemente. . .

Un tiempo después en el estadio de Ciudad Universitaria, cientos de palomas esperan en sus jaulas el momento de ser puestas en libertad, para anunciar con su vuelo la inauguración de los Juegos Olímpicos. Pero subrepticamente y con la complicidad de la cámara, alguien hace la V de "¡Venceremos! "

VI

Como sucede frecuentemente en las cintas documentales, la fuerza de los acontecimientos reflejados tiende a imponerse por sí misma



y de un solo golpe. En el caso de *El grito* la vitalidad, la manera franca y directa con que se muestran los hechos que han cambiado radicalmente la marcha del país, encubre errores que se encuentran en la base del filme. Errores inevitables, si partimos de la certeza de que la película expresa, ante todo, la visión que del movimiento estudiantil tenía una generación comprometida, pero sacudida en el momento de referirse a él por los recientes sucesos de Tlatelolco. Esto justifica en parte la emotividad pura, la feroz esquematización que domina de principio a fin en el filme.

Sin embargo es necesario debatirlos, elucidarlos, ya que haber caído en ellos (tal vez inevitablemente) fue una de las causas de la inactividad que afectó al movimiento estudiantil después de la represión del 2 de octubre. En primer lugar, la cinta muestra los acontecimientos, pero no reflexiona sobre ellos. Si acaso los comenta, dando la palabra a algunas personas cuyas apreciaciones, unidas a las del autor, dotan al mensaje de la misma de una peculiar ideología: hay por una parte la alocución del rector Barros Sierra, pronunciada antes de la salida de la manifestación que encabezó; hay una imprecación lanzada a los diputados por una de las integrantes del Frente de Madres de Familia; hay unas declaraciones del ingeniero Heberto Castillo, de la Coalición de Maestros de Enseñanza Media y Superior, después de haber sufrido un violento atentado; hay la narración que da continuidad a los hechos, tomada de una crónica de la periodista italiana Oriana Fallaci, y además de algunos otros comentarios, la imbricación de todo ese material efectuada por Leobardo López.

A partir de estos elementos se obtiene un excesivo respeto por las instituciones universitarias, pero no un concepto claro de lo que significa la educación superior para el país; una reacción popular nacida al calor de la lucha, pero a-ideológica y de relativo alcance político; una obsecación en ideales liberales que, dadas las condiciones fascistoides del régimen imperante, pasaron por radicales, pero que hoy, en el mejor de los casos, sólo son reformistas; una participación puramente sentimental en los hechos, que a menudo confunde lo pintoresco con lo significativo, y una actitud cercana a la intransigente rebeldía anarquista, que en el seno de la pugna se hallaba en su elemento pero que, tras el receso obligado por la represión, tiende más a la desesperanza que a la reorganización de la lucha.

Una reorganización en la que es imprescindible otro factor que se echa de menos en *El grito*: el análisis político. La suma de acontecimientos por sí misma no alcanza a darnos idea de la trascendencia de los hechos, ni de su significado en un contexto más amplio, determinado por las coordenadas económicas, sociales y políticas del país. El análisis de la situación hubiera proporcionado sucintamente este resultado: la sola demanda de respeto a las garantías democráticas de la Constitución ya es peligrosa para el sistema, que debe violarlas cotidianamente para conservar su

hegemonía. El movimiento estudiantil, al lograr atraer a la lucha importantes sectores del pueblo se convierte en detonador de la insurgencia que amenaza la base misma del sistema; por lo tanto, para detenerle se está dispuesto a llegar a la represión abierta y total, una vez que la mediatización se ha estrellado contra la organización democrática del movimiento.

Se necesitaba entonces, a partir de estos puntos, una organización más consciente, más politizada, y una estrategia que abriera nuevos frentes de lucha. Pero la detención de algunos de los líderes principales, que sucedió a la represión, y posteriores discrepancias entre facciones que actúan en el seno del movimiento propiciaron una impotente, frustrante paralización. Ante ella, el estudiantado, se llegó a la desesperación, a la perplejidad, a la desilusión y aun a la asimilación al sistema que antes se había impugnado, tal y como lo reflejan las siguientes películas:

El padre de Enrique Escalona y Galo Carretero contrasta la jornada dominguera de dos niños vista por su progenitor a través de la mirilla de la cámara de Super 8 con un collage de fotografías periodísticas de temas bélicos, políticos, motinarios y publicitarios. La cinta ordena sus imágenes de manera que a la presentación objetiva de las acciones infantiles en presente —juegos, bailes, ejercicios pictóricos, sesiones de televisión, preparativos para el reposo nocturno— se suceden reflexiones del protagonista sobre acciones guerreras, luchas callejeras, destrucción, enajenación, muerte, mientras los comentarios en *off* van de la situación política en el extranjero —Biafra, Vietnam, el Sur Americano, la primavera de Praga, el mayo parisino— o nacional —del infortunio de los pequeños voceadores al mitin reprimido en Tlatelolco—. ¿Cómo explicarles tantas cosas a los pequeños? ¿Cómo comprenderlas uno mismo?

La marginación de la historia propia de la clase media, naturalmente, no encuentra respuesta. Inerte ante una información que no sabe cómo interpretar, y enajenada por una mediatización que a partir de 68 se intensifica, la perplejidad es su única actitud posible. Y de ahí al escepticismo sólo hay un paso.

El fin de Sergio García refiere (de una manera muy cursi, es cierto) esta involución: una pareja de enamorados, en la que la chica pinta paisajes al óleo y el joven entona pacíficamente canciones de protesta, disfruta bucólicamente de su mutua compañía cuando, a los acordes de “El Bueno, el Malo y el Feo”, aparecen un cura, un funcionario, un granadero y una madre posesiva que se dedica a acosarlos. Capturado el joven, pronto se verá catequizado, golpeado, empadronado y amamantado ritualmente, para luego ser lanzado a una nueva vida: sustituye la mota por una coca-cola, la mezclilla por el casimir y la guitarra por un coche en cuyo radio se escuchan los monótonos compases de “Adoro” del maestro Manzanero, ignoramos si ante la complacencia o la indignación del director. Poco importa, lo grave es que,



caricaturas aparte, un gran sector de los participantes en el movimiento estudiantil, sin salida, se vio en la necesidad de volver a sus actitudes habituales, a asumir un destino que previamente había repudiado.

VII

A partir de cero, medimetro en Super 8 mm. de Carlos Belaunzarán expone con mayor claridad este problema, y como lo que nos interesa es rastrear esta desilusión generacional dejaremos de lado tanto los tics estilísticos tomados de Cocteau (el encuentro de los amantes) como la simbología *naïf* (los hombrecillos de la televisión), que en la cinta se dan para conducirla al ridículo, para enfrentar exclusivamente los argumentos y el análisis que propone.

El protagonista de *A partir de cero* es una especie de "sobreviviente de Tlatelolco", angustiado por el peso de la historia. Tiene un cuarto de meditaciones y colecciona testimonios gráficos de la violencia en el mundo: los campos de concentración, los niños de Biafra, Nixon y Vietnam, GDO y el 2 de octubre, etcétera. Sale a la calle y encuentra que la sociedad de consumo en que vive ha logrado recuperar para el sistema aun los símbolos más radicales de la Revolución: Villa, Lenin, el Che. . .

Incapaz de llevar su rebeldía ante esta situación más allá de un impotente grito de rabia en pleno Zócalo, o de acallar su conciencia mediante el amor o el "ejercicio de la inteligencia" (léase "aculturizarse y jugar ajedrez") pronto es obligado a integrarse al sistema. Siguiendo los lemas de una campaña publicitaria "al servicio de México" trabaja, estudia y progresa, demostrando que "él puede". Pero el *status* clase media tan arduamente alcanzado le resulta insatisfactorio y los paliativos que le ofrece su nueva situación (el consumo, la familia, la religión) no alcanzan a enajenarle. Cuando está al borde del suicidio la acción retrocede al momento en que nuestro "hombre unidimensional" grita frente a Palacio Nacional: su "progreso" no ha sido más que una pesadilla. La angustia permanece, el personaje regresa a su "cuarto de pensar" y comienza a meditar nuevamente, no sin antes lanzar la consigna de que hay que encontrar una solución *a partir de cero*.

En este resumen es posible distinguir tres ideas dominantes, que por otra parte se encuentran bastante difundidas, aun en sectores que tradicionalmente se habían considerado de izquierda: la violencia existe pero es incomprensible; el intelectual (el-que-piensa, en términos de la película) vive al margen de la sociedad y está imposibilitado para influir en ella, y la multitudinaria clase media vive de espaldas a la realidad porque disfruta de un bienestar económico, ya que en ella "se basa el progreso del país", como se dice en la cinta.

Nuestra primera objeción sería que el análisis de la clase media mexicana no ha tomado en cuenta su papel en el conjunto de fuerzas que actúan en el país. Un simple vistazo a los resultados de

los últimos censos demuestra que, frente a obreros y campesinos, la clase media no es tan próspera ni tan numerosa como se nos quiere hacer creer; y sobre todo que es absolutamente incapaz de generar progreso, distribuida como está, a nivel de trabajo, en la rama de servicios (burocracia, administración, comercio, etcétera).

Por lo mismo, ha llegado a los límites de su crecimiento: el país va directamente a la quiebra si esta clase continúa creciendo indefinidamente, a expensas de las más desposeídas. El consecuente freno a su desarrollo en los últimos años ha motivado en los sectores más lúcidos de ella (los estudiantiles, los profesionales, los intelectuales) un cambio de actitud que se ha manifestado en acciones de todos ya conocidas. En esta situación el genocidio no tiene nada de explicable. Sencillamente las aspiraciones democráticas, progresistas y liberales manifestadas públicamente contrarían las necesidades de un régimen antipopular en un momento dado y la violencia no es más que una solución política de urgencia.

No hay por lo tanto que recomenzar a partir de cero. El estudio de la evolución y las condiciones actuales del país muestran no el equilibrio, la paz y la eficacia oficiales, sino las contradicciones y las debilidades que esa fantasía pretende ocultar. Esto, que quedó demostrado en 1968, es lo que debe meditar y en este campo debe participar activamente el intelectual que tampoco tiene, como sugiere la película, que limitarse a "comprender el mundo": su influencia puede ser decisiva para transformarlo.

Por otra parte esta película, muy a la ligera, supone que después de Tlatelolco el movimiento estudiantil no existe cuando, si no fuera por otra cosa, ahí están las masacres del 10 de junio, de Monterrey, del 7 de abril en Sinaloa que hablan de lo contrario. Aún hay un movimiento que apoyar; la lucha prosigue, continuará. . .

Notas:

1 Fernando E. Solanas y Octavio Getino: "Hacia un Tercer Cine". *Revista Cine Club*, núm. 1, México.

2 Fernando E. Solanas y Octavio Getino: *Ob. cit.*

3 Ing. Javier Barros Sierra: Renuncia presentada a la Junta de Gobierno de la UNAM". Citado por Ramón Ramírez en *El movimiento estudiantil en México*, México, Era, 1971.

4 Reportaje de Elías Chávez G., *El Universal*, 24 de julio de 1968.

5 *Excelsior*, 30 de julio de 1968.

6 David Ramón: "El grito". Diorama de la Cultura, suplemento de *Excelsior*, 2 de abril de 1972.

7 Luis Echeverría: Declaraciones a *El Día*. Citado por Ramón Ramírez: *Ob. cit.*

8 Javier Barros Sierra. Citado por Ramón Ramírez: *Ob. cit.*

9 Gustavo Díaz Ordaz: "IV Informe de Gobierno, rendido ante la Cámara de Diputados el 1 de septiembre de 1968."

10 Oriana Fallaci: Crónica publicada en la revista *Look*, 12 de nov. de 1968, reproducida en México por *La Voz de México*, 10 de diciembre de 1968.

CRITICA

SUMARIO



Cine

Cine, intelectuales y autocrítica en forma de carta, por Ramón Vargas / 34

Letras

La palabra contra el mundo por Juan Manuel Molina / 37

Antología de la pobreza, por Ignacio Díaz Ruiz / 38

Novela

La confusión de *Lapsus*. Carta para Humberto Guzmán, por Humberto Guzmán / 38

Sociología

Los problemas de la mano de obra, por Sergio Gómez Montero / 40

Entrevista

Paul Leduc: un cine independiente y comprometido, por Roberto de la Peña / 42

Diálogo

López Cámara: *El desafío de la clase media*, por Margarita García Flores / 43

Teatro

Lo "actual" en el Festival Latinoamericano, por Malkah Rabell / 45



Cine



Cine, intelectuales y autocrítica en forma de carta

Por Ramón Vargas

Un conscripto recién incorporado relata su caso particular: se unió al ELP proveniente de la escuela secundaria y pensando que era un hombre con educación especial. Pretendía ser conductor de tanques o, por lo menos, aprender a tirar con el fusil. Pero se vio humillado puesto que se lo destinó a cuidar cerdos. Se sentía tan avergonzado que no quiso verse con sus antiguos compañeros de escuela y no podía animarse a contarle a su novia la tarea que realizaba. El oficial político le hizo leer Servir al pueblo y posteriormente habló con él sobre temas. Así aprendió a discernir que no existen puestos "altos" o "bajos" en el servicio militar. Llegó a realizar su trabajo con amor, salvó la vida de cerdos cuidándolos noche y día. Cuando su novia vino a visitarlo, lo primero que le preguntó fue qué estaba haciendo. Adoptando un aire solemne, dijo: "Mi trabajo es muy importante y honroso, sirvo al pueblo cuidando cerdos." Ella se echó a reír y le respondió: "¿Por qué estás tan serio? ¿Por qué no dices simplemente que estás cuidando cerdos? Me parece que no has leído bien Servir al pueblo." (La revolución cultural, Joan Robinson.)

En la antología que preparaste para la Universidad bajo el título de *Hacia un tercer cine** expones y comentas uno por uno los cinco argumentos que más comúnmente se esgrimen para descalificar el llamado "tercer cine". Después de leer las réplicas que se hacen a ese cine y tus contrarréplicas, creo que caben otras observaciones. Pero antes de exponerlas voy a reseñar unos cuantos hechos entresacados de los mismos textos.

