



CINE MÉXICO

BBVA

sextopiso

CINE MÉXICO

BBVA



Consejo Directivo

Presidentes

Eduardo Osuna Osuna
Jaime Serra Puche

Vocales

Beatriz Muñoz Villa
Enrique José Fernández Gutiérrez
Hugo Daniel Nájera Alva
Alejandro José Cárdenas Bortoni
Carlos Serrano Herrera
Enrique José K. Cornish Stanton
María Blanca Del Valle Perochena
Martha Hunters Smith Baker
Miguel Székely Pardo
Claudio Xavier González Guajardo
Mauricio Pallares Coello

Directora Fundación BBVA

Sofía Ize Ludlow



Directora Inteligencia de Mercados
y Fomento Cultural

Alejandra Santamaría Vázquez

Directora Fomento Cultural

Esperanza Fernández Acosta

Vinculación y Proyectos Editoriales

Andrea Guzmán Santiago

Proyectos Culturales y Exposiciones

Andrea Carolina Pantoja Hernández

Portada:

A contraluz, Domingo Soler aparece como Batiste, en una escena de *La barraca* (1944), la elogiada ópera prima del director Roberto Gavaldón/ Ricardo Razetti. Filmoteca de la UNAM. Cortesía Nuevo Cinema Latino/ David Agrasánchez López.

Contraportada:

La pequeña Naíma Senties interpreta a Sol en *Tótem*, segundo largometraje de Lila Avilés, que desde su estreno en 2023 ha recibido numerosos reconocimientos nacionales e internacionales/ Cortesía Lila Avilés.

Coordinación Institucional
de Fomento Cultural BBVA

Alejandra Santamaría Vázquez
Esperanza Fernández Acosta
Andrea Guzmán Santiago

Idea original

Editorial Sexto Piso

Proyecto y coordinación editorial

Elisa Lozano
Editorial Sexto Piso

Concepto y diseño editorial

Mariana Ugalde
Eric León
Alejandro Magallanes

Investigación iconográfica

Elisa Lozano
Aída Bautista
Juan Carlos Guarneros

Gestión y vinculación

Rossana Barro

Edición y corrección de textos

Darío Alemán
Editorial Sexto Piso

Cine México

Primera edición, 2025

Copyright © Editorial BBVA, 2025
Avenida Paseo de la Reforma 510,
Colonia Juárez, Cuauhtémoc,
06660, Ciudad de México

Copyright © Editorial Sexto Piso, S.A. de C.V., 2025
América 109,
Parque San Andrés, Coyoacán,
04040, Ciudad de México

Copyright © de los textos: sus autores, 2025
Copyright © de las imágenes: sus autores, 2025

ISBN BBVA: 978-607-95049-2-2
ISBN Editorial Sexto Piso: 978-607-2647-11-4

Todos los derechos reservados. No está permitida la reproducción total o parcial de la obra ni su tratamiento o transmisión por cualquier medio o método sin la autorización expresa de las editoriales.

NOTA DE LOS EDITORES

Esta versión resumida de *Cine México* pretende captar los aspectos más relevantes de todos y cada uno de los capítulos del libro impreso. Está construida con fragmentos de los textos, ordenados y ensamblados con la finalidad de otorgar a las y los lectores un panorama general de la historia del cine en nuestro país, que puedan descargar de manera gratuita, y que los acerque a su enorme riqueza fílmica.

