

Playera de rayas rosas, 2000

# Panorama del cine mexicano contemporáneo

♦ Ángel Miquel

El aspecto externo del cine mexicano reciente es muy alentador: los directores Alejandro González Iñárritu, Alfonso Cuarón y Guillermo del Toro filman películas de alto presupuesto; los actores Gael García Bernal, Daniel Jiménez Cacho y Diego Luna trabajan para Almodóvar y Spielberg; la actriz Salma Hayek, además de aparecer en cintas de pistoleros, cumple su deseo de interpretar a la pintora Frida Kahlo en una producción internacional, y tanto el guionista Guillermo Arriaga como los fotógrafos Rodrigo Prieto, Emmanuel Lubezki y Guillermo Navarro aparecen con frecuencia en los créditos de películas norteamericanas. Por otro lado, en la última década las películas mexicanas han obtenido alrededor de doscientos premios y reconocimientos internacionales.

A veces —y más en el mundo del cine— las apariencias engañan, y lo que se ve afuera no es una buena imagen de lo que existe adentro. En este caso, afortunadamente no es así, pues el aspecto interno del cine mexicano reciente también muestra signos de una vitalidad que, hasta hace unos pocos años, ni siquiera se vislumbraba. Entre 2000 y 2004 se realizaron en el país 128 películas de largometraje, es decir, un promedio de 25 al año. Aunque

los estrenos de cine nacional significan un porcentaje muy reducido del total de la exhibición (apenas un 9% del promedio anual de 260 cintas nuevas exhibidas, 170 de las cuales son norteamericanas), el público que gusta de las producciones nacionales va en aumento, y unos 8.5 millones de espectadores pagan su boleto para ver, cada año, alguna de las cintas mexicanas de estreno. En un país de más de 100 millones de habitantes, esta cantidad es aún reducida, y más si se considera que el cine mexicano difícilmente puede aspirar a competir en mercados extranjeros. Pero esa cifra tampoco es una cantidad despreciable de espectadores.

En el periodo inmediatamente anterior a este auge, es decir, en los años noventa, se manifestó una aguda crisis en la industria privada cinematográfica. El colapso se debió a la mala situación económica del país durante esta década, pero también tuvo raíces en el agotamiento de los dos géneros dirigidos al público popular de menos recursos en los que basaba su existencia: las comedias eróticas y las cintas de pistoleros, cuya acción se ubicaba en la frontera con Estados Unidos. Por fortuna, al mismo tiempo que desaparecía este tipo de cine de producción privada de baja calidad, varias dependencias del Estado se involucraron en la

---

♦ Profesor-Investigador, Facultad de Artes



producción y otras esferas de la actividad cinematográfica, en particular en la distribución y la promoción en festivales en el país y el extranjero. En realidad, sin el apoyo del sector público, en México el cine tiene dos destinos posibles: ser anulado por la avalancha de Hollywood o sobrevivir a duras penas dirigiéndose al público menos educado, que prefiere las producciones en su propia lengua al cine que lo obliga a leer; incluso esto se está transformando a favor del cine norteamericano con la cada vez más extendida práctica del doblaje.

En otras palabras, sin apoyo estatal el cine mexicano desaparecería o quedaría reducido a las producciones comerciales sin calidad artística e intelectual que caracterizaron a la producción privada en su última etapa.

Entre las dependencias estatales orientadas a este campo sobresale el Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine), fundado en 1983 con el propósito de garantizar, como dicen sus estatutos, “la continuidad y la superación artística del cine mexicano”. Aunque en sus más de veinte años de existencia ha tenido etapas buenas y malas, el Imcine ha encontrado la fórmula para mantener una actividad continuada, relativamente al margen de los vaivenes políticos: por una parte, estar bajo la conducción de realizadores u otras personas pertenecientes al gremio, y por otra otorgar sus apoyos a través de concursos evaluados por comisiones del mismo sector. Por lo menos a partir del segundo

lustro de los noventa, el Imcine ha sido uno de los principales responsables del crecimiento cualitativo en la producción fílmica nacional, apoyando proyectos ganadores de concursos bajo la modalidad, casi siempre, de las coproducciones. En los últimos cinco años, el Instituto ha participado económicamente, de una u otra forma, en cerca de la mitad de los largometrajes hechos en México, muchos de los cuales, por sus características de forma o contenido, difícilmente hubieran encontrado un productor privado.