El carácter sobre el que los autores pretenden fundamentar toda la validez del tercer cine es el de su efectividad dentro del proceso revolucionario que los pueblos del mundo están orientando hacia el socialismo. Este propósito estructuraría hasta tal punto al tercer cine — cine no comercial, de agitación, de contrainformación, etcétera— que en opinión de los autores sería un rasgo *sine qua non* a partir del cual deberían sustentarse otras posibles consideraciones estéticas, teóricas, sociológicas, y demás. Dicha finalidad y, en términos generales, los rasgos anotados, son avalados por la totalidad de los autores que compendiate, aunque es evidente que el texto de Octavio Getino y Fernando E. Solanas, "Hacia un tercer cine", es el más elaborado de todos. En efecto, estos auto-

res realizan un análisis retrospectivo del cine, su carácter mercantil y aspecto ideológico, dentro del marco de los países neocoloniales, tal y como ha sucedido en Argentina y demás países de América Latina; critican y rechazan los modelos cinematográficos, ubican el surgimiento del tercer cine y hacen toda una serie de consideraciones sobre el avance y desmitificación de la técnica, el cine de destrucción y construcción, el cine de acción, el grupo de cine como guerrilla (!) y el problema de la distribución del tercer cine, sin dejar de definir las categorías de éste. Tales consideraciones, a las que difícilmente se podría sugerir algún tema no tocado, las elaboraron después de su primera experiencia: *La hora de los hornos*.

Glauber Rocha en su *Manifiesto* cataloga las tendencias de Hollywood, Moscú y Europa como tendencias ajenas al tercer cine y afirma que la toma del poder político por los colonizados es fundamental pero no suficiente, *Ipsa facto* rechazan las teorías que los "neocolonialistas de izquierda" quieren imponerles.

Parte de la experiencia de 32 films que ha realizado el "Cinema Novo" de Brasil y en lo particular de aproximadamente 12 películas de las que es autor. Esto lo convierte en el más prolífico de todos ellos, a juzgar por la filmografía que proporciona.

El grupo "Cine Liberación" suscribe en términos generales las afirmaciones anteriores: habla acerca del papel del imperialismo, la pseudoinformación, la subversión, y el compromiso de las luchas intelectuales

en los procesos de liberación nacional. En la filmografía no se menciona ninguna obra de este grupo como tal.

El grupo "Cine Rojo" expone su propia cosmovisión y el papel del cine dentro de los marcos de la censura y del terror y acepta, con un poco de más modestia que los anteriores, que no se va a acabar con la dictadura bombardeándola con obras de arte, sino con la insurrección de las masas. Apoya el arte nuevo, libre y subversivo. Tampoco se menciona ninguna película de este grupo.

Si nos contentamos con resumir así algunos de los manifiestos de todos estos cineastas (el término me parece un tanto sofisticado) perderíamos el segundo rasgo más importante de todos ellos: el primero es su carácter de revisión total y perentoria del mundo circundante. El segundo, la vehemencia con que tal juicio se exploya. Sin exageración ninguna, podemos afirmar que se trata de una competencia en la que cada uno quiere tener el primer lugar, sea por la amplitud con la que enfoca el proceso de descomposición y enajenación del capitalismo imperialista, sea por lo vibrante de su verbo o por la intransigencia que se muestre a favor del cambio de estructuras y del ascenso al poder de la clase revolucionaria.

También deberíamos tener en cuenta que la magnitud del tercer cine, siendo de por sí reducida —como es lógico suponer si pensamos en las dificultades con que deben de tropezar estos autores *enrages*— todavía se comprime más, ya que los propios autores no pierden el tiempo en descalificarse entre sí rechazando varias películas aisladas,



* Alberto Híjar: *Hacia un tercer cine*, México, UNAM.

grupos completos de ellas y, por supuesto, a algunos directores de cine conceptuados como progresistas aunque no militen en las filas del tercer cine. Por ejemplo: Carlos Alvarez rechaza en su totalidad (!) el Cinema Nôvo brasileño y afirma, en la entrevista que reproduce en la antología, que se trata de obras realizadas con la finalidad de que el sistema las compre, lo que lleva a todas a plantear una crítica "muy mediatizada". Califica al Cinema Nôvo como el punto más débil del festival de Viña. El grupo "Cine Rojo", por su parte, rechaza en su corto manifiesto la concepción (de Solanas y Getino) que considera al arte como un proyectil y plantea que se deben de explorar todos los caminos, ya que limitarse es amputarse. Godard, a su vez, descalifica simple y llanamente, excepción hecha de Santiago Alvarez y uno o dos documentalistas más, al cine cubano porque, dice, "funciona a medias sobre un modelo imperialista". El propio Godard descarta a directores, que no cineastas, como Fellini, Visconti y otros, por estar aliados a la reacción, de la cual él mismo se salvó (¿quién puede dudarlo?) después de mayo de 68. Como prueba podríamos tomar, supongo, el argumento de su próxima película, *La huelga*, en la que trata un problema muy importante (*sic*): el de que los hombres que trabajan diez horas al día no pueden cohabitar, a diferencia de sus mujeres que, al quedarse en casa, están en otras condiciones. ¿Para quiénes y en qué medida es importante este problema? ¿Para los trabajadores? Entre ellos se dan los índices más elevados de natalidad.

Dos aspectos faltan reseñar para complementar la síntesis de los vehementes escritos de los cineastas: ninguno de ellos analiza las condiciones concretas de la clase trabajadora, lo que no deja de tener su cara amable, puesto que si lo hubieran hecho resultaría realmente difícil echarse a cuestras el volumen. Y sólo uno de ellos, Mario Handler, menciona un resultado concreto motivado en alguna medida por su película: el público salió a tirar piedras.

Donde los intelectuales vuelven a mostrar el cobre

¿Qué están indicando estos hechos? Desde mi punto de vista las opiniones de todos estos intelectuales reflejan uno de los rasgos más característicos de nuestra izquierda tan falta de base obrera y tan pletórica de pequeños burgueses "ganados para la revolución": el de espetar discursos, elaborar programas y planes que cubran todas las alternativas posibles de aquí hasta el comunismo y donde encuentren respuesta todos los posibles problemas que se presenten en este largo camino; el de discutir palabras y enfrascarse en polémicas cuyo tema ineludible son los proyectos y las metas que todos dicen querer alcanzar; el de dar "rienda suelta a sus querellas, arañándose hoy para abrazarse mañana y al día siguiente volver a lavar delante de todo el mundo sus trapos sucios"; el de devorarse entre sí antes de haberse enfrentado de lleno a la solución del problema que plantean.

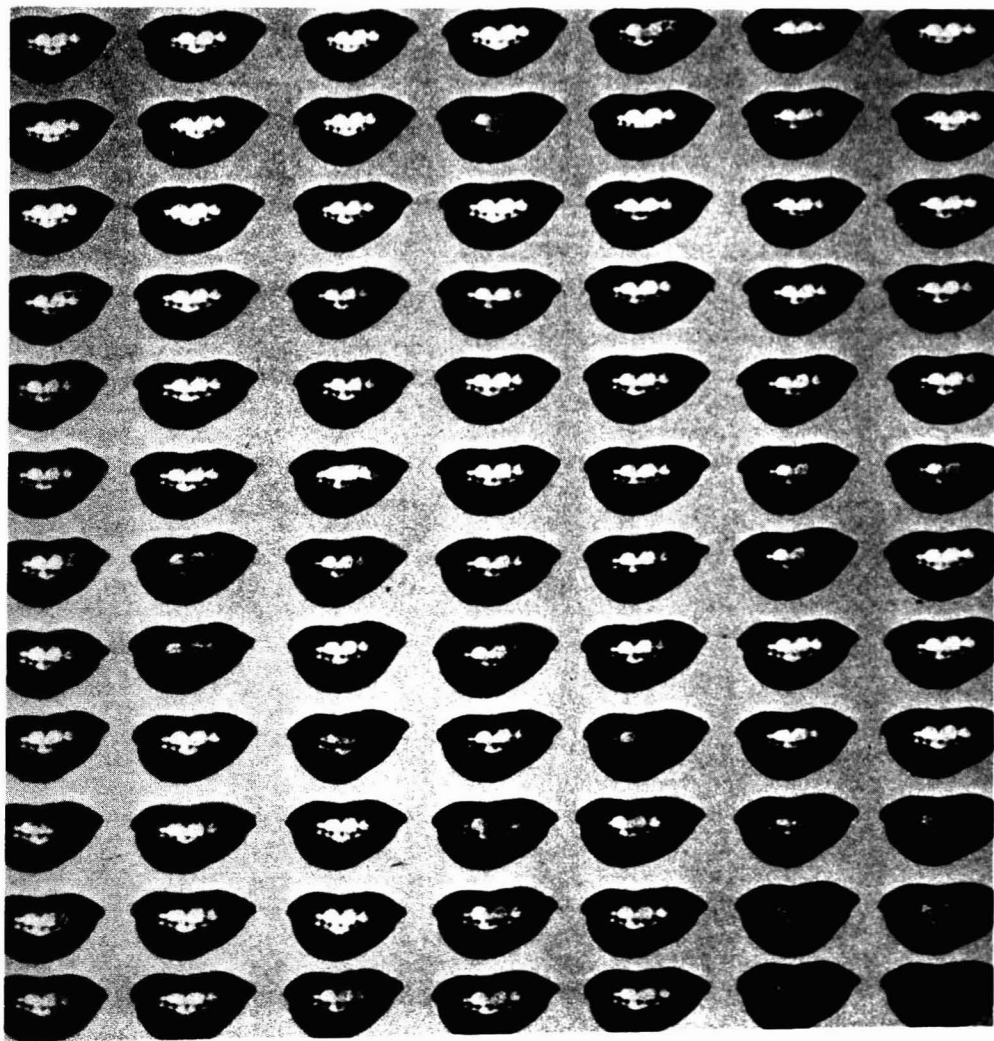
Estamos llenos de panfletos, revistas, pe-

riódicos, cuadernos, cuyo número está en total desacuerdo respecto del nivel de las tareas políticas realizadas. El historiador o el militante que actualmente se enfrenta a ese pasado para orientarse ante él, tiene que remover pilas de papel pero sólo encuentra dos o tres hechos concretos que analizar. En algunos casos, tal vez la mayoría, el papel jugado en esos hechos concretos fue bastante deslucido. Aún en nuestro más actual presente, no son uno ni dos los grupos que, alentados a la lucha, se sienten en la obligación insoslayable de elaborar toda una "Weltanschauung", sin la cual les parece que no es posible concertar la acción más simple con otro grupo tan pequeño como ellos. Todos partimos del célebre apotegma leniniano de que "sin teoría revolucionaria no hay práctica revolucionaria". Pero frecuentemente se nos olvida que Lenin teorizó a partir de los años de práctica que tenía; que sus escritos, sus aseveraciones respecto de éste o aquél punto, siempre fueron concretos, es decir, se refirieron a ciertos contextos económicos políticos y a una determinada relación de fuerzas, y en los que, además, se encontraba interviniendo con mucha antelación. Si los escritos de Marx, Engels, Lenin, Trostsky, Mao, el Che, etcétera, nos son importantes, es precisamente porque resumen experiencias tenidas, no prefiguradas.

Las observaciones de los autores del tercer cine y las de quienes están en contra de ellos son de corte semejante a las que ya escuchamos, y en las cuales participamos según nuestros escuetos alcances, sobre la posibilidad o imposibilidad de construir el

partido de la clase obrera o la posibilidad o imposibilidad de tomar el poder a través de la guerrilla. En todos los casos se ha tratado de discusiones que no contaban con lo principal: con el caudal de experiencia necesario para poder inclinarse, fundadamente, por alguno de los dos caminos, y que desconocían una posibilidad que también es probable: la de caminos simultáneos y concurrentes. Todavía ahora estamos prontos a liarnos a golpes, a tendernos viles celadas y a imputarnos felonamente los compadrazgos más denigrantes. ¿Hay alguna diferencia en la actitud de Godard respecto a Visconti y la de quienes están impugnando al director de la revista *¿Por qué?* Los ejemplos abundan.

¿Quién puede rechazar teóricamente la posibilidad de que el cine se ponga al servicio de la revolución? ¿Quién puede sostener, *a priori*—y hasta este momento ésa es la situación— que no podría ser una arma eficaz? Nadie. Contamos con ciertas referencias, como lo puede ser el caso general del arte y su capacidad de transformación ideológica concreta en específicos contextos históricos. Contamos entre nosotros con el ejemplo soberbio del muralismo—hasta antes del Poliforum, por supuesto—. Por ellos, podemos ser escépticos en cuanto a las posibilidades específicas del arte por sí mismo, pero la experiencia podría hacer ver que otro tipo de arte ligado a cierta práctica anexa, como podría ser la discusión y militancia políticas, alcanzaría metas que no se obtuvieron antes. Pero ¿debemos enfrascarnos en el ahondamiento de dichas posibilidades o lo que sería peor, en saltar



del terreno lógico de las argumentaciones al "ontológico" de los hechos y dar por sentado que ya es así? Esto sería repetir a San Anselmo y a toda la teología. Transformar lo posible en real. No. Este vacío sólo lo puede llenar la experiencia.

Pienso pues, que antes de desarrollar las cinco objeciones que reseñas y antes de tomar partido a favor o en contra de alguna de ellas, habría que tener en cuenta lo infructuoso de discutir, sobre la base de una mínima y en algunos casos nula experiencia, lo que sólo puede ser demostrado o negado por dicha experiencia. Dejamos llevar por este tipo de disputas es auspiciar el vicio heredado de discutir todo aquello que en realidad, no conocemos. . . si es que por conocimiento entendemos *nuestra* intervención transformadora en la realidad. Este vicio, por demás está repetirlo, tiene un origen de clase.