PRESENTACIÓN
6

PRÓLOGO
Ilse Salas
7

I
**LA
AZAROSA GÉNESIS
DEL CINE MEXICANO**
Eduardo de la Vega Alfaro
10

II
**MEXICANIDAD
Y MORAL EN LA
PANTALLA GRANDE**
Gabriela Pulido Llano
14

III
**SACANDO EL ORO,
PERO CONSERVANDO
EL BRILLO:
LA EDAD DE ORO
DEL CINE MEXICANO**
Julia Tuñón
18

IV
**VIENTOS DE CAMBIO:
EL CINE MEXICANO
DE LOS AÑOS SESENTA**
Álvaro Vázquez Mantecón
22

V
**EL NUEVO
CINE MEXICANO
DE LOS AÑOS SETENTA**
Claudia Arroyo Quiroz
26

VI
**LAS PARADOJAS
DEL CINE MEXICANO
DE LOS OCHENTA
Y LA NUEVA
GENERACIÓN**
Hugo Lara Chávez
30

VII
**DE LA
PANTALLA GRANDE
AL CELULAR:
EL CINE MEXICANO
EN EL SIGLO XXI**
Adriana Fernández
34

VIII
**DESDE EL SET.
ACTRICES Y ACTORES
MEXICANOS A TRAVÉS DE
SUS HISTORIAS**
Sergio Huidobro
38

IX
**LUCES...
CÁMARA...
DIRECTORAS
EN ACCIÓN**
Daniela Muñoz
43

X
**LA IRRESISTIBLE
ASCENSIÓN DE LOS
THREE AMIGOS**
Roberto Fiesco
47

EPÍLOGO
Ana Claudia Talancón
51

PRESENTACIÓN

«El cine es mejor que la vida», dijo el crítico Emilio García Riera. Es memoria, reflejo de la sociedad que lo produce, de sus aspiraciones y heridas, pero también de su creatividad y sus fantasías.

Ese prodigio hecho de imágenes luminosas en movimiento transformó desde su invención, a fines del siglo XIX, la manera de observar y registrar la realidad, constituyéndose en el medio ideal para mostrar lugares, costumbres y personajes, y para contar las historias que desde siempre hemos necesitado los seres humanos para dotar de sentido a nuestras vidas.

A México el cinematógrafo llegó en 1896, y a partir de entonces comenzó una fascinante historia de evolución y crisis constantes, pero también de resurgimiento y expansión, que continúa hasta hoy. Pocas cinematografías en el mundo ostentan el privilegio de haber inventado sus propios géneros —la comedia ranchera, el cine de rumberas, el de luchadores—, o de que intervinieran activamente en la creación y factura de sus películas, durante más de un siglo, los artistas plásticos, escritores y músicos de mayor relevancia. Pocas han hecho aportes como el de los hermanos Rodríguez al cine sonoro, y aún menos se pueden jactar de contar con una *época de oro*, que llevó los rostros de sus divas, galanes y cómicos, sus paisajes bucólicos y urbanos, sus dramas y tragedias tan particulares, al imaginario de la audiencia en todo el orbe.

Pese a los retos que enfrenta —el principal, la competencia con las películas estadounidenses, que ocupan más salas y tiempo de exhibición que las nacionales, en el cuarto mercado más grande del mundo—, el cine mexicano vive un buen momento. Doce décadas después de su surgimiento, conserva su espíritu original de captar y reproducir la realidad, lo mismo que su capacidad de criticarla, inventarla y mejorarla. Sigue siendo un espejo en el que sus espectadores se reconocen a sí mismos, al tiempo que proyectan ahí sus anhelos, sus fantasías, sus tragedias, sus pesadillas. Las transformaciones de la cinematografía nacional, las de la sociedad, y el excelente trabajo de sus realizadores lo han posicionado internacionalmente, como en sus mejores épocas, en un entorno más libre y con recursos tecnológicos que inciden favorablemente en la producción y la distribución de los filmes.

Escritos por destacadas actrices y directores, historiadores del arte y críticos de cine, los capítulos de este libro exploran las distintas etapas del cine mexicano, sus géneros y arquetipos recurrentes, su impacto internacional, el trabajo de realizadores, actores, actrices y equipos creativos, su perspectiva de futuro. Ilustrado con imágenes de producción, carteles, *lobby cards* y recursos hemerográficos provenientes de archivos públicos y colecciones privadas de México y el extranjero, esta obra propone un atractivo recorrido visual por el cine que nos ha hecho sufrir, reír, llorar y reflexionar, y que de una u otra forma ha configurado eso que hoy concebimos como «lo mexicano». Contar este proceso es el objetivo principal de *Cine México*, libro con el que BBVA México rinde homenaje una vez más a la diversidad de manifestaciones culturales en nuestro país.