Otro factor que condujo de manera decisiva a la situación actual ha sido la existencia de espacios donde se promueven la exhibición y la distribución de la producción reciente, el más importante de los cuales es la Muestra de Cine Mexicano de Guadalajara. Es muy posible que este festival, en el que año tras año se premia a las mejores producciones nacionales, haya sido el lugar de reencuentro del público de clase media con un cine del que se había alejado desde los años cincuenta, cuando el surgimiento de la televisión y otros factores obligaron a la industria a abaratar sus producciones y a dirigirse de manera primordial al público menos exigente. Lo cierto es que desde 1986, cuando fue creada, la Muestra no ha dejado de crecer y de atraer a un público cada vez más numeroso, principalmente universitario (de hecho el festival se realiza en coordinación con la Universidad de Guadalajara), así como a inversionistas, distribuidores y, en general, el gremio cinematográfico.

En 2005, considerando que después de veinte años había bases suficientemente firmes como para ampliar su carácter, la Muestra se convirtió en un Festival Internacional con orientación regional: de ahora en adelante la competencia no será sólo entre películas mexicanas, sino entre las mejores de éstas y producciones de otros países de América Latina y España. Creado recientemente, el Festival Internacional de Cine de Morelia parece estar cobrando una importancia similar al de Guadalajara.

Otro factor que ha posibilitado la producción continuada de películas de calidad ha sido, claro, la existencia de buenos directores, guionistas, fotógrafos, intérpretes y técnicos. En realidad este grupo de profesionales muy capacitados proviene de diversos ámbitos: de la televisión, del teatro, de la publicidad, incluso algunos de la hoy prácticamente desaparecida industria cinematográfica privada. Pero podría decirse que el semillero, lo que garantiza la continuidad en la formación de las distintas disciplinas del oficio, es la existencia de varias escuelas de cine en el país. Las de mayor tradición son dos: el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), creado en 1964 como una dependencia de la Universidad Nacional Autónoma de México, y el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), que nació en 1975 en el seno del área pública dedicada a impulsar las bellas artes, y que en sus orígenes tuvo como presidente honorario al gran realizador aragonés Luis Buñuel

—quien, como es sabido, vivió y realizó parte de su obra en México—. De estas dos escuelas han surgido ya varias promociones de cineastas. Aquí sólo me referiré a los realizadores, que se han sumado a los de las generaciones anteriores para constituir un grupo con una indudable competencia profesional, aunque con distintos intereses y estilos, lo que posibilita la existencia de una amplia gama de propuestas.

Están, por una parte, los miembros de la generación que empezó a filmar a fines de los años sesenta y principios de los setenta. El director más conocido de este grupo es Arturo Ripstein, quien ha logrado mantener una producción continuada, con alrededor de veinte largometrajes de plena propuesta autoral y una acogida crítica internacional que se manifiesta, por ejemplo, en la Concha de Oro obtenida en el Festival de San Sebastián por *Principio y fin* en 1993; en conseguir que empresas europeas y norteamericanas participen en la coproducción de sus cintas; así como en las retrospectivas y libros dedicados a su obra en Italia, España y otros países. A la misma generación pertenecen Jaime Humberto Hermosillo, Felipe Cazals, Jorge Fons y Gabriel Retes, quienes sin tener una obra tan nutrida ni un reconocimiento internacional como los de Ripstein, han sido los responsables de algunas de las propuestas más interesantes filmadas en México entre los años setenta y noventa. Cazals, Fons y Retes son autores, entre otras, de películas ahora clásicas en el área de la



denuncia de la intolerancia religiosa y gubernamental: *Canoa* (1975), *Rojo amanecer* (1989) y *El bulto* (1991), mientras que Hermosillo se ha caracterizado por un cine que explora las manifestaciones y problemas de las nuevas costumbres sexuales en películas como *La tarea* (1991). Aunque estos cineastas continúan activos y sus obras obtienen con frecuencia premios en festivales nacionales e internacionales, ninguna de sus películas ha tenido el éxito de *Como agua para chocolate* (1992), dirigida por Alfonso Arau, quien, sin tener el carácter crítico los otros cineastas, puso con esta cinta al cine mexicano en la mirada del público extranjero, algo que no sucedía desde el fin de la llamada *época de oro*. Por cierto, a diferencia de Arau, ninguno de los miembros de esta generación se interesó por hacer cine en Hollywood, lo que tiene que ver con dos características definidas del grupo: haber sido formados en los años sesenta en la órbita intelectual de los cineastas de la nueva ola francesa, es decir, en la voluntad de filmar como autores, y al mismo tiempo, como mencioné arriba, por tener interés en hacer películas de crítica y compromiso social.

Una segunda generación es interesante porque a ella pertenecen, por primera vez en la historia del cine nacional, varias realizadoras: María Novaro, Busi Cortés, Marisa Sistach y Dana Rotberg quienes, junto con Juan Antonio de la Riva, José Luis García Agraz, Alejandro Pelayo, Diego López, Nicolás Echevarría y otros pocos tuvieron la mala

suerte de hacer —o, más bien, de no hacer— la primera parte de su carrera durante la crisis económica de los años ochenta. Por lo tanto, se han visto obligados a invertir buena parte de su talento y su tiempo en el campo de la publicidad, la televisión educativa o en puestos gubernamentales: Pelayo ha sido, por ejemplo, director de la Cineteca Nacional y de Imcine, y Diego López de Estudios Churubusco. Además de directores, han tenido que fungir como productores, a veces (sobre todo al principio de sus carreras) autofinanciando películas de muy bajo presupuesto y formato no profesional; paradójicamente, su escasa obra cinematográfica fue pionera en explorar los mecanismos, hoy generalizados, de la coproducción. Como los miembros de la generación anterior, los de ésta, que se refieren a sí mismos como la “generación perdida”, tampoco tuvieron interés por ir a Hollywood, excepto uno, Luis Mandoki. Aún en medio de la penuria económica también pesó en ellos el propósito de hacer obra dirigida al público mexicano (temas provincianos en *De la Riva*, de política interna en Pelayo), y de intención estilística muy personal, exhibida, al principio, en circuitos alternativos, como los cineclubes universitarios. Pese a las condiciones adversas en que se iniciaron, algunos han filmado obras notables, como *Cabeza de vaca* (Echevarría, 1990) o *Danzón* (Novaro, 1994); por cierto, el cine de Novaro es bastante conocido y apreciado en circuitos académicos internacionales. Es de esperar que con la apertura de las nuevas posibilidades de financia-

miento esta generación pueda tener un segundo aire profesional en plena madurez vital.

Vienen luego las promociones de cineastas que iniciaron su carrera después (aunque no siempre sean significativamente más jóvenes que los de la generación anterior), algunos de ellos también egresados del CUPEC, el CCC y otras escuelas. Sus influencias incluyen el nuevo cine hollywoodense, la música de rock, los comics, los dibujos animados y los videoclips, combinados con algunas figuras icónicas del cine mexicano clásico como los héroes populares de los barrios bajos y los luchadores enmascarados. Al tener intereses políticos menos definidos (o tal vez menos cerrados) que las dos generaciones anteriores, al mismo tiempo que una admirable solvencia formal, algunos de estos cineastas han tenido la oportunidad de ir muy jóvenes a Hollywood: Alejandro González Iñárritu y Guillermo del Toro sólo filmaron un largometraje en México: *Amores perros* (2000) y *Cronos*, (1992), respectivamente, y Alfonso Cuarón dos: *Sólo con tu pareja* (1991) e *Y tu mamá también* (2001); seguramente sus carreras se convertirán definitivamente en internacionales y si acaso regresan al país será para realizar películas que les sean personalmente importantes y para las cuales no puedan conseguir financiamiento norteamericano. Por otro lado, entre los jóvenes activos en México destaca Carlos Carrera, algunas de cuyas cintas han obtenido premios importantes (como el del Festival de Cannes a su corto de animación *El héroe* de 1993) o han

resultado muy taquilleras (como *El crimen del padre Amaro* de 2002).

Estas distintas generaciones pueden convivir debido a que hay un espacio donde la producción pública y la privada reparten sus apoyos con cierta equidad con base, fundamentalmente, en criterios cualitativos, a lo que ha ayudado, por supuesto, que las películas de calidad tengan, con frecuencia, éxito económico. Un buen ejemplo de la coexistencia de las generaciones es el del año 2000, cuando Ripstein filmó dos cintas (*Así es la vida* y *La pérdida de los hombres*), y Cazals y Hermsillo una (*Su Alteza Serenísima* y *Escrito en el cuerpo de la noche*, respectivamente). De la segunda generación, Benjamín Caan hizo *Crónica de un desayuno*, Marisa Sistach *Perfume de violetas*, María Novaro *Sin dejar huella*, y Maricarmen de Lara *En el país de no pasa nada*. Otras seis películas fueron filmadas por cineastas más jóvenes, destacando, por su resonancia internacional, *Amores perros*, la *opera prima* de Alejandro González Iñárritu. Por cierto, tanto en las escuelas como en las dependencias estatales dedicadas al cine, hay mucho interés por apoyar y promover el debut de directores jóvenes.

La diversidad generacional implica, por definición, una diversidad de intereses temáticos. Los directores activos han cubierto en los últimos años un amplio espectro que va desde los comentarios inmediatos a la realidad, por ejemplo referidos a los secuestros en la ciudad de México o a la transformación social a partir de la desaparición del



predominio de un sólo partido político, hasta las historias fantásticas cultivadas por Guillermo del Toro y algunos directores de cortos de animación. En el terreno intermedio hay de todo: comedias con personajes de clase media; retratos de mundos marginales como el de los narcotraficantes; películas sobre homosexuales y otros sectores discriminados; producciones intimistas con personajes atormentados por la culpa, la separación o la muerte; cintas históricas sobre héroes y migrantes; representaciones de leyendas, entre ellas la primera ficción totalmente hablada en náhuatl, *Retorno a Aztlán* (1990), de Juan Mora Catlett.

El largometraje documental tiene un buen momento, con películas multipremiadas como *¿Quién diablos es Juliette?* (1997) de Carlos Marcovich, *Del olvido al no me acuerdo* (1999) de Juan Carlos Rulfo, y *Gabriel Orozco* (2002) de Juan Carlos Martín.

En cuanto a la forma, las propuestas son tan disímiles como en los temas, y van desde películas construidas sobre barrocos y lentos planos-secuencia (Ripstein) hasta veloces, y no menos barrocos, montajes alternos (González Iñárritu). En un país celebrado por la importancia de sus artes plásticas, muchos cineastas intentan alcanzar atmósfe-

ras y calidades semejantes a cuadros; en este sentido, entre los jóvenes tal vez quien ha logrado la propuesta visual más interesante es Carlos Reygadas, con sus películas *Japón* (2003) y *Batalla en el cielo* (2005).

En resumen, no puede hablarse de corrientes dominantes en el cine mexicano actual. Gracias a la libertad de que gozan, y a los mecanismos estructurales que les permiten filmar con cierta frecuencia, los cineastas pueden ofrecer historias que les importen sin tener que hacer concesiones a grupos políticos, religiosos o comerciales. Tienen a su alcance, además un considerable cuerpo de actores —integrado también por varias generaciones de profesionales del cine, el teatro y la televisión—, competentes fotógrafos y guionistas, entre los que se encuentran célebres escritores muy cercanos al cine, etcétera.

Si estas condiciones que no han sido frecuentes en ninguna época se conservan por el tiempo suficiente, podrían no sólo garantizar, ante la competencia de Hollywood, la supervivencia de un medio que juega un papel importante en la constante reconstitución de la identidad nacional, también podrían dar lugar, con algo de suerte, a una segunda *época de oro* del cine mexicano.