Algo en relación a la conciencia de clase

Algunos de los rasgos que te vengo comentando como propios de la pequeña burguesía, están claramente marcados en el texto de los autores que realizaron el estudio "Hacia una teoría del tercer cine en México". Ya no me paro a discutir si, como ellos dicen, la ideología de la Revolución Mexicana permite *armonizar* los intereses del capital competitivo (*sic*) y los del monopolio imperialista en el plano interno. Si esto fuera posible, el capitalismo como modo de producción histórico tendría asegurada la perpetuidad y el marxismo se enfrentaría a su más dura réplica. Pero sí me interesa destacar que los autores de este manifiesto afirman, en consonancia con los de otras partes, que "buscan desarrollar la conciencia de clase del pueblo". Esto es mucho decir. Para desarrollar la conciencia de clase en otros hace falta tenerla bastante más elevada que ellos y en este momento en México y honestamente hablando, son contados los que tienen conciencia revolucionaria y éstos no lo andan afirmando de sí mismos. Nosotros pensamos que es así porque son grupos de explotados los que les reconocen esa conciencia y aceptan su orientación. Fuera de ellos —y ninguno se dedica al cine— todos los demás sólo podemos reiterar el deseo de desarrollar la nuestra conjuntamente con la de la clase revolucionaria. Afirmer que ya se tiene y que se va a desarrollar en otros, para mí, no es sino un desplante presuntuoso de pequeños burgueses individualistas. Entendamos claro. La conciencia algo tiene que ver con el arrojo, con la osadía, pero no se confunde con ella, ya que si así fuera, serían los terroristas anarquistas los representantes epónimos de la conciencia de clase en la actualidad. Al respecto resulta ilustrativo leer en las *Actas tupamaras* las puntillosas consideraciones que llevan al cabo esos militantes para decidir la pertinencia o no de una acción específica.

Pero por otra parte, pienso que aquellos compañeros están confundiendo lo que significa conciencia de clase revolucionaria con el conocimiento intelectual de algunas de las leyes más generales que rigen el proceso histórico. Lo que suelen tener los



intelectuales a que me vengo refiriendo, es conocimiento teórico. La conciencia de clase que surge a través de un proceso largo de participación en las luchas de los explotados, ésa, es de índole totalmente distinta. Y si bien es cierto que la conciencia tiene que ver con la claridad intelectual, también lo es que ni el trabajo partidario ni la conciencia de clase se limitan al trabajo didáctico. Es preciso educar e instruir constantemente a la clase de obreros asalariados, pero el que se reduzca a ello no es un militante, es un profesor. Pienso que la forma concreta que adopta la conciencia de clase es, precisamente, la militancia. Probablemente así se explique que cuando Lenin expone las condiciones que necesitan darse para poder hablar de *situación revolucionaria* haga mención a la condición subjetiva, al partido, es decir, al conjunto de revolucionarios dispuestos a realizar todas esas tareas "grises y a largo plazo", como tú las llamas, pero sin las cuales la revolución no es posible. Y el partido es un conjunto de militantes. La conciencia de cada uno de ellos se expresa en su decisión de asumir esas tareas. ¡Ojalá que todos los que más o menos conocemos teóricamente el marxismo estuviéramos participando en las luchas de los explotados! Luchas que en nuestro medio no se circunscriben ni con mucho a los aspectos ideológicos sino que están ligadas a demandas mucho más ingentes, mucho más cerca de la producción y reproducción de la vida.

El que actualmente desee ser un elemento más activo dentro de la lucha revolucionaria necesariamente tendrá que empezar

por no llevar su profesión como un escudo alzado. Quiero decir con esto que la organización de las clases explotadas demanda una serie de tareas que con la mayoría de los casos desbordan los límites del ejercicio profesional.

Curiosamente, estos intelectuales que se ubican a sí mismos apasionadamente de este lado, no se apean de su profesión ni por un momento. Los multicitados Solanas y Getino terminan su manifiesto diciendo precisamente que han escogido el cine porque, además de ser su frente de trabajo es, al mismo tiempo, el acontecimiento cinematográfico ¡más importante de nuestro tiempo! No hacía falta que lo dijeran: se traslucía a todo lo largo de su exposición. Pero al afirmarlo han enseñado la oreja: es claro que el proceso revolucionario les brinda la posibilidad de "realizarse" como no les es posible dentro del cine comercial, por las razones que ellos mismos han apuntado. Es claro que los profesionales liberales que en este momento no están encontrando manera de "lograrse" en su trabajo por la simple y sencilla razón de que ni siquiera trabajo encuentran, ven a las masas de explotados como un promisorio "mercado". ¿Por qué, si no, su afán de manifiestos que hagan público que "ellos están allí"? ¿Por qué, si no, su avidez de renombre y lustre individualista? ¿Por qué, su desafecto a integrarse en grupos, a hacer trabajos de equipo y su compulsión a demeritar a los demás? No les interesa que los obreros pierdan sus cadenas sino hacer efectiva la promesa que la burguesía le ofreció a la humanidad y que únicamente

puede hacerle real a unos cuantos: la de refulgir como estrellas. La anécdota que te comenté y que ahora incluyo como epígrafe fue actuada por gente como ellos. La risa, es la del pueblo. En esto los cineastas comentados se ponen por debajo aun de los militantes de los partidos reaccionarios. ¿Acaso los arribistas del PRI acuden poniendo como condición la práctica de su profesión para aceptar su afiliación? Lo que menos hacen los militantes en este momento, porque la necesidad los obliga a hacer otras tareas, es ejercer sus facultades artísticas, técnicas o científicas. Sin embargo, contradictoriamente, no se sienten frustrados, sino todo lo contrario. La desenajenación de las clases no depende del libre curso de una dudosa vocación sino de la posibilidad de intervenir en el rumbo de nuestra vida. Cabría tomar esto en cuenta cuando criticamos al realismo socialista y lo hacemos ver como una coraza de hierro que ahoga los impulsos primigenios del individuo: el militante nunca se siente apisionado porque sus escritos, sus cuadros, su música, su poesía, canten siempre a un sólo ideal. Todo lo contrario, califican de represión a la acción que se ejerce para impedir que se difundan.

En un artículo que publicaste no hace mucho en *Solidaridad* (núm. 45) calificaste de colonizados tembleques a los intelectuales que conocen a *Visconti* y no a *Getino* (el mismo *Getino* del cual venimos comentando), que conocen a Proust y no a *Ousmane Sembene*, etcétera, etcétera... Traigo a colación este artículo tuyo porque creo que cabe ahora que, precisamente platicamos acerca de los haceres de dichos intelectuales y porque pienso que tu crítica la haces desde su mismo lado: a un intelectual le opones otro, a un conocimiento viejo, uno nuevo. ¿De qué se trata? ¿De demostrarles que somos mejores intelectuales que ellos, puesto que conocemos cosas que ellos ignoran? ¿De demostrar que también en el tercer mundo se dan intelectuales que pueden competir airoosamente con los de las metrópolis imperialistas? Contéstame: ¿tendremos que continuar la desenfrenada carrera que empezamos hace tantos años, para estar siempre a la moda? ¿Conocer a *Ousmane Sembene*? ¿Y por qué no mejor a los senegaleses que no han podido ver sus películas? Curioso: no citas a ningún mexicano y Vallejo bien lo vale, como también Genaro y junto a todos ellos, los miles que los han sostenido y hecho posibles. La cultura de los trabajadores ¿no sería una cuarta? Y la de los campesinos ¿una quinta?

Una última cosa sobre la crítica y la autocrítica

Si he de ser consecuente con mi propósito de acostumbrarme a discutir sólo de lo que conozco un poco, no debo extenderme mucho más. Quiero terminar estas notas que me pediste con un comentario sobre la crítica. Esta la han ejercido siempre las clases dominantes, pero les ha servido de bien poco porque quienes critican nunca se han considerado a sí mismos como caparticipes en aquello que critican. La crítica la

realizan situándose desde fuera. Otros son los culpables, mas no ellos que precisamente son quienes critican. A diferencia de esto, para nosotros la crítica está indiscutiblemente unida a la autocrítica. Sólo critica quien está dispuesto a ser el primero en enmendar, participando, lo que critica. De aquí la dimensión moral de la crítica. ¿Cuántos de los errores que les señalas a ellos, los hemos cometido antes nosotros y todavía persistimos en ellos? ¿Estamos prontos a dar la respuesta con nuestra acción? Yo creo que así es, y me felicito porque de alguna manera, a más de ayudarnos a ello, adquiramos un compromiso público.

Letras



La palabra contra el mundo

Por Juan Manuel Molina

Raymond Aron afirma que la tendencia a la crítica es la deformación profesional de los intelectuales. En realidad casi constituye una definición: un intelectual es una conciencia crítica o no es intelectual.

Lo mismo puede decirse del escritor o del artista. La literatura, y en particular el cuento y la novela, nace de una insatisfacción profunda, de un desmesurado anhelo de modificar a la sociedad y al hombre mismo. Para cumplir ese anhelo el escritor se ejercita en lo que Henry James llamaba "la imaginación del desastre" y lanza su palabra contra el mundo. Puesto que nace de una lucidez crítica, toda auténtica literatura es una denuncia.

Desde luego, es evidente que esta denuncia se expresa en muchas formas, que van desde el rumor sordo y subterráneo hasta el señalamiento directo y claro. Los doce cuentos que el puertorriqueño José Luis González recoge en *La galería** pertenecen a esta última especie.

El peligro más inmediato de este tipo de literatura es el de convertirse en panfleto. José Luis González es demasiado hábil para caer en esta trampa: sus cuentos, marcados por una constante preocupación social, son una denuncia en la misma medida en que son arte. En este difícil equilibrio, o en esta perfecta simbiosis, se encuentra sin duda uno de sus méritos más altos.

Si no la anécdota, el fondo de esta docena de relatos gira básicamente alrededor de dos constantes: el abuso de los más fuertes sobre los débiles, y la rebeldía —muchas veces vaga o incluso inconsciente— de los oprimidos contra el mundo

injusto que padecen. De esta manera, leer *La galería* es ir recorriendo un telón tras el que surge paulatinamente un Puerto Rico de graves contrastes sociales, de miseria y explotación, y estigmatizado por una presencia norteamericana que es tan ubicua como el lenguaje mismo que la refleja. A este Puerto Rico "en lucha por su independencia" dedica el autor su libro.

El cuento más logrado es el mismo que le da título al volumen: un espléndido relato visto con los ojos de la infancia. Sin embargo, al igual que los cuentos de Cortázar que abordan esta temática —recuérdese por ejemplo "Final del juego", "La señorita Cora" o "Los venenos"—, no se narra el mundo infantil sino el desengaño que clausura para siempre ese mundo. No es un cuento sobre la infancia, sino sobre la imposibilidad de perpetuarla.

Esto se acentúa por el hecho de que el narrador de "La galería" no es un niño, sino un adulto que recuerda una historia vieja ya de doce años. El relato se abre como el recuerdo melancólico de los primeros juguetes eróticos y sentimentales de un niño que conduce a la visitante dominical por los rincones de la casa paterna. Hasta aquí la historia está en el paraíso. Pero de pronto se revela el mundo adulto —un mundo en el que puede afirmarse tranquilamente que "un negro menos no le va a hacer falta a nadie"— y al final encontramos al mismo niño huyendo del refugio que se le ha vuelto pesadilla, "corriendo sin saber hacia dónde, sin pensar hacia dónde, corriendo, con una nublazón terrible ante los ojos, corriendo, lejos de aquella galería, lejos, cada vez más lejos, pero nunca suficientemente lejos..."

Esta huida que nunca puede ser total, este deseo desesperado de anular una realidad injusta hasta el absurdo, está presente de un modo o de otro a lo largo de todo el libro. Los personajes de José Luis González alientan sus actos de la ira y de la angustia que les produce su propia vida atada a la estrechez y a la miseria. Muchas veces esos actos se resuelven en una protesta efímera o en una violencia carente de sentido. Parece reinar una convicción callada de que todo es inútil, de que las cosas sólo cambian para volverse peores. Una mujer exclama: "¡Por Dios que ésta la paga ese bandido! ¡Nadie va a abusar así de nosotros!" Pero se sabe de antemano que su protesta no puede ir más allá de sus palabras. Se sabe también que los americanos van a seguir enviando tarjetas de reclutamiento. Y llega el día en que se descubre que "No es tan difícil esto de morirse. Todo es según y cómo. Mi compadre Antulio ni se dio cuenta. Dicen que unos se dan cuenta y otros no. Dicen que eso depende."

Formalmente los relatos de *La galería* son más bien tradicionales. No hay alarde de invención ni empleo de técnicas complejas. Pero tras una sencillez aparente se esconde una ambiciosa labor de pulimento. José Luis González desenvuelve sus historias con destreza sorprendente, dueño de una maestría que reside más en los detalles que en el oropel deslumbrante. El autor elude meticulosamente los golpes de sorpresa. Eso sucede incluso a nivel de escritura:

* José Luis González: *La galería y otros cuentos*, Ediciones Era, 1972, 144 pp.

su estilo es exacto y medurado, ajeno a la metáfora audaz o al adjetivo contundente. Pero en ese estilo cada palabra encuentra con notable precisión su sitio.

Prosa magistral sin duda. Valéry dice que "una obra basada en el asombro dura la duración del asombro". José Luis González se abstiene pulcramente de todo efecto fácil, de toda altisonancia inútil. Puede decirse que tiene un estilo fundamentalmente recatado. Un estilo casi imperceptible, hecho de despojarse mucho, de callarse mucho.

Sin duda es posible también advertir algunas limitaciones en estos relatos: algunos —como "Santa Claus visita a Pichirilo Sánchez"— dejan ver demasiado pronto el desenlace, otros repiten con distintos ornatos una idea básica excesivamente parecida —"La mujer" y "Breve historia de un hacha"—, y alguno hay —"Me voy a morir"— que de acuerdo al realismo con el que está planteado resulta tal vez un poco increíble en aspectos medulares.

Sin embargo, es indudable que a fin de cuentas los puntos malos significan poco en la suma total. *La galería* es claramente una colección de cuentos que merece un buen lugar dentro de este género tan lleno de posibilidades y de riesgos.