Jaime Serra Puche
Presidente del consejo
BBVA México

Eduardo Osuna Osuna
Vicepresidente y director general
BBVA México

PRÓLOGO

Dice Irene Vallejo que uno de los mejores inventos de la humanidad es la ficción. Me gusta esa idea. La ficción es una manera de entender el mundo, habitarlo o huir de él.

Por su parte, el cine ha sido desde sus inicios una prueba de que la realidad puede contarse de distintas formas, de que lo que habita en quienes la narran tiene muchas dimensiones. Hemos sido testigos de cómo se transforma el mundo y sus ideas viendo cómo cambian las películas.

Recuerdo bien mi primer acercamiento al cine mexicano porque en ese entonces, en los ochenta, no había muchas opciones a mi alcance. Si quería ver una película, tenía que ser de las que pasaban gratis en la televisión, en los horarios que los programadores consideraban oportunos.

Pocas películas me hacían reír tanto como las de Cantinflas y la India María. Las veía con mi hermano y nuestra nana Agustina, y los tres reíamos a carcajadas. Nos unía un sentido del humor absolutamente «mexicano». Más allá de nacionalismos pomposos y banales, la idiosincrasia mexicana es muy particular, es un punto de unión potentísimo. Esa necesidad inherente de identificarnos, de pertenecer a algo más allá de nosotros mismos, nos tenía amarrados al sillón, sintiendo mucho más que unas cuantas risas.

Con Agustina también lloré. *Ustedes los ricos*, con Pedro Infante, nos provocaba un mar de lágrimas cada vez que la veíamos. Estábamos enamoradas de Pedro y comentábamos una y otra vez lo triste que era ver a Chachita sin sus trenzas, o nos preguntábamos cómo era posible aquel dolor de Pepe el Toro llorándole al Torito tras el trágico incendio en la vecindad. Todavía me conmueve recordar esas escenas icónicas y pensar en Agustina, en cómo construíamos juntas algo invaluable a través de las películas que veíamos, una conexión, una catarsis, un sentido de identidad, una comunión de almas.

La fascinación que me causaba María Félix comenzó también en esos tiempos. Era, a mis ojos, la mujer más poderosa que había visto. No solamente bella, poderosa. Su presencia era avasalladora.



Ilse Salas y Tenoch Huerta en *Güeros* (Alonso Ruizpalacios, 2014)/ Alejandra Carbajal. Cortesía Alonso Ruizpalacios.

Al ser una niña, no sabía que estas películas romantizaban la realidad, y las apreciaba como a los cuentos de hadas que me contaba mi abuela. Mucho tiempo después, descubrí que la «realidad» se podía contar de otras maneras y dejó de interesarme lo «artificial» de las películas que antes me encantaban.

No vi en su momento las películas de Arturo Ripstein, Paul Leduc, Felipe Cazals o Jorge Fons. No eran tan accesibles ni resultaban propias para mi edad. No sabía nada sobre la desigualdad, la corrupción y la violencia, y, por supuesto, no habría entendido la importancia de su búsqueda de independencia como creadores.

Lo que recuerdo es que la industria hollywoodense empezó a permearlo todo y me

desconecté del cine mexicano. Mi madre, asidua a las telenovelas, rentaba en el videoclub películas en formato VHS que ya no me interesaban.

Mi interés estaba entonces en la fayuca de los bazares, en todo aquello que pareciera gringo, incluyendo las películas. No quiero parecer xenófoba y mucho menos alardear de un nacionalismo nefasto, pero debo decir que la cercanía con Estados Unidos nunca me ha venido bien. Por supuesto que vi películas gringas extraordinarias, fascinantes y divertidas; algunas, incluso, me llevaron a decidir «ser actriz». Pero cuando reapareció el cine mexicano, siendo ya una adulta muy joven, explotó algo.

Explotaron muchas cosas. Fue como si, de repente, me dijeran que mi sueño era posible. Podía ser parte de algo que me movía, me

hablaba, me transformaba y me emocionaba profundamente.

Fui espectadora de lo que llamaron «el nuevo cine mexicano» (el de los noventa, no el de los setenta). Y si bien no fue una película mexicana la que me hizo correr a inscribirme en una escuela de actuación, *Amores perros*, de Alejandro González Iñárritu, reafirmó mis ganas de ser actriz y formar parte de ese universo fascinante.

Mientras estudiaba, el cine mexicano volvió a las salas con una gran personalidad. Se exhibían obras tan distintas como *Sexo, pudor y lágrimas*, de Toño Serrano, todo un éxito en taquilla, o *Japón*, de Carlos Reygadas, que triunfó en festivales internacionales. No podía haber voces más distintas, pero es esa diversidad la que nutre el arte. Entonces, ya tenía la edad para entender por qué necesitaba ver en el cine algo más que una realidad romantizada.

Tengo la fortuna de ser parte del cine nacional a partir de 2012. Desde entonces, mi forma de ver el cine ha cambiado totalmente. Aprecio cada vez más la independencia creativa y la capacidad de transformación a través de este arte. No concibo una industria cinematográfica sin el apoyo del Estado y no me resigno a cumplir con las reglas del mercado. No me rindo ante «el algoritmo».

He sido testigo del viacrucis que supone levantar una película, defender un guion, conseguir los fondos, buscar espacio con los exhibidores, existir. Y a pesar de tener a la industria estadounidense acaparando todas las salas posibles, a pesar de que cada sexenio el Estado duda en si seguir apoyando o no y con cuánto, poniendo en jaque a las miles de familias que trabajamos en la industria, el cine mexicano EXISTE y su historia es increíble, al igual que sus creadoras y creadores.

Lo que la política mexicana no ha logrado nunca, lo ha conseguido nuestro cine: llevar con orgullo a todos los rincones del mundo el nombre de nuestro país.

¿Qué hay aquí que ha hecho regresar a tantos cineastas que habían optado por hacer cine en el extranjero? ¿Qué encontró Buñuel en México, que no halló en Estados Unidos, para hacer sus películas y convertirse en una voz importantísima del cine nacional, siendo un español exiliado? ¿Qué hay aquí? ¿Hay más libertad creativa o más voluntad de perseguirla? ¿Hay más oportunidades o más ingenio para encontrarlas? ¿Hay más dinero? (No, eso no, no hay más dinero).

Me hago estas preguntas todo el tiempo y, aunque van cambiando mis respuestas, algunas persisten. Hay una necesidad inmensa, una voluntad furiosa de gritar, de drenar muchos dolores, de denunciar, de hacer reír, de explorar, de hacer comunidad, de viajar por el mundo, de encontrarnos, de reconocernos.

Fue en el cine donde, a causa de esa misma voluntad, las mujeres nos hicimos el espacio que merecemos. Mucho antes de tener una presidenta, en el cine las mujeres ya ocupaban puestos de poder como productoras, directoras, fotógrafas, jefas de departamento, guionistas. Sus voces ya habían resonado internacionalmente.

El cine es, querámoslo o no, un espacio político, y a través de él podemos transformar el mundo. Este libro nos invita a la nostalgia, pero también a imaginar el futuro. Me gusta pensar que, mediante nuestras películas, seguiremos abriendo espacios, haciendo sonar nuestras voces, honrando el sentido de comunidad, el grito, el canto... la libertad.

Ilse Salas

I
**LA
AZAROSA
GÉNESIS
DEL
CINE
MEXICANO**

Eduardo de la Vega Alfaro



¡GRAN NOVEDAD!

