

hosted@

CINE MEXPERIMENTAL CINEMA

El *underground*

La llegada de los años sesenta se anunció por señales de más actividad fílmica independiente. El grupo de *nuevo cine* se formó durante una serie de conferencias en Cuba a la que asistieron cineastas como Luis Alcoriza, escritores como Carlos Fuentes y artistas incluyendo a José Luis Cuevas. Una revista, también llamada *Nuevo Cine*, que abogaba por el redespertar del cine mexicano, se lanzó en 1961. Entre el consejo editorial de esta revista de corta duración -sólo se publicaron siete números- se encontraban críticos notables como Emilio García Riera, José de la Colina, Jomí García Ascot y Carlos Monsiváis. En las páginas de esta publicación, Salvador Elizondo analizó el nuevo y atrevido "cine libre" inglés, así como experimentos documentales tales como los de Lionel Rogosin *On the Bowery* (1956) y las beatitudes de improvisación de *Pull My Daisy* (Alfred Leslie y Robert Frank, 1959).²⁹ Los esfuerzos del grupo tampoco se restringieron al periodismo y a la organización de una naciente red de cine clubes. Su primera producción, la que mejor representó las ambiciones del grupo *Nuevo Cine*, fue *En el balcón vacío* (1961) de Jomí García Ascot, un drama en largometraje sobre los traumas diaspóricos de un joven refugiado español en México.

ENSAYO DEL CATÁLOGO

El cine mexperimental
 Orígenes dudosos
 Adolfo Best Maugard
 Al otro lado del Pacífico
 Entreacto
 Ensayo de un cineasta
 El *underground*
 Los concursos de
 cine experimental
 De la Zona Rosa a la
 montaña sagrada
 No se olvida
 Superocheros
 Video
 Conclusiones
 Bibliografía

CALENDARIO DE PRESENTACIONES

CLIPS DE LAS PELICULAS

CRÉDITOS

LINKS

Otra contribución importante a la cultura del cine alternativo en el país fue la apertura del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) en 1963. La primera generación de alumnos del CUEC utilizó el cine como un medio de experimentación y, cada vez más -con las confrontaciones sociales de finales de los años sesenta-, como arma de un movimiento político. Revelando las inquietudes autobiográficas de los alumnos, una figura recurrente en las tempranas producciones del CUEC es la de un joven perteneciente a una familia acomodada, descontento con las convenciones sociales y simpatizante o involucrado en la política radical. *Lapso* (Leobardo López Aretche, 1965) se centra en un joven enajenado que vaga por las calles y librerías de la ciudad, mirando fija y largamente a las piernas de las mujeres y las vitrinas de las tiendas de cámaras. El protagonista de la película de Federico Weingartshofer, *Quizá siempre sí me muera* (1971), se aísla en su recámara, rumiando sobre el fracaso del movimiento estudiantil de 1968 y fantaseando sobre las acciones de la guerrilla urbana. *Crates* (1971), de Alfredo Joskowicz, trata sobre la renuncia del personaje hacia los bienes terrenales en busca de la libertad y las luces. La película empieza con una entrada forzada de un equipo de noticias de televisión en la casa del protagonista (interpretado por su compañero de grupo, Leobardo López Aretche), quien ha tomado la decisión no ortodoxa de regalar todas sus pertenencias. En un estilo frenético, *faux-verité*, el reportero interroga a los familiares y vecinos, que escogen entre los LP y libros que está regalando. Luego de esta introducción frenética, el ritmo de la película disminuye, mientras sigue a Crates por entre los depósitos de basura y callejones de su nueva vida. Aunque la película tiene guión (de Joskowicz y López Aretche) ciertas escenas, tales como aquélla en la cual Crates distribuye pan a los transeúntes en



El Fin (1971), Sergio García



El Fin (1971), Sergio García



El Fin (1971), Sergio García



El Fin (1971), Sergio García

la calle, se improvisaron con la participación de los peatones que, sin saberlo, entraban en el encuadre. La secuencia del nacimiento es un eco directo del nacimiento del propio hijo de López Aretche, documentado en un ejercicio del CUEC, *Leobardo Barrabás: parto sin temor* (1969). Al final, Crates y su novia, otra desertora del mundo de las comodidades clasemedieras, se instalan en una cueva donde se convierten en una suerte de Adán y Eva para la Era de Acuario, libres de la corrupción del mundo material.