Antología de la pobreza

Por Ignacio Díaz Ruiz

Y los huevos y la leche aportaban lo necesario para mantener a distancia la miseria

La primera impresión de *La Galería*, colección de relatos, de José Luis González es simplemente una hermosa y colorinesca portada plastificada. Sin embargo, de inmediato, en el primer relato, expone su estilo y atrapa al lector.

Su prosa: directa, exacta y precisa nos introduce en un singular mundo donde lo autobiográfico y lo social se entretejen y misteriosamente se dan la mano. Lo primero, tiñe a los relatos de un gran lirismo y manifiesta la sensibilidad del narrador, lo segundo nos confirma el sentido humanístico y el compromiso de este escritor. (En el epígrafe dice: A Puerto Rico, en lucha por su libertad.)

Durante el recorrido por esta deslumbrante galería se puede leer una narrativa fundamentalmente sencilla. En esto, el escritor se muestra en pleno dominio de su oficio. Su lenguaje está despojado de malezas y adornos superficiales, en cambio recupera lo popular y lo integra equilibradamente. Utiliza un lenguaje sin concesiones: limpio y transparente.

Con la seguridad de un conocedor, José Luis González resuelve cada uno de sus relatos con una arquitectura especial. Busca y experimenta diversas construcciones: lineales, circulares; cortes temporales; diálogo; monólogo; en fin, en su docena de relatos encontramos variedad y combinación de estructuras narrativas.

Cuando se termina de recorrer su exposición queda uno satisfecho. Acaba uno de leer un libro perfectamente narrado que viene a sumarse a una serie de relatos "bien" escritos. Pero no es todo, al final siente uno la boca amarga. Indiscutiblemente, paralela a esta galería brillante y perfecta, está otra: subterránea, recóndita, oscura y subversiva. La que nos deja un agrio malestar.

Todo comienza cuando se habla de hacendados y vinos de importación, cuando una mujer actúa para realizar su propia justicia, cuando a través de un sencillo diálogo se deja entrever la situación neocolonial de Puerto Rico, cuando un hombre agónico explica las causas de su situación; en fin, cuando empieza a inundárse nos con situaciones típicas de países subdesarrollados: injusticia, hambre, pobreza, ignorancia, sufrimiento, etcétera.

Cada narración recoge una vigorosa relación de los hechos, una escueta y dramática situación de los personajes; mientras el narrador conserva una serenísima ironía, en el trasfondo se observa un angustioso desequilibrio social. Como presencias fundamentales dentro del relato latinoamericano aparecen, también, el box, el beisbol, la cerveza, el ron.

Precisamente en esta galería se hace la luz: los seres reales invaden la literatura, todo el submundo de una región de América Latina —Puerto Rico— recobra su posición dentro de la literatura a través de una observación minuciosa, aguda y, la mayor de las veces, cruel.

"El pobre hasta para morir es desgraciado" se afirma en uno de los relatos, y efectivamente esta colección se convierte en una antología de la pobreza y la desgracia. En primer término: los niños, Pichirilo Sánchez hijo de Sánchez (con toda seguridad) o el negrito Melodía; las mujeres ultrajadas y reducidas a simples objetos; los hombres manipulados por un sistema de opresión y explotación. Y al final, siempre presente la clara conciencia de un escritor que atestigua a través de su narrativa el hecho social de Puerto Rico: Estado Libre pero desgraciadamente Asociado.



Novela



La confusión de Lapsus

Carta para Humberto Guzmán

Por Humberto Guzmán

El mundo o yo, pero nunca los dos. En esta línea podría resumirse una conclusión a la que he llegado. No es difícil llegar a ella después de meditar un poco sobre la literatura hecha por "los jóvenes" en el país, acción motivada, es claro, por una parte suya en especial. Me refiero a un libro de Héctor Manjarrez que lleva por nombre *Lapsus*. Te advierto que no me detendré gran cosa en él —al menos no como debiera— por razones que obedecen directamente a la línea que da pie al texto que lees ahora.

Ahora, como muchos ahora, me siento mal, me siento limitado, oprimido, reprimido...

Debe de ser algo similar a lo que le ocurre al niño que es castigado —mejor aún si es injustamente, aunque no es necesario— y él no puede hacer absolutamente nada para evitarlo, ya no digo para presentar resistencia y menos todavía pensar en la venganza, en la venganza saludable por definitiva e indiscutible.

Hay una palabra terrible que me da vueltas y vueltas en la cabeza. Me he descubierto muchas veces escribiéndola en cualquier papel, en cualquier parte. Incluso, en alguna ocasión, he despertado en mitad de mi sueño con esa palabra en la mente y en la boca. Su sabor agrio y su significado inexorable me llenan de inquietud y angustia. Impotencia. Para mí, el hombre es un impotente. Lo es ante el mundo construido con sus propias manos, lo es ante el curso de las cosas, e, incluso, lo es ante sí mismo, que es peor. Un moribundo es un impotente. Un feto es un impotente. La impotencia marca tanto su entrada como su salida, ¿por qué habría de abandonarlo, entonces, durante el transcurso de su existencia?

No sé tú qué opines acerca del asunto. Yo creo que con un espectro de esa naturaleza, poseedor de un poderío francamente invencible, enfrente, en medio de cualquier camino que elijas, no queda otro recurso que la temeridad de un Luzbel. Porque, en última instancia, las generaciones futuras no existen y las de los muertos tampoco existen. En cambio los que estamos aquí somos tú y yo, y nosotros no podemos hacer absolutamente nada contra el espectro que es un muro imposible de derribar, al parecer. Lo único que nos queda, si es que no queremos permanecer quietos, es irnos a estrellar contra él que, ya sabemos de antemano, ni sentirá nuestro pequeño impacto

mientras que nuestras cabezas estallarán como frutas aplastadas.

Así pues, mi malestar no es gratuito. Te diré lo que todo el mundo sabe: cualquier fuerza encerrada exige una salida, de lo contrario viene la explosión —que no siempre, o más bien casi nunca, es aprovechable dada la violencia de su repentina aparición.

La explosión es el “disparate” en que se incurre después de una etapa, generalmente larga y ominosa, de opresión directa o indirecta, esta última me interesa en especial porque es la que engendra la frustración —que normalmente es el resultado de un proceso lento y del que no nos damos cuenta sino hasta que el lodo, que ya llegó a las narices, nos impide respirar.

Utilicé la palabra “disparate” a fin de alcanzar también estratos más alejados, quise tocar desde el berrinche inofensivo de un adolescente hasta un delito cometido por un delincuente consumado y reconocido socialmente como tal.

En un estado, cuando se hace necesario por lo menos un reacomodo y éste no es propiciado por sus partes directoras surge, entonces, y además como una última posibilidad, el “disparate”, la explosión, la violencia, lo cual o bien puede contribuir para dar el salto salvador o bien para anticipar el hundimiento total en las oscuras profundidades. Es este el riesgo, y, precisamente, la situación crítica del hombre que lo produce es lo que me interesa; del hombre, insisto, no me llama la atención otra cosa a decir verdad.

De ahí viene todo mi malestar.

La poca literatura de “los jóvenes” que he leído me ha parecido más bien literatura menor. Me lo ha parecido así porque al fin y al cabo yo no participo del tipo de realidades que integran o significan dicha literatura —a lo cual tengo amplio derecho como individuo.

De acuerdo con algunos puntos que he tocado antes, puedo decirte que, en mi caso, la literatura —o el arte— fue —o es— la forma de propiciar y conducir el “disparate”, la explosión, la violencia, en suma, la situación crítica a la que me refería líneas arriba.

Tal situación tiene validez por igual tanto en una dimensión general como en una individual. En lo que se refiere a la literatura —o al arte— yo prefiero definirla, abiertamente además, como actitud individual.

Y bien, muchos escritores jóvenes mexicanos —cuyas preocupaciones no ignoro— pretenden hacer a un lado una definición como la dada aquí. Reconozco que puedo estar equivocado. Pero... Lo único con que cuento es la equivocación. Entonces, ¿cómo no creer en ella?

(Es ésta una actitud individualista que, si no es la única —yo creo que sí lo es—, pues, por lo menos, es otra y por lo tanto digna de ser reconocida aunque no necesariamente deba ser aceptada o deba estarse de acuerdo con ella.)

De lo anterior se colige que obviamente la literatura hecha por autores de diferente concepción del arte a la mía no me gusta.

(Tú sabes que de tener yo una “virtud” cuento de seguro con el *cinismo*.)

Lapsus es un libro, visto de manera

global, con el que estoy de acuerdo en parte y en completo desacuerdo en otra. En la primera, puedo incluir la intención del autor: crear confusión, inventar un *lapsus*, y, por cierto, le salió muy bien. Tan bien que hubo momentos en los que tuve ganas de aventar el libro por la primera ventana que me saliera al paso —dicho esto a manera de elogio. Es una agrupación de —como dice en la nota de la contraportada “actos fallidos”. Durante su lectura me recordó —con mucho agrado— técnicas similares usadas ya en el cine particularmente y, también, en la pintura. El cine que me recordó y que seguramente tiene sus antecedentes o sus orígenes más próximos en la literatura, es el de Godard, quizá con su película *Pierrot, el loco*, o Resnais con su importante film *El año pasado en Marienbad*, cuyo guión fue escrito por Robbe-Grillet —para mencionar nombres fáciles de recordar.

En la redacción de *Lapsus* se puede apreciar una necesidad experimentada por el autor de salirse del espacio fijado, como en un collage, o en algo de abstraccionismo, o, incluso, también en algo de la corriente (pictórica) llamada estructuralista, o quizá formalista —no estoy seguro del dato.

Con todas estas comparaciones, o mejor, referencias, no pretendo otra cosa que restarle peculiaridad a *Lapsus*. También es mi pretensión ubicarlo dentro del contexto, digamos, del momento. Dicho en otras palabras: *Lapsus* no es “el gran descubrimiento” pero, sí en cambio, noto que, contrariamente a muchos libros escritos por jóve-

nes, se halla situado en el momento que pasa la historia del hombre —con tu perdón por la frase que cierra la línea.

El libro muchas veces citado es un libro fallido, pero por elección propia, lo cual le da un valor sólido. Se pone en duda a sí mismo y también lo hace con la literatura —lo cual, si no es nada nuevo, por lo menos es saludable y honesto y digno de alabanza, como se dijera en el *Yi-Ching*.

Pero, entonces, ¿qué es lo que me molestó tanto?

Que no es lo suficientemente fallido; que tiene necesidad de justificarse... Y para eso hace uso de la tan sobada “antiso-lemnidad”. Una inofensiva y berrinchuda antiso-lemnidad. Las “antiso-lemnidades” solamente hacen enojar a papá —y además no a cualquiera, porque a un papá “lumpen” no le interesa tanto el respeto por “las buenas costumbres” como a uno de clase media “que va para arriba”, por ejemplo.

Como si no bastara lo apuntado, tiene entre sus “méritos” —con respecto a la lucha de clases; para que vean que se está en la izquierda— el insoportable (literariamente hablando) e inofensivo (políticamente hablando) “mensaje” social. Que el PRI esto, que la democracia aquello. Uf, que los aguante su tía, porque, con suerte, ella sí creará las perogrulladas que se repiten una y otra vez (como receta) y quizá hasta los tome verdaderamente en serio —que no es otra la intención de la “antiso-lemnidad” por cierto: es muy de la adolescencia, o de la inmadurez, luchar denodadamente (sin ningún sentido además del que lleva en sí mismo) porque lo tomen a uno en serio.



Hay que añadir también que como yo, simple lector subdesarrollado, no entiendo más que el idioma local, no me va a gustar que en un libro haya, junto al mensaje social a la izquierda mexicana, un párrafo en inglés (inglés inglés, además), seguido por otro en francés, y algunos lunares en latín.

A eso, un lectorcito del "tercer mundo" como yo, puede llamarlo, y con mucho derecho: colonialismo del lenguaje.

La "antisolemnidad" marca, como es de suponerse, la forma y no sólo el contenido, dando como resultado un libro (formalmente) un tanto improvisado. En *Los monederos falsos* (1925) de André Gide, novela realizada con una estructura un tanto similar a ésta, no deja entrever ningún rasgo de improvisación cuando podría definirse sin temor a decir una tontería como un libro hecho a base de improvisaciones o que las sigue como forma. En este libro de Gide sus principios están dados en él mismo y partiendo de ellos se desarrolla y se resuelve. El caos, entonces, es ordenado, como en la naturaleza. Cosa que no ocurre, al menos no tan perfectamente o tan claramente, en el libro que te comento.

En resumen, lo que le reprocho tanto a lo que puede llamarse un buen libro de un joven —como es éste de Manjarrez— como a los que, en mi opinión, son más malos que regulares, es su franca y abierta y decidida indecisión.

¿Por qué titubeas?

¿Por qué se quedan en la puerta?

¿Por qué *Lapsus*, por ejemplo, crea una confusión tan pequeñita, tan de tipo familiar... (en momentos el lector puede pensar: "Ah, esto lo puso Héctor para hacer enojar a sus papás y asombrar a las amistades de la familia") cuando se pueden derribar las bases de mundos mayores?

¿Por qué les interesa *cambiar* nada más de ropa al hombre? (Finalmente el hombre es el mismo con cualquier tipo de vestido.) ¿No sería mejor el asesinato? No sería mejor el asesinato a otro engaño más?

La literatura —o el arte—, para mí, es lucha de *unos* y no de *grupos*. Con lo que opino que, siendo toda la responsabilidad de quien expone su idea (su obra), es posible ser radical sin necesidad de mediadores o suavizadores o justificadores que no hacen más que entorpecerlo todo.

Actualmente hay una fuerte tendencia a limitar a la literatura en el reportaje o lo que han dado en llamar testimonio. Yo no creo tanto en eso. Hacerlo es despojar a la literatura de lo que le da una verdadera justificación: la invención. Con ella se puede destruir y construir universos enteros. ¿Qué más aportación, qué más utilidad, qué más subversión que esto?

Por todo esto te digo que no me gusta lo que publican los jóvenes escritores. Por todo esto no me gusta *Lapsus* en su mayor parte. Porque ellos todavía respetan cosas...

Tuyo Humberto Guzmán

Posdata: La frase que originó mi carta: "El mundo o yo, pero nunca los dos", me parece que, como dije, resume lo que te he dicho. Porque al fin y al cabo, opino que el

escritor —o el artista— es un obseso que, dependiendo de la exactitud o de la perfección de su obra, convencerá a los demás y los hará partícipes de su obsesión —al menos ésa es la idea.

Posdata de la posdata: me compadezco enormemente, porque ataco a quienes, al contrario de mí, creen en algo, mientras que yo, iluso, no creo en nada, nada... salvo en la literatura —que es eso, literatura, y no más.

Sociología



Los problemas de la mano de obra

Por Sergio Gómez Montero

Publicado por el Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México, *Problemas de la mano de obra en México** (cuyo subtítulo es: "Subempleo, requisitos educativos y flexibilidad ocupacional") es un libro en el cual su autora, Gloria González Marín, analiza exhaustivamente uno de los problemas que en la actualidad aquejan con mayor incidencia y gravedad a la sociedad mexicana. Este problema no es otro que el enunciado en el título del libro: el empleo de la fuerza de trabajo, problema que constituye, precisamente en las sociedades subdesarrolladas o en vías de desarrollo, algo sumamente característico de su estructura socio-económica. Así, la sociedad mexicana no se conserva inmune a tan grave enfermedad. Los problemas que representa el uso adecuado y racional de la mano de obra (excedente o no), causan hoy una serie de irregularidades sociales del tipo de aquéllas que, si no se normalizan en un tiempo prudente, provocan graves crisis de estructura.

En ocasiones anteriores dicho problema, referido a nuestro medio particular, no había sido tratado de una forma tan rigurosa como lo es en este caso. Por lo regular, una larga serie de libros dedicados a analizar los problemas económicos de la nación presentaban a lo largo de su contenido uno, dos o tres renglones o capítulos dedicados a tratar tal problemática. Era común, pues, que al hablar de los problemas que representa la ocupación de la mano de obra, por lo general se tuviera de ello una visión bastante alarmante, pero sin duda fraccionada, incompleta, a veces deformada. En esta ocasión, Gloria González Marín presenta por primera vez de una manera orgánica y bastante completa los

diversos sectores implícitos en la problemática referida.

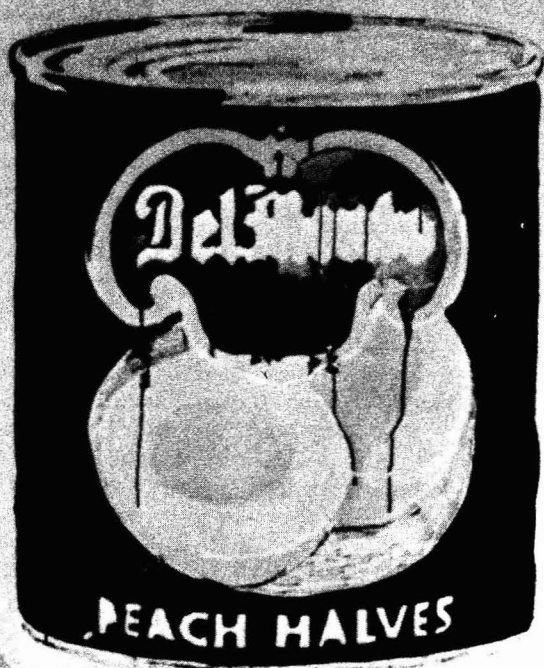
Desde la introducción que la propia autora hace de su trabajo, se afirma: "El escaso dinamismo y la irracionalidad del capitalismo subdesarrollado y dependiente implica la desocupación y la subocupación, y también el despilfarro de todos los recursos disponibles, entre ellos, para lo que nos interesa destacar, el de la mano de obra. De modo que el subempleo masivo, que dentro de las circunstancias dadas muestra un carácter acumulativo a consecuencia del acelerado crecimiento demográfico, constituye uno de sus rasgos típicos." El conjunto de variables que se interrelacionan en la afirmación anterior —el problema del desempleo masivo, el desperdicio de recursos, la explosión demográfica y el abierto carácter dependiente de las economías de los países subdesarrollados—, condicionarán, por un lado, la concepción que Gloria González Marín tiene del problema, lo cual, dice ella misma, requiere de un análisis y de una interpretación que permita, en un futuro próximo y lejano, elaborar alternativas que impidan la explosión violenta de crisis sociales.

Para explicarse los fenómenos inherentes al uso y situación actual de la mano de obra, también uno de los primeros factores a analizar es el referente a la movilidad de esta mano de obra. En el caso de México, quizá este factor deba ser visto, en retrospectiva, a partir de los cambios sociales que se producen como consecuencia del movimiento armado de 1910. De manera más particular con la Reforma Agraria, pues fue a través de los cambios estructurales que generó este acontecimiento en el proceso productivo del país, cuando los problemas de ocupación del país se recrudecieron.

Específicamente, las conmociones sociales provocadas por el incipiente desarrollo industrial del país —basado en primera instancia en los frutos económicos que proporcionó el sector agrícola— dieron origen al crecimiento monstruoso de ciertas áreas urbanas que rápidamente se vieron superpobladas con individuos desocupados que abatieron sustancialmente los precios de la mano de obra, en la misma medida en que el campo, explotado ya para entonces de manera irracional, se negaba a seguir proporcionando productos suficientes para mantener a su población y, por lo tanto, se generaban índices realmente alarmantes de subempleados y desocupados. Esta es, a grandes rasgos, la situación que prevalece hoy en lo relacionado al problema de ocupación del país.

A partir del esbozo de dicha realidad —y de aquella otra directamente relacionada con el subdesarrollo—, en *Problemas de la mano de obra en México*, a lo largo de cuatro capítulos y dos apéndices se disecciona la problemática y se ofrecen, tentativamente, soluciones al respecto. Así, en el primero de estos capítulos —"Mercado de trabajo, requerimiento educativo y desarrollo económico"—, la concepción teórica que Gloria González Marín tiene del problema se manifiesta de una manera más metódica, más sistemática que en otras partes del libro, pues es en este primer capítulo don-

* Gloria González Marín: *Problemas de la mano de obra en México*, México, UNAM, 1971. 222 pp. (Instituto de Investigaciones Sociales.)



de se ofrecen con mayor incidencia los criterios que la autora sustenta para enfrentar el análisis global de los problemas. Estos criterios se basan, de una u otra manera, en las comparaciones que se realizan para situar lo que la autora llama las cuatro formas principales en que el problema del empleo se presenta en el mundo.

Destaca, sobre otra serie de afirmaciones contenidas en este primer capítulo, la siguiente: "Los servicios del empleo no constituyen en sí mismos la política ocupacional en su conjunto, pero son una parte relevante de la misma, o si se quiere, un instrumento clave, tanto para que sus acciones sean formuladas sobre bases realistas, como para el cumplimiento de una arte importante de sus objetivos." Al margen de que se esté o no de acuerdo con dicha afirmación, la misma sustenta de manera preponderante aunque implícita, el modo como la autora concibe la problemática de manera global. Dicho en otras palabras, la preocupación sustancial de la señora González Marín parece radicar básicamente en la inquietud que le causa la carencia de una política oficial ocupacional; en oposición, de hecho, con aquella otra concepción del problema la cual señala que la situación

creada por el uso de la mano de obra (excedente o no), antes de concatenarla particularmente con el problema del empleo, debe hacerse más bien de manera directa con los problemas más amplios y complejos de la estructura socioeconómica general del país.

Así, esta visión un tanto parcial del problema condiciona, por ejemplo, las afirmaciones que se hacen en el segundo capítulo del libro —"Acerca del problema ocupacional en México"— en el sentido de la autoridad que le concede al Estado para que éste determine la política de planificación que permita racionalizar el uso de la mano de obra, sin llegar, de ninguna manera, a trastocar fundamentalmente la estructura representada por una economía mixta generadora en sí misma de los problemas que se buscan resolver.

Si bien en este capítulo se resaltan los efectos descritos a raíz de que en el país se produce la revolución del 10 —sobrepoblación desocupada en las áreas urbanas, subempleo y desocupación en el campo—, estos efectos no se explican en función y como resultado de políticas concretas para gobernar, sino apriorísticamente y como causas fatales del desarrollo económico del

país. En esta parte del libro los datos son muy útiles y reveladores, en tanto que ilustran sobre la magnitud del problema que representa hoy para el país la ocupación de la mano de obra.

En el siguiente capítulo, dedicado a analizar la capacitación de la mano de obra, de una manera descriptiva se analiza la situación enunciada en el título del capítulo, y se presentan ante el lector toda una serie de instituciones dedicadas a resolver y enfrentar en la medida de lo posible —esto es, de manera insuficiente— aquellos problemas de ocupación relacionados con proporcionar a la fuerza de trabajo una preparación que le permita superar el grado de desempleo en que se encuentra. De nueva cuenta, el capítulo es altamente ilustrativo para esbozar de manera marginal una realidad directamente concatenada con aquella que en esta parte del libro se presenta como preponderante. Es decir, en este sentido cobra singular relieve la caótica situación en que perviven estas instituciones, y cómo, casi de una manera buscada, su supuesta tarea de capacitación se ve minada ante la inexistencia de una efectiva política oficial que permita hacer uso adecuado de los servicios que prestan estas instituciones.

El último capítulo del libro —"Urbanismo y rasgos de la población económicamente activa"—, sin salirse de los marcos conceptuales sustentados por la autora, presenta en las líneas finales una salida para el problema que de una u otra forma se convierte en heterodoxa al verla junto al resto del conjunto. Así, ante el panorama que presentan los datos relacionados con algunos aspectos demográficos y las perspectivas que los especialistas señalan al respecto, y que de alguna manera resumen la gravedad de la problemática —por ejemplo, aquí se encuentran índices de proyección en los cuales el fenómeno migratorio campo-ciudad parece muy difícil de resolver, aunque la autora se empeña en señalar ciertos correctores que, de ser adoptados de manera inmediata, paliarían el problema—, Gloria González Marín termina afirmando en su libro que dadas las condiciones descritas, el problema de ocupación del país subsistirá por un periodo relativamente largo, pero que, "empero, la sociedad tiene capacidad de decidir y de actuar".

En los dos apéndices incluidos en el libro, se ofrecen, en uno, datos exhaustivos relacionados con los servicios de colocación en México, y en el otro, una estadística de la población económicamente activa del país en los municipios que comprenden localidades de más de veinte mil habitantes, en relación con el censo de 1960.

En resumen, como puede colegirse, *Problemas de la mano de obra en México* es un libro de fundamental importancia para tener un conocimiento más preciso y justo de la compleja realidad socioeconómica del país. Asimismo, como la propia autora lo señala, los problemas ahí tratados son indicativos perentorios: "Como desde distintas posiciones concuerdan en afirmarlo numerosos estudiosos de las ciencias sociales, la política económica y social de México requiere al presente adoptar nuevos derroteros."

Entrevista a



Paul Leduc: un cine independiente y comprometido

Por Roberto de la Peña

Reed, México insurgente, es un film realizado en 16 mm que acaparó la atención del medio cinematográfico nacional hace apenas unas semanas. Su director es Paul Leduc, quien nació en 1942 en la ciudad de México. Junto a otros cineastas se le considera como miembro del llamado movimiento independiente.

—¿Qué es independencia? ¿No estar en la industria? Eso me parece secundario. Creo que, por ejemplo, Felipe Cazals está en la industria y es un cineasta independiente. En un momento dado tiene una película de 10 millones de pesos y dentro de lo que a Cazals le pueda importar, mantiene una independencia. Que su película guste o no, que se entienda o no, es otro problema. En cuanto a independencia, si vamos a seguir usando esa palabreja caduquísima, en este caso es muy independiente. Lo mismo se puede decir de personas que hacen una películita y la enlatan en su casa... bueno, también son independientes pero no tienen una independencia ideológica."

Así habla Leduc del movimiento al que pertenece. Y agrega a manera de comentario.

"La distribución es siempre un problema porque así es el cine. Lo siento mucho, eso no es culpa mía. Por mí sería otro el cine ideal. Una película lleva mucho dinero, aunque sea barata. Implica mucho tiempo de trabajo, implica un equipo, implica toda una serie de mecanismos para hacerse y para distribuirse, y una serie de problemas por todas partes; hay que tomar todo eso en cuenta para determinar qué es esto de la independencia."

—¿A qué atribuye el inicial éxito de *Reed, México Insurgente*?

—A la falta de puntos de comparación. A la falta de una cultura cinematográfica, a la falta de una apreciación ideológica por parte de la cultura cinematográfica. Yo sí creo que mi película tiene cosas buenas, pero también tiene muchos errores. Además, este fenómeno del éxito no ocurre nada más en el cine ni nada más en México y su gente. Ha pasado en toda la historia: en cuanto un señor escribe una buena novela ya es un genio. Eso no es cierto y no lo puedo aceptar en mi caso.

—¿Para qué público se filmó la película?

—La selección del tema es muy especial.



¿A quién le importa la toma de conciencia de un intelectual? Pues a los intelectuales que asisten a los cine clubes, y a ese espectáculo si tenemos acceso. Eso me condiciona como condiciona a todo el cine independiente. Cada quien lo resuelve a su manera. Por eso digo que la película no es comercial; es más: va contra el público en muchos aspectos. Incluso, si la película fuera a exhibirse en un cine popular, estaría dispuesto a aligerar algunas cosas, no desde el punto de vista censura, no desde el punto de vista contenido, sino simplemente a nivel de ritmo y de hacerlo más accesible a un público para el cual no estaba planeado el filme, y que en este caso sí tendría contacto con él.

—Pero, ¿qué es la película?, ¿cuál es la trama? Dejemos que el mismo realizador nos la explique.

—No hay una trama clara, definida, lineal. La película está basada en el libro de Reed. El es un periodista norteamericano que estuvo en México a finales de 1913 y principios de 1914. El texto es una reseña de todo cuanto le pasó a Reed en nuestro país. Por supuesto el texto es un material enorme y la película tomó sólo algunas cosas mínimas, es decir mínimas en cuanto a la cantidad de narraciones que hay en el libro. Nuestra historia cinematográfica se compone de una buena cantidad de pequeños incidentes que poco a poco toman un sentido. La línea dramática la da siempre el recorrido de Reed, desde que cruza la frontera y encuentra las tropas del general Urbina en el norte y establece relaciones con los oficiales de ese campamento. Hasta

ahí llega lo que sería la primera parte de la película. La segunda es la que menos respecta al libro y al Reed real, aun cuando en ningún momento tratamos de respetar o degenerar al verdadero Reed. Por muchos problemas técnicos hubo modificaciones de guión y quedó lo que es ahora.

—¿Es un filme histórico?

—Bueno, depende de lo que se entienda por histórico. Si hablamos de respetar los hechos y las vestimentas de la época sí lo es. Pero si nos basamos en la intención no lo es.

—¿Político?

—Eso habría que detallarlo mucho, porque se presta a todos los malentendidos del mundo. Dependería de lo que se entienda por político; yo diría que más bien es un intento de película politizada.

—¿Hay toma de posición de usted respecto a la problemática política que se narra?

—Sí...

—¿Cuál es?

—De Reed sabemos lo que fue antes, lo que hizo después y lo que realizó durante la época de México independiente, y tenemos una conciencia crítica y política de lo que fue Reed antes de México, durante México y después de México. Además, se trata de alguien que se convirtió en un personaje político y ante el cual hay que opinar. Por otro lado hay personajes como Francisco Villa o Venustiano Carranza, sobre los cuales hacemos el mismo planteamiento. Ahora, el problema es que el cine político generalmente se entiende bajo la única fórmula de cine documental, que

trata problemas de actualidad con un contenido más inmediato, más claro, más directo, más de movilización. Sí, sí me siento comprometido con la película, y sí creo haber tomado posición en ella. Lo único en que no estoy de acuerdo es que tal cosa se vea sólo a partir del tema. Naturalmente el tema lo evidencia más, pero yo creo que *Reed* se integraría dentro de un cine inexistente en México. Pienso que uno se compromete o no con cualquier tema, y no creo que porque se trate de una película de la revolución o de Reed necesariamente se tenga que hablar de un filme político o politizado. Creo que la obligación de todo cineasta consistiría en comprometerse con cualquier tema y tener una visión crítica y política de él. El problema es que esto generalmente no existe en nuestro contexto.

—¿Es el compromiso del cineasta?

—Compromiso político sí.

—¿Cuál es la tesis de la película?

—Prefiero no hablar del tema por una razón: creo que es un error que los directores critiquen sus películas. Verdaderamente lo creo. No estoy tratando de esquivar la pregunta. La película *Reed, México insurgente* es bastante clara, y de no ser así sería culpa mía: nada ganaría con explicarlo.

Diálogo con



López Cámara: El desafío de la clase media

Por Margarita García Flores

Tema de novelas, crónicas (las de Monsiváis), caricaturas y chistes, la clase media mexicana no ha sido estudiada por los sociólogos. Francisco López Cámara se ocupa de esta clase en su libro *El desafío de la clase media* (Joaquín Mortiz, 1971), y considera que es urgente estudiar un sector que hasta hace poco no era mayoritario.

De veinte años a esta parte, las clases medias mexicanas han crecido de tal manera que, en opinión de López Cámara, sus problemas han originado conflictos políticos.

—¿En qué difiere usted de otros sociólogos latinoamericanos que señalan el papel positivo de la clase media?

—La sociología tradicional, tanto europea como norteamericana y después, en buena parte, quienes se han preocupado por estudiar a la clase media en ciertos países sudamericanos, por lo general han considerado que esta clase es algo así como un sector "colchón" o un amortiguador de conflictos mayores, fundamentalmente entre la burguesía y el proletariado. Por otra

parte, tradicionalmente se ha pensado que la clase media es una clase positiva en el sentido de que es uno de los mejores factores de desarrollo económico, social y político. Sería una clase que sirviera además para garantizar una estructura democrática, un juego de partidos políticos, y demás. Esta ha sido un poco la imagen tradicional.

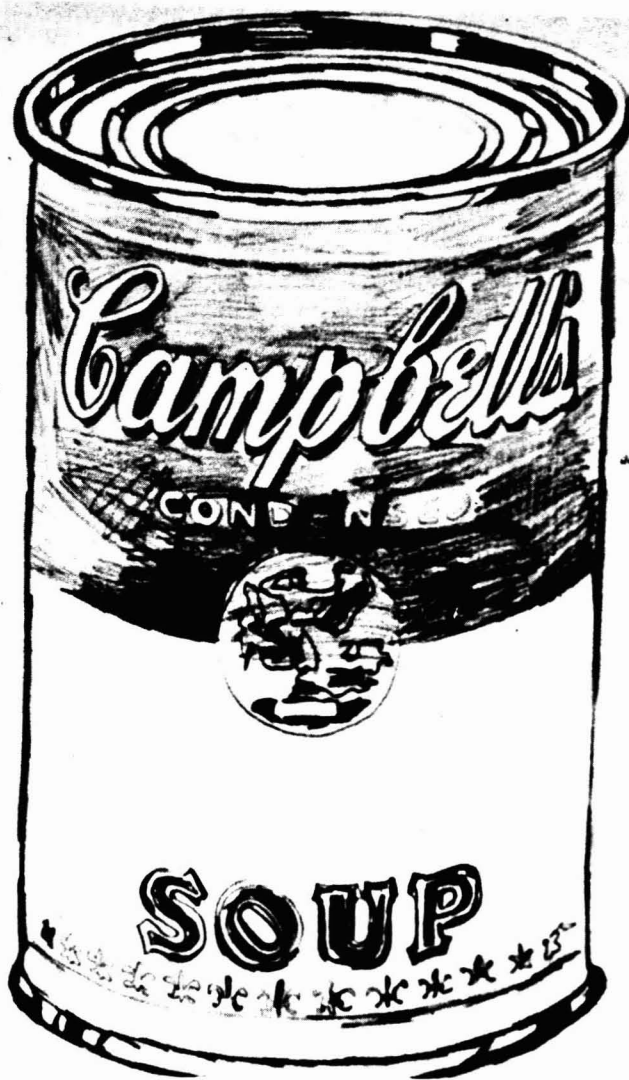
—¿Y en México ha sido así?

—Pienso que en México, si bien puede ser cierto que en las primeras décadas de este siglo —sobre todo después de la Revolución de 1910— la clase media tuvo un papel importante en el desarrollo del país, tanto desde el punto de las posiciones políticas que ocuparon algunas miembros de esta clase, como en su actividad oficial como gobernantes o incluso como sectores de movilización política en los sectores obreros y campesinos; sin embargo las contradicciones en que ha entrado ese sector de clase media con un sistema que, en cierto modo no está preparado para acoger la demanda de amplias necesidades provenientes de esta clase, plantea ya hoy un serio desafío al sistema político y social del país. Algunos autores consideran que la clase media o las clases medias, como ellos dicen, son clases más o menos permanentes y estables. Lo que puede ser aplicable a países sudamericanos como Argentina, Chile o bien Uruguay, donde la clase media existe desde fines del siglo pasado o principios de éste, y donde, como clase media, se ha ido —por así decirlo— congelando dentro de la estructura general de la sociedad.

En México, por la gran movilidad social que ha permitido el desarrollo económico, este sector tiene una mayor heterogeneidad desde el punto de vista estructural. Así encontramos en la clase media sectores muy disímiles en su ideología, en sus aspiraciones, en sus condiciones de vida y en sus necesidades políticas y sociales. Por eso pienso que no debemos servirnos de otros modelos para interpretar el fenómeno de la clase media en nuestro país, donde el factor fundamental ha sido el impacto que tuvo dentro de todo el contexto de la nación la Revolución Mexicana.

—¿Por qué es rebelde una clase que, como la clase media mexicana, ha sido la más beneficiada en los últimos años?

—Las primeras generaciones o promociones de clase media que surgieron o que se desarrollaron después de la Revolución de 1910, constituyeron sectores efectivamente privilegiados que tuvieron acceso a posiciones importantes en la economía, en la administración pública, en los negocios y además en la educación. Sin embargo, el crecimiento considerable y rápido que ha tenido este sector en los últimos veinte años ha creado ya una situación de conflicto o de choque porque, como decía antes, el sistema social y político del país no estaba preparado para acoger las demandas nuevas de los nuevos sectores que vienen a constituir prácticamente el mayor volumen de la clase media. Esto ha creado una tensión o un conflicto y a veces un choque que en ocasiones asume formas violentas entre las demandas de esta clase media



nueva o estos sectores nuevos de la clase media —si se quiere— y la posibilidad de lograr un acomodo adecuado como lo tuvieron las primeras promociones de tal clase. Por eso es que las nuevas estructuras de la clase media han tendido a forzar o abrir su propio camino dentro del sistema establecido; y como este sistema no es suficientemente flexible ni suficientemente abierto para recibir, canalizar y acomodar adecuadamente sus demandas, se han presentado conflictos, choques e incluso actos de violencia, como hemos podido advertir en los últimos diez años.

—¿Concretamente, cuál es el desafío de la clase media mexicana?

—El desafío fundamental es la demanda básica de tipo político que esta clase ha postulado en el sentido, por un lado, de abrir el sistema político, de modificar el sistema actual de la vida política en México para dar mayor participación a sus miembros y, por otro lado, un desafío que fundamentalmente opera dentro de la estructura educativa, porque la clase media mexicana representa algo así como el 90% de toda la población estudiantil, sobre todo en niveles superiores. De manera que si el sistema educativo que más o menos había tenido un desarrollo adecuado a las demandas de la clase media, en un momento dado se ha restringido a esta clase (por el gran desarrollo de ella), advertimos cómo los conflictos se han manifestado básicamente dentro de la estructura educativa. Por eso es que las mayores demandas o exigencias para una modificación del sistema educativo, para una reforma educativa, proviene fundamentalmente de la clase media.

—¿La presión se ha manifestado sólo en la demanda de educación superior?

—No. También se ha observado dentro de la estructura administrativa del país.

El aparato del Estado, que es un aparato bastante grande, bastante abierto tradicionalmente a los sectores de clase media, sobre todo a los que proceden de instituciones de educación superior, ha sido un campo muy eficaz para acoger a los egresados del sistema educativo mexicano. Como esta estructura administrativa también tiene sus límites, sus reservas, también ahí encontramos una gran presión por parte de la clase media. Yo diría que, en general, lo que llamamos el desafío de la clase media representa una latente amenaza de esta clase sobre toda la estructura política y social del país, a menos que se tomen medidas adecuadas y prontas.

—¿Qué medidas sugiere usted para que no se lleve a cabo tal amenaza?

—Es difícil diseñar una política amplia y adecuada para la clase media, porque se trata de un sector que no se reduce únicamente a exigencias de tipo económico, como podría ser el caso de campesinos y obreros, sino también manifiesta o exhibe necesidades de otro tipo y en formas muy variadas: por ejemplo la necesidad de una mayor participación política. Esto nos lleva a pensar que es preciso reestructurar nuestra vida política, de manera que puedan canalizarse estas exigencias de la clase media para una participación más democrática. También es imprescindible una amplia re-

forma educativa en la que no solamente se dé acomodo adecuado en las aulas a todos los miembros de la clase media, sino también se les pueda dar acomodo a los egresados de las universidades o institutos con sus títulos y —claro— con un número muy variado de aspiraciones de tipo profesional. Actualmente ése ya es un mercado de trabajo saturado. Habría, pues, que combinar la reforma educativa con un sistema más flexible de acomodo que supere los viejos moldes o las viejas fórmulas basadas en el patrocinio político, el compadrazgo, la recomendación y demás. Esto es justamente algo que afecta a la clase media.

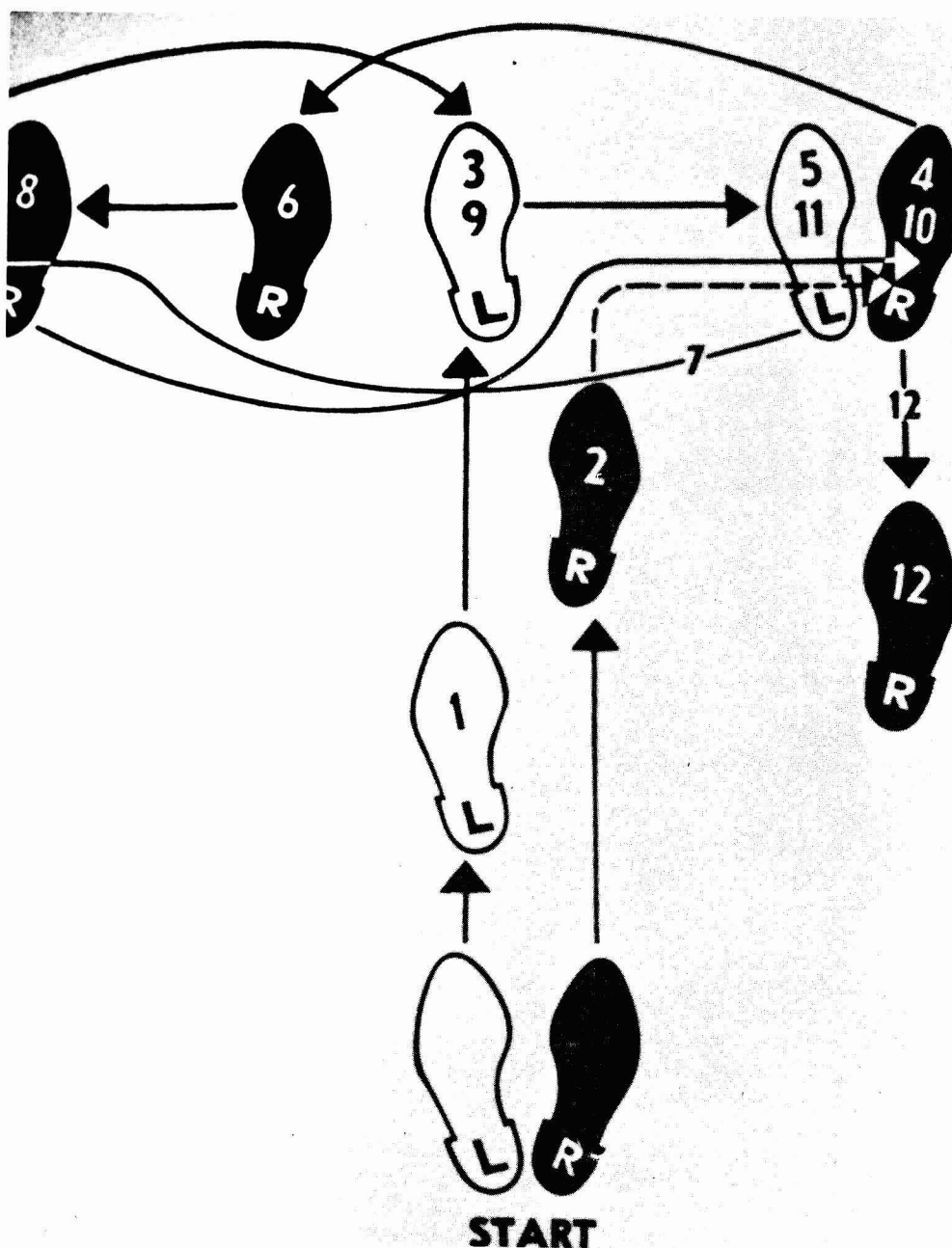
—¿Se advierten en el panorama político nacional cambios que indiquen una participación más amplia de la clase media?

—Hay desde luego síntomas alentadores en el sentido de que sectores muy alertas de la clase media, desde el año 68, han estado exigiendo una reforma o cambios fundamentales en la estructura política que permitan una mayor participación democrática. Y además de esto, que es un síntoma alentador pero que se quedaría únicamente en un nivel subjetivo, se da ahora lo que se ha llamado la apertura democrática, es decir la posibilidad de que se organicen, fuera de las formas tradicionales (en cierto modo

ya obsoletas) sectores de esta clase, fundamentalmente de quienes tienen mayor preocupación por la vida política. Se habla de la creación de nuevos partidos, de otros grupos, etcétera. Aunque esto llegara o no a verificarse, no cabe duda que revela una intención, una madurez, una politización mayor en estos sectores. Creo que ése es el factor fundamental. En realidad el problema no consiste en si desde arriba o desde abajo se van a crear o no nuevos partidos, como muchas personas se preguntan, sino que el factor real es que exista dentro de la clase media la convicción y la decisión de organizarse políticamente para transformar la estructura tradicional, para implantar los cambios que se consideren adecuados y para democratizar en verdad la vida de México.

—Usted dice en su libro que movimientos como el de 1968 tienen sus orígenes en las tensiones de esta clase media mexicana. ¿Por qué?

—Sí, lo digo, y no solamente es una apreciación subjetiva. Visto el panorama del país a lo largo de los últimos diez años, advertimos que los conflictos básicos o los conflictos más sobresalientes de la última década, se han manifestado fundamentalmente en sectores de la clase media. Usted



recordará que a principios de la década de los 60, los problemas ya no fueron tanto a nivel de las organizaciones obreras o campesinas, sino que también hubo problemas en sectores que bien podemos considerar como típicos de clase media. Recordamos por ejemplo el movimiento de los profesores a principio de los años 60; posteriormente el conflicto médico, que tuvo dimensión nacional, y luego múltiples problemas surgidos en diversas ciudades del país por motivos electorales, políticos o de otra índole en los que la participación fundamental fue de sectores de clase media, hasta el grado de que en varias de esas ciudades se llegó al cambio de autoridades, a la aceptación del triunfo de la oposición, etcétera. Y finalmente, el aspecto más explosivo, más conflictivo, más violento, han sido las múltiples expresiones de protesta, de rebeldía que se han producido en el seno de las universidades y de otros institutos de enseñanza superior y en distintas ciudades del país. No cabe duda que todos esos conflictos representan o expresan una situación estructural de tipo conflictivo que proviene, como lo trato de explicar en el libro, de este choque o de este enfrentamiento de la clase media (que ha crecido en forma muy considerable y muy rápidamente) y el sistema político nacional imperante. De manera pues que 1968 es un momento clave en la crisis de este sistema, y señala el enfrentamiento. Y esto aunque dentro del movimiento del 68 pudo haber ideologías distintas, intereses incluso no siempre totalmente confesables, o maniobras de cualquier índole. Es evidente que el trasfondo social que permite o que explica que haya llegado a los extremos a que se llegó, es este desafío o este conflicto que yo he llamado de la clase media frente al sistema.

—¿Por qué ha habido tan pocos trabajos teóricos sobre la clase media mexicana?

—En buena parte se debe al retraso que en México ha tenido la Sociología. No me estoy refiriendo a trabajos muy brillantes, muy importantes de hace 20, 30 o incluso 40 años, realizados por investigadores muy serios como Othón de Mendizábal, José Iturriaga y otros; sino que me refiero a la aparición de una verdadera escuela de Sociología en México. Nuestra Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, donde se han formado las últimas generaciones de sociólogos, fue creada hace unos 20 años, en condiciones verdaderamente precarias. De manera que los verdaderos sociólogos mexicanos han empezado a formarse en los últimos 10 años. Por un lado hay este retraso, y por el otro, yo diría también la influencia muy marcada que ha tenido la sociología norteamericana en las investigaciones de tipo social, ya sea Antropología Social, Sociología o Ciencia Política. Las escuelas norteamericanas en general no manejan, no admiten o no aceptan la teoría de las clases sociales. La tradición norteamericana de la escuela funcionalista habla más bien de estratificación social.

—¿Cómo conciben la sociedad?

—Es en principio una concepción de la sociedad dividida por estratos, de acuerdo con los ingresos, que ellos llaman el *status*. Es decir, se trata de una concepción muy

positivista, por así llamarla, una concepción muy estática de la sociedad. El concepto de "clase social", es en realidad manejado por una corriente de tipo político y no tanto por la Sociología; sólo hasta años muy recientes se han empezado a preocupar los sociólogos nuestros por el estudio de clases sociales y ya hay estudios importantes en preparación, algunos ya publicados.

Ojalá todos estos conflictos reales que hemos vivido en los últimos años nos orienten y nos sirvan de estímulo para estudiar en serio los problemas de todas las clases sociales de México. En realidad el problema de la clase media no puede considerarse como un problema aislado de la estructura general del país; tiene que verse, tiene que analizarse y estudiarse en el marco de toda la estructura de las clases sociales en México.

—¿Qué papel desempeñará la clase media mexicana en el futuro?

—Es justamente lo que yo llamo en mi libro la gran incógnita de la próxima década. En la clase media hay de todo; hay sectores absolutamente optimistas en el sentido de que se mantenga la situación actual que les ha sido favorable.

—¿Predomina el optimismo?

—No. Hay sectores que se sienten marginados o excluidos del sistema, y que fácilmente tienden a buscar una ruptura o un cambio en el sistema; otros sectores posiblemente comprenden mejor cuál es su papel histórico.

—¿Por qué es una incógnita?

—Porque la clase media, tradicionalmente —y no sólo en México sino en otras partes del mundo— ha tenido siempre distintas variantes.

Hay sectores muy progresistas, muy abiertos a cambios positivos, sectores muy democráticos, muy favorables al desarrollo económico-democrático; y también encontramos la amenaza, ya realizada en algunos casos, de sectores de clase media que son muy proclives a reformas de tipo autoritario, formas de tipo represivo y que representan una de las fuerzas más negativas para la vida política de un país.

—¿Por ejemplo?

—Me refiero al apoyo que estos sectores han dado siempre a movimientos, partidos o incluso regímenes de tipo fascista. No sabemos en realidad cuál será a la postre la orientación definitiva que tenga en México el sector mayoritario de la clase media.

—¿Cuáles son las alternativas en el caso de México?

—Puede ser una actitud favorable si las condiciones socioeconómicas lo permiten. En esa medida será una clase altamente dinámica y positiva, y un factor fundamental de una vida más democrática y más justa. Pero también puede haber la otra alternativa. Si el sistema se bloquea, si el sistema se cierra o se resiste a aceptar ciertos cambios, sería muy probable que la clase media o varios sectores de ella por lo menos, se vayan haciendo cada vez más adeptos a la idea de un sistema que mantenga el orden —como suele decirse— a base de represión, de coacción, de sistemas autoritarios. En ese sentido sería un factor muy peligroso y muy negativo.

Teatro



Lo actual en el Festival Latinoamericano

Por Malkah Rabell

Tres obras me interesaron en especial en ese festival de Teatro Latinoamericano presentado por la Universidad de México durante el mes de febrero del presente año. Tres obras que de pronto nos enfrentaban a una realidad del continente, desde el Bravo hasta la Patagonia. Una realidad que nada tiene en común en el costumbrismo o el folklore. Una realidad que se avenía con las palabras del notable erudito y crítico marxista, Ernst Fischer, quien declaró que es mucho más representativa de la verdad moderna la obra de Beckett que la del más fotográfico autor del realismo socialista. Ciertamente, estas tres obras del Festival, ya no eran como esa abstracción de la pintura, que a su vez en el teatro de las dos últimas décadas huía de toda semejanza con la visión objetiva del mundo. Estas tres obras del Festival estaban más cerca del hombre nuestro y de los problemas nuestros, con sus "verdades inmediatas", reemplazadas en el teatro nuevo por lo que Ionesco llamó "verdades eternas": el amor, la muerte, el miedo, la soledad... Otra vez nos hallábamos frente a obras que buscaban su eco en la actualidad social o política, ya sea en tono brechtiano, ya sea con voz poética, simbólica o "absurdistas". En resumen, teatro moderno, con todos sus elementos de renovación, con todas sus conquistas, liberado de numerosas trabas y viejas tradiciones ya inútiles; teatro moderno, pero que reconquistó al hombre, con su dolor cotidiano, con su lucha por sobrevivir, con su grito de protesta, de amor, de odio, de vida, simplemente de vida, palpitante, desgarradora, humana.

Si bien el documento, la obra política, corre el grave peligro de empezar con la protesta y terminar con el panfleto, el festival nos enfrentó a tres obras que supieron salvar el escollo, y sin llegar a lo político, han llevado su acción al corazón del siglo XX, al corazón de nuestro continente. Tres obras: *Milagro en el mercado viejo*, de Osvaldo Dragún; *Topografía de un desnudo*, de Jorge Díaz; *Fábula de los cinco caminantes*, de Iván García.

De las tres, me pareció de mayor interés, esa *Fábula de los cinco caminantes* —tal vez debido a la dirección sorprendente de Rogelio Mitra—, donde el autor aúna la voz de Brecht con la de Beckett, y a veces hasta con la de Ionesco. Y este simbolismo que los poetas de la época de Meeterling solían

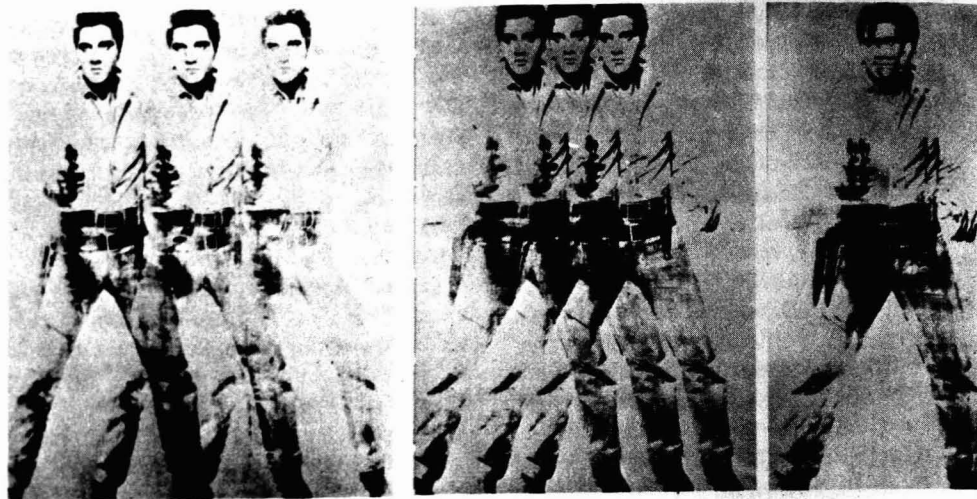
poner al servicio de los misterios solemnes e ignotos, Iván García, como toda la corriente del "absurdo", lo aplica a la farsa irrisoria que es la vida.

Escritor poco conocido entre nosotros, como por lo general lo son los artistas y literatos de las repúblicas hermanas cuando no pasaron por el boom europeo o norteamericano, Iván García nació en Santo Domingo, en 1938; realizó estudios de ciencias físicas y de filosofía y letras, tanto en su país como en Costa Rica y Alemania. Actualmente es catedrático de literatura española, director de teatro y tiene en su haber, pese a su juventud, numerosas obras, entre ellas: *Más allá de la búsqueda*, *Don Quijote de todo el mundo*, *Un héroe más para la mitología*, *Los hijos del Fénix*, y esta *Fábula de los cinco caminantes*.

Cinco caminantes emprenden un viaje por el desesperante camino del desierto —el camino de la vida— que es "lento... muy lento", y cada uno lleva el símbolo de su clase social: la mitra, el látigo, el sombrero de copa del Tío Sam o la camisa roja. Cinco figuras alegóricas cuyas verdades "eternas" adquieren sus raíces americanas, y las máscaras de Pozo y Lucky al pasar a Mínimo y Frótido, se transforman en el "Don Ninguno" y el Gorila militar. De la simpleza lo salva la fábula, y de la lección moralizante a lo Brecht, de quien heredó la forma dramática de *La excepción y la regla*, lo aleja el humor negro y el "nonsens" beckettiano.

Cinco caminantes cuyos símbolos no son muy difíciles de distinguir: el dinero, la religión, el ejército, el pueblo, y ese personaje más cercano a las regiones íntimas del autor: Revolutulo: caricatura de los innumerables soñadores que esperan recibir el poder de manos del pueblo. Alegorías fáciles de explicar. Mas tampoco es muy difícil descubrir el significado de cadáver que crece de Ionesco, ni de la mujer que se hunde en la arena, de Beckett. Ya el anciano pionero del dadaísmo, Crommelynck, los llamó: "misterios para escuelas nocturnas". Lo subterráneo en el teatro del absurdo se halla más en la complejidad del lenguaje que en la raíz de los hechos. En Iván García, ni siquiera el idioma tiene hermetismos. Mas sus verdades "inmediatas" le permiten al escritor dominicano pisar tierra firme, la suya, y adquirir una seguridad dramática que otros autores latinoamericanos han perdido.

Muy otras son las raíces y las técnicas de Osvaldo Dragún, argentino nacido en Paraná de Entre-Ríos. Dragún iniciaba sus quehaceres dramáticos en la época en que Bertold Brecht ejercía no sólo una fascinación, sino una especie de dictadura teórica, y el autor argentino, desde sus *Historias para ser contadas* hasta su *Heroica de Buenos Aires* especie de adaptación a la idiosincrasia porteña de *Madre Coraje*, no dejó de ser un fiel exponente del poeta-dramaturgo-teórico alemán. Mas en Dragún, todas las influencias, ya sean de Brecht o de Valle Inclán, de Gorky o de Genet, de los Bajos fondos gorkianos o de *Los esperpentos* valleinclinianos pasan por el tamiz temperamental del autor, por esa su innata sentimentalidad, su sinceridad popular tan hu-



mana que le hace encontrar el lenguaje más directo, más apropiado para llegar al corazón del espectador. Que éste sea francés o mexicano, entenderá y sufrirá, o reirá con el hombre descubierto por Dragún en Buenos Aires en los cafetines tangueros, o entre los dos ríos inmensos de su infancia, Paraná y Uruguay; en los mercados viejos, en las montañas rusas y entre tanta gente que suele contar sus historias.

Son los de Dragún dramas arrancados a la vida cotidiana, teñidos del color de las tendencias políticas extremistas del autor y remozados con técnicas que se antojan sorprendentes y novedosas, aunque en realidad sean pedidas en préstamo a unos y otros. En ese *Milagro en le mercado viejo*, los fantasmas nocturnos valleinclinianos y gorkianos parecen haberse dado cita en una noche fría de Buenos Aires en el mercado tal vez de abastos, donde de repente se ponen a jugar a una ceremonia ritual a lo Genet. Y los ritos llegan a tal ímpetu que se tornan confusión, donde parecen darse la mano Durrenmatt y Brecht, Genet y Valle Inclán, y algunas figuras ya familiares del autor. Y no sabemos muy bien, si el milagro se hizo en el viejo mercado o en la sala, donde un público compacto reía, lloraba, aplaudía, y a través de la dirección de Adolfo Basi, encontraba el eco de su propio corazón.

De estos tres autores, el más recién llegado y también el más sugestivo, quizá sea el chileno Jorge Díaz; no precisamente por esta obra que presentó el Festival *Topografía de un desnudo* sino por algunas otras como *Réquiem por un girasol*, *El valero en la botella*, *El lugar donde mueren los mamíferos*, *Variaciones para muertos de percusión*, títulos donde no dejan de llamar la atención esa repetición de la palabra "muerte" como una secreta obsesión del autor. Y también esa *Topografía de un desnudo* es la historia de una muerte, de treinta muertes, precio de un pedazo de tierra, de un basurero. No es una obra del absurdo, como lo podrían suponer quienes conocen su *Réquiem por un girasol*, que tampoco dejaba de ser una obra social bajo su barniz fantasioso. Ni esa *Topografía* deja de ser fantasiosa, con ciertos leves elementos de la farsa cruel, del humor negro. Pero aquí lo social no sólo es dramático, sino roza lo panfletario. Y no deja de ser curioso que este autor que desde 1965 reside en

España, después de haber tomado más de una vez parte en los jurados de la Casa de las Américas de La Habana, no deja de ser curioso que desde la España de Franco nos llegue esta voz grávida de inconformismo de protesta de lucha y dolorosos aullidos.

Historia relatada por un muerto, asesinado porque los muertos no hablan. La historia no es muy explícita. No sabemos hasta dónde llegan las responsabilidades de cada quien, ni dónde se cierran las fronteras de las culpabilidades. Existe cierta confusión en el relato, y el autor desea que así sea. ¿Quién mató al profesor transformado en vagabundo, alcohólico y drogadicto, soplón, sin familia ni techo? ¿Quién mató a Rufo, el misterioso habitante del basurero? Al concluir el último parlamento, aún no lo saben con certeza ni el público ni el autor, ni tampoco la policía. Pero qué importa quien lo mató, él ya estaba muerto mucho antes, muerto de miseria, de vergüenza, de fracasos y desesperación, muerto por la persecución de la policía y por la persecución de sus propios hermanos de miseria, traidor para unos y sospechoso para otros. ¿Quién mató a los 30 mendigos que ocupaban ese basurero que el dueño necesitaba para construir un "barrio modelo"? También ellos ya estaban muertos en vida, condenados desde su nacimiento por una sociedad que los ignoraba.

Quizá pueda reprochársele a Jorge Díaz un excesivo maniqueísmo. Quizá este maniqueísmo fuera culpa de la dirección y de la inexperiencia del elenco, llegados todos de Puebla bajo la guía de Olga Ibáñez. Quizá se le pueda reprochar a Jorge Díaz una estridencia panfletaria que nos retraía a los años del naturalismo y que la dirección no supo soslayar dándole mayor envergadura a los elementos fantasiosos como son los tres personajes a los hermanos Marx: fotógrafo, meteorólogo y notario, que abren y cierran la obra. Todo ello no pudo impedir el profundo interés que la obra despertaba.

Ionesco consideró que la vanguardia de los años 50 había creado un teatro en "oposición a su tiempo", estas tres obras que nos presentó el Festival, no obstante recurrir a todos los nuevos métodos, a todas las revolucionarias convenciones dramáticas, no deja de ser teatro de "su tiempo", del nuestro, el del siglo XX con todas sus verdades inmediatas, contemporáneas, actuales.



A SUS ORDENES

Ya tenemos otra nueva librería
en el

CENTRO DEPORTIVO CHAPULTEPEC

Mariano Escobedo 665

en donde podrá usted adquirir las colecciones *Popular*, *Breviarios* y *Letras Mexicanas* y en general todas nuestras ediciones, así como las de El Colegio de México y del Centro de Estudios Monetarios Latinoamericanos (CEMLA).

FONDO DE CULTURA ECONOMICA



siglo
veintiuno
editores
sa

NOVEDADES

H. JACOBY	
La burocratización del mundo	
336 pp.	42.00
I. EIBL-EIBESFELDT	
Amor y odio	
240 pp.	48.00
E. FEDER	
Violencia y despojo del campesino	
—El latifundismo en América Latina—	
320 pp.	28.00
A. DAVIS	
Si llegan por ti en la mañana. . .	
352 pp.	35.00
F. FORNARI	
Psicoanálisis de la guerra	
296 pp.	36.00
O. FALS BORDA	
El Reformismo por dentro en América Latina	
C. M. 48 216 pp.	10.00
E. R. WOLF	
Las luchas campesinas del siglo XX	
440 pp.	54.00
P. VALLIERES	
Negros blancos de América	
—Autobiografía precoz de un “terrorista”	
quebequense—	
388 pp.	46.00
SMITH	
El mercado de trabajo y la inflación	
400 pp.	50.00

DE VENTA EN TODAS LAS BUENAS LIBRERIAS O EN
SIGLO XXI EDITORES, S.A. — GABRIEL MANCERA, 65
MEXICO 12, D.F. — TEL.: 5-43-93-92



JOAQUIN MORTIZ
libros recientes



OCTAVIO PAZ, JACQUES ROUBAUD,
EDOARDO SANGUINETI Y CHARLES TOMLINSON
renga \$ 40.00

ROBERTO PARAMO
la condición de los héroes
\$ 30.00

LUISA VALENZUELA
el gato eficaz
\$ 25.00

ELSA CROSS
la dama de la torre
\$ 25.00

OSCAR OLIVA
estado de sitio
\$ 30.00

LUIS SPOTA
la plaza
(4a. edición, revisada) \$ 50.00

JUAN CARLOS GHIANO
de traidores y finados
\$ 16.00

CARLOS FUENTES
cantar de ciegos
(6a. edición) \$ 16.00

CARLOS FUENTES
tiempo mexicano
(3a. edición) \$ 30.00

AGUSTIN YANEZ
las tierras flacas
(4a. edición) \$ 50.00

ROSARIO CASTELLANOS
oficio de tinieblas
(3a. edición) \$ 50.00



en todas las librerías o en Tabasco 106
distribuidores exclusivos: AVANDARO, S. A.
Ayuntamiento 162-b tel. 513-17-14



Libros Académicos

CILA

Sullivan 31 bis

EDICIONES ERA



HISTORIA DOCUMENTAL DEL CINE MEXICANO

Emilio Garcia Riera

Tomo 1: 1926/1940 ■ 309 pp ■ \$ 150.00

Tomo 2: 1941/1944 ■ 324 pp ■ \$ 150.00

Tomo 3: 1945/1948 ■ 370 pp ■ \$ 150.00

Numerosas ilustraciones

LA AVENTURA DEL CINE MEXICANO

Jorge Ayala Blanco

455 pp ■ \$ 32.00 / ilustrado

De venta en todas las librerías o en
Ediciones Era, S.A.

Avenida 102 / México 13, D. F. ☎ 582-03-44

DISCOS DE RECIENTE APARICION:

Serie Voz Viva:

MAX AUB — “La verdadera historia
de la muerte de Francisco Franco”.

Prólogo: Henrique González Casanova
Voz del autor.

Serie Literatura Mexicana:

JOSÉ JUAN TABLADA — poesía.

Prólogo: Salvador Elizondo

Voces: Sergio de Alba y Aurora Mo-
lina

Serie Folklore:

Álbum de dos discos con el grupo
“Los Folkloristas”.

Música de México / Música andina /
Música criolla / Música tropical

Prólogo: René Villanueva

Serie Voz Viva de América Latina:

DOMINGO FAUSTINO SARMIEN-
TO — *Facundo* (fragmentos)

Selección, prólogo y voz de Carlos H.
Magis

SIMÓN BOLÍVAR — Discursos y do-
cumentos

Selección y prólogo: José Luis Salce-
do-Bastardo

Voz de Fernando Gómez

UNAM / DIFUSION CULTURAL



DESLINDE

CUADERNOS DE
CULTURA POLITICA UNIVERSITARIA

1 ■ Jean-Paul Sartre. INSTRUCCION EX-CATHEDRA Y
DIFUSION DE LA CRISIS DEL SABER UNIVERSITARIO
Y EL DESCONTENTO ESTUDIANTIL; 2 ■ Dr. Luis Villo-
ro. EL REGIMEN LEGAL Y LA IDEA DE LA UNIVERSI-
DAD; 3 ■ Maurice Duverger. LA REVUELTA DE LA
UNIVERSIDAD; 4 ■ Leopoldo Zea. LA UNIVERSIDAD
AQUI Y AHORA; 5 ■ Herbert Marcuse. UNA APRECI-
ACION: EL MOVIMIENTO EN UNA NUEVA ERA DE
REPRESION; 6 ■ Glaucio Ary Dillon Soares y Mireya S. de
Soares. LA FUGA DE LOS INTELECTUALES; 7 ■ Paul
Ricoeur. PERSPECTIVAS DE LA UNIVERSIDAD CON-
TEMPORANEA PARA 1980; 8 ■ Lic. José Luis Hoyo. EL
MOVIMIENTO ESTUDIANTIL: ALCANCES Y LIMITA-
CIONES; 9 ■ Raúl Olmedo. LA REFORMA UNIVERSITA-
RIA EN FRANCIA; 10 ■ Jean Labbens. TRADICION Y
MODERNISMO: LA UNIVERSIDAD EN CHILE; 11 ■ Dar-
cy Ribeiro Heron, de Alencar y otros. UNIVERSIDAD DE
PLANIFICACION SOCIAL, LAS CIENCIAS HUMANAS Y
LA DINAMICA DE LA EDUCACION Y DEL DESARRO-
LLO; 12 ■ Josefina Vázquez de Knauth. LA UNIVERSI-
DAD NORTEAMERICANA, PERSECUCION DE LA VER-
DAD O DESHUMANIZACION; 13 ■ Aldo E. Solari. LOS
MOVIMIENTOS ESTUDIANTILES UNIVERSITARIOS EN
AMERICA LATINA; 14 ■ Rodney Arismendi. UNIVERSI-
DAD Y LUCHA DE CLASES; 15 ■ Henrique González
Casanova. LA UNIVERSIDAD: PRESENTE Y FUTURO

DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES
DIRECCION GENERAL DE DIFUSION CULTURAL
UNAM



JORGE AGUILAR MORA / CUANDO CONOCI A ROLAND BARTHES

XXI

no quiero ver la máquina sin hoja
y por eso digo que fui a París
a escribir cartas
para no regresar a México
una convicción al menos
no regresar porque no encontraría a nadie
no se puede recuperar un tiempo que fue continuo
una historia con principio y fin en la que no se cree
de alguna manera odio de querer
de otra, apuesta con el olvido
perdida de antemano

¿y por qué no vivir fatalmente
si aún tenemos la costumbre de poner
fecha y país de nacimiento
edad y lugar de defunción?

XXV

tal vez lo que escribimos sea el testamento de un terro
de una cordura
para cuando no queramos ya escribir
o no necesitemos

el terror de un coito inencontrable
la cordura de una muerte irremediable
la naturalidad de preguntar nuestros pensamientos
la suficiencia del otro

LI

te escribiría
si supiera que no has muerto
si alguien me convenciera

te diría dónde estoy
que me buscaras
si supiera que me lees
si alguien me convenciera que no es imposible

te buscaría
si no estuviera solo
si no supiera que ya nadie puede leerme

si supiera por qué escribo
te escribiría

si supiera hacer otra cosa
si encontrara otra manera de morirme