Unicamente OCHO dias en esta CIUDAD.

Cinematógrafo Lumiere.

El mejor de los aparatos de PROYECCION ANIMADA que se conocen hasta hoy.

Gran éxito en México donde se exhibió durante 150 noches consecutivas, ante numerosa y escogida concurrencia en la segunda Calle de Plateros.

No pudiendo exhibirse sin el concurso de la LUZ ELECTRICA, la empresa ha hecho una instalación provisional con aparatos á propósito para producirla.

Esta será la primera población, en que careciéndose de esa luz se exhiba el

CINEMATOGRAFO

LUMIERE.

- PROGRAMA -

PRIMERA TARDA:

1. Norte en Veracruz.
2. Dragones alemanes saltando obstáculos.
3. Caravana de Camellos, (camino á Jerusalem.)
4. Demolición de una pared.
5. Tunes-El Palacio del Bey.
6. Negros bailando en la calle.
7. Canal de la Viga en Santa Anita.
8. Batalla de nieve.

SEGUNDA TARDA:

1. Cisnes en un lago.
2. El Hombre perro.
3. Puerta del Sol en Madrid.
4. Danza Tiroleza.
5. Discusión política.
6. Desfile de tropas. (Fiestas del Jubileo.)
7. Salida de los talleres.
8. Vapor llegando al Puerto.

Hoy Miércoles 2 de Febrero de 1898.

Tandas de 6 á 10 de la noche | Entrada general por tanda 25 cts.

Nota: Este programa es susceptible de variación caso de fuerza mayor.

Se compran estampillas MEXICANAS usadas, de los años de 1856 á 1885.—Busquese en los archivos.

Aparatos capaces de captar y exhibir imágenes fotográficas en movimiento, como el kinetoscopio y el kinetófono, llegaron a México en busca de un mercado de alrededor de 12.5 millones de potenciales consumidores. El kinetoscopio, por ejemplo, ofreció sus primeras funciones a partir del domingo 20 de enero de 1895 en un céntrico local de la capital del país, para lo cual se contó con la presencia del presidente Porfirio Díaz Mori, quien pudo ver algunos de los títulos ofrecidos en aquellas sesiones inaugurales.

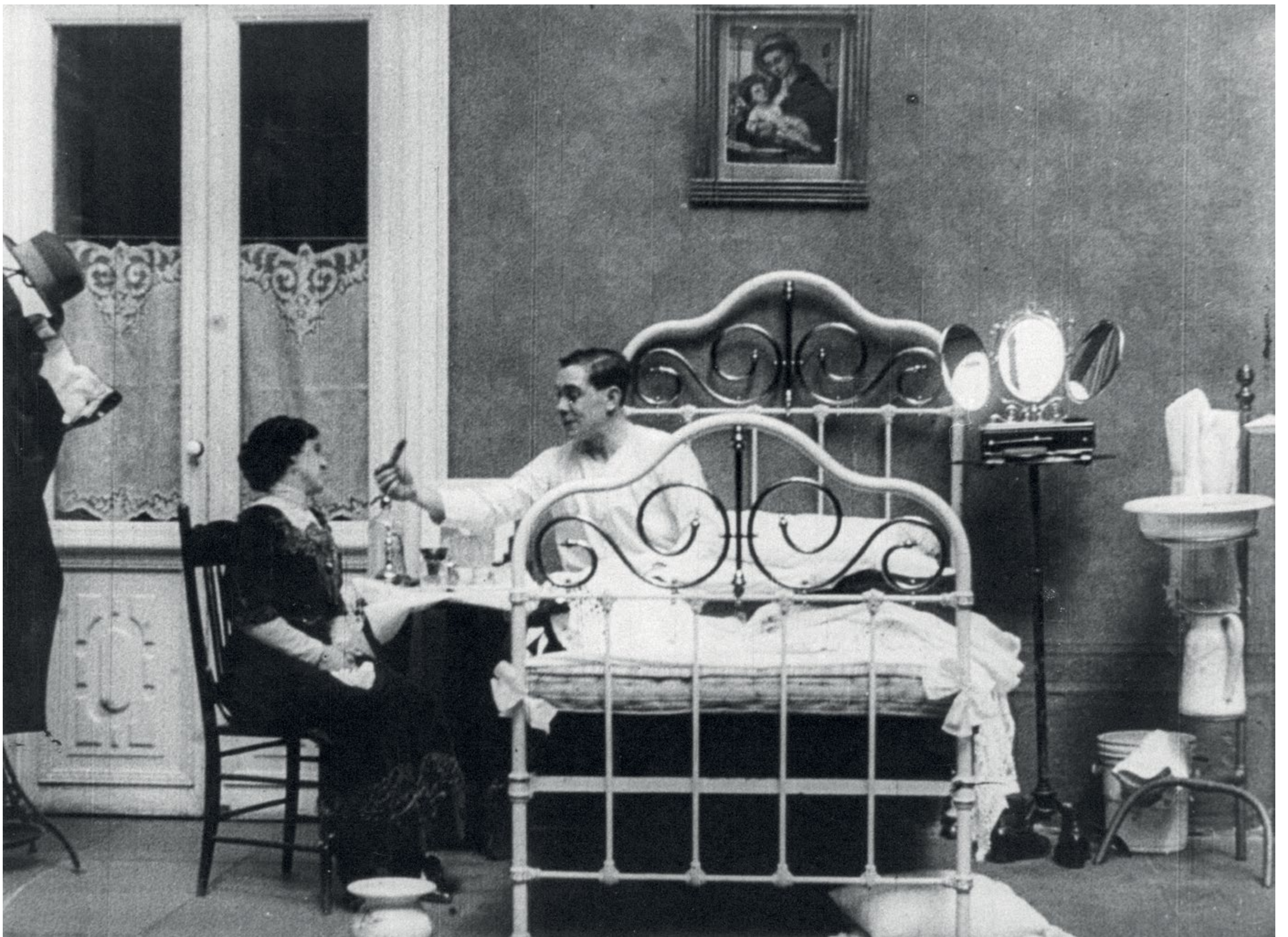
El entonces novedoso espectáculo surgió asociado a la máxima figura de poder en México, justo en la etapa en que el positivismo y su elogio a la ciencia y la tecnología alcanzaban momentos de apoteosis. Gabriel Veyre y Ferdinand Bon Bernard, emisarios de los hermanos Lumière, fueron quienes más aprovecharon su

Arriba:

Programa del Cinematógrafo Lumière, 2 de febrero de 1898. Colección Salvador Toscano, Filmoteca de la UNAM.

Página siguiente:

Mimí Derba, ca. 1916. Fondo Jesús H. Abitia, Filmoteca de la UNAM.



Arriba:

Escena de la comedia muda *Aniversario del fallecimiento de la suegra de Enhart* (Hermanos Alva, 1912)/ Filmoteca de la UNAM.

aproximación a Díaz para explotar la paternal imagen del gobernante por medio de una buena cantidad de «vistas» (películas de poco menos de un minuto de duración) que, entre muchas otras cosas, marcaron la pauta a los contenidos y las formas del cine nacional realizado y exhibido durante los años restantes del Porfiriato y a lo largo de la Revolución mexicana. No fue casual que los improvisados lugares de difusión de vistas proyectaran títulos como *El presidente de la República paseando a caballo en el bosque de Chapultepec*, *El presidente de la República recorriendo con su comitiva la Plaza de la Constitución el 16 de septiembre*, etcétera,

claros ejemplos de apología cinematográfica al representante más destacado de un régimen liberal que, paradójicamente, se había convertido en una feroz dictadura personalista.

Entre 1897 y 1910 la exhibición cinematográfica en México fue dominada por la producción fílmica francesa, que muy pronto alcanzó una estatura industrial y se impuso en el mercado internacional. Sin embargo, durante los años finales de la dictadura porfirista, con el auge de películas que remitían al fastuoso pasado del Imperio romano —como *¿Quo Vadis?*, *Marco Antonio y Cleopatra* y un largo etcétera— y la

creciente popularidad de las «divas», el cine italiano se impuso en el gusto de los cinéfilos mexicanos y del resto del mundo. Pero fue a partir de 1918, cuando Estados Unidos se alzó como una de las grandes potencias capitalistas del mundo, que el cine procedente de aquel país inició un largo periodo de dominio en las pantallas mexicanas. Comparadas con las 63 películas de producción nacional estrenadas en la capital del país entre 1912 y 1920, la cantidad de filmes italianos y estadounidenses resultaba apabullante.

Aunque no podía competir en número y popularidad con el cine extranjero, hay varios aspectos del mexicano dignos de considerar. El proyecto político de los «constitucionalistas» incluía, entre otras cosas, el pleno desarrollo de la economía moderna y capitalista en todas sus ramas, lo que provocó que varios grupos de empresarios comenzaran a producir, entre 1916 y 1917, una serie de largometrajes de ficción con miras a fundar una sólida industria fílmica. Dicha industria, además, debía promover ideas nacionalistas que contrarrestaran, hasta donde fuera posible, la denigrante y distorsionada imagen de México pregonada por un considerable número de películas de impacto internacional hechas en Estados Unidos. En ese contexto de aspiraciones industriales, se recurrió a un intenso saqueo de obras literarias. Entre las adaptaciones más destacadas de la época se encuentran *María* (Rafael Bermúdez Zatarain, 1918), basada en la novela homónima del colombiano Jorge Isaacs, con la que se pretendió alcanzar los amplios mercados sudamericanos, y *Santa* (Luis G. Peredo, 1918), versión de la muy afamada obra prostibularia de Federico Gamboa, cuyo calculado éxito en taquilla probó las posibilidades de generar, ahora sí, un cine en serio y en serie.

Independientemente de sus alcances y sus serias limitaciones, los intentos sistemáticos de hacer cine de argumento en la etapa aparejada con el gobierno de Venustiano Carranza tuvieron el indudable mérito de cimentar las bases de una industria fílmica que, en otras circunstancias mucho más favorables y a partir de experimentos genéricos finalmente redituables, se convertiría en la industria cultural más sólida del mundo de habla hispana, lo que sin duda no fue poca cosa.

II

MEXICANIDAD Y MORAL EN LA PANTALLA GRANDE

Gabriela Pulido Llano





En los años veinte del pasado siglo, el cine estaba preparando su gran salto al sonido y un viraje conceptual que afianzaba al melodrama como molde estético. A partir de entonces, se puso énfasis en temas que reflejaban postulados del nacionalismo cultural mexicano, con enfoques moralizantes. Durante este proceso, los productores le apostaron casi todo a los argumentos de ficción, dejando la cinematografía documental para otros tiempos, y se exploró el potencial del cine para hacer arte dramático y visual.

En México, los hermanos Joselito y Roberto Rodríguez, que una década después destacaron en el ambiente fílmico mexicano de manera decisiva, fueron quienes inventaron el sonido óptico, lo que permitió hacer la grabación del sonido directamente en la cinta. La primera película mexicana sonora, *Santa de Antonio* Moreno, filmada en 1931 y exhibida en 1932, anunció vientos

Arriba:
Tito Guízar, Esther Fernández y René Cardona Sr. en *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936), el filme que abrió el mercado internacional al cine mexicano/ Raúl Argumedo. Filmoteca de la UNAM.



Arriba:
Medea de Novara y el pintor Matías Santoyo, protagonistas de *Zitari* (Miguel Contreras Torres, 1931). Filmoteca