A pesar de la nueva escuela de cine, los cine clubes y la naciente cultura cinematográfica, a principios de los años sesenta la producción independiente era más una aspiración que una realidad. Los estudios se mantuvieron cerrados al talento nuevo y los sindicatos se mostraban hostiles a los extraños. En 1963, cuando el cine club de la UNAM organizó la serie de proyecciones "Cine mexicano independiente",³⁰ parecía haber una expresión cohesiva de lo que, hasta ese entonces, había sido una serie de producciones desiguales. El programa mostró el trabajo de cineastas neófitos y de aquellos que habían estado activos en la industria previamente: Sergio Véjar, Adolfo Garnica, Archibaldo Burns, Antonio Reynoso, Alejandro Galindo, Rubén Gámez, García Ascot y otros. Muchos de estos cineastas independientes luego se volverían famosos como directores de cine comercial.

Las películas de ésta y subsecuentes generaciones contrastan con las de la pareja Covarrubias, Best Maugard, los Álvarez Bravo y Emilio Amero. Mientras el cine alternativo que surgió de la Revolución miraba hacia el México rural como una fuente de autenticidad y belleza formal, los experimentos de esta generación toman una perspectiva más cínica. Mucho de lo que era inspirador, no corrompido y genuino para la primera generación se había vuelto algo contra lo



El brazo fuerte (1958), Giovanni Korporaal



El brazo fuerte (1958), Giovanni Korporaal



El brazo fuerte (1958), Giovanni Korporaal



El brazo fuerte (1958), Giovanni Korporaal

cual, más tarde, se rebelarían los cineastas experimentales posteriores. El charro, símbolo supremo del ideal rural mexicano para los cineastas de la "época de oro", actúa como una fuerza represiva (junto con un cura, un soldado y un burócrata) que rompe el idilio hippie en *El fin* (1971) de Sergio García. La vida rural es trivial y pasmante en *En este pueblo no hay ladrones* (1965) de Alberto Isaac, brutal y corta en *El despojo* (1960) de Antonio Reynoso, vil y llena de desilusiones en *El cambio* (1971) de Alfredo Joskowicz. De manera similar, las ambiciones utópicas de una película como *Humanidad* (1937) parecen ingenuas y erróneas al lado de la crítica mordaz en *La fórmula secreta* (1965) de Gámez.

Considérese, por ejemplo, el caso de una sátira política llamada *El brazo fuerte* (1958), realizada por Giovanni Korporaal, un europeo que tras estudios en el Centro de Cine Experimental en Roma se mudó a México, logró hacer uno de los pocos largometrajes experimentales de la época. Basado en un cuento de Juan de la Cabada, el film es un tratamiento brutal del ascenso y la caída de un caudillo rural. Rodada en Erongarícuaro, Michoacán, el escenario es familiar: el pueblo mexicano arquetípico visto en innumerables fotos de Álvarez Bravo, con paredes texturizadas de adobe e iglesias coloniales situadas contra un cielo donde se elevan nubes esponjosas. No obstante, los habitantes son una raza completamente diferente, sin ninguna de las gracias ni el sentido intuitivo de la belleza -"un poco alegre y graciosa", para usar la atinada frase de Álvarez Bravo- que el fotógrafo busca en sus imágenes. En cambio, los habitantes se presentan como xenófobos estúpidos -fácilmente engañados, lisonjeros por naturaleza y sospechosos de los extraños y el progreso-. Cuando al final los pueblerinos logran derribar al déspota local mediante el ridículo, éste es inmediatamente sustituido por un tirano idéntico.

El lente de ángulo ancho de Walter Reuter y los emplazamientos inusuales de la cámara agregan mucho a la película, como lo hace el uso de grabados, similares a los de Leopoldo Méndez en *La rebelión de los colgados* (Emilio Fernández y Alfredo B. Crevenna, 1954). Pero mientras en la última película los indios chiapanecos sufren la explotación extrema en el México prerrevolucionario, los pueblerinos contemporáneos de Korporaal parecen obtener el tipo de cacique corrupto que se merecen. La crítica de la realidad política mexicana no pasó desapercibida. Como relata Adolfas Mekas en su texto de 1959 "Una película entre dos mafias" (reproducida más adelante) a la película se le negó el sello de aprobación del censor y, por ende, casi nunca se proyectó hasta 1974. Comprensiblemente amargado por la experiencia, Korporaal no volvió a hacer otra película experimental, pero se quedó en México y dirigió muchos documentales. Como sugiere el silenciamiento de Korporaal, los cineastas de finales de los años cincuenta y principios de los sesenta pueden haber tenido un espíritu crítico e iconoclasta pero estaban apremiados para encontrar lugares para aquella rebelión. Diez años después estas salidas eran abundantes. Los concursos de 1965 y 1967 marcaron el principio de esa apertura.

29Salvador Elizondo, pp. 4-9.

Preguntas, quejas, dudas? - email cybermaestra@mexperimental.org
©1998 Mexperimental Cinema/Cine Mexperimental [Used Cars for Sale in US](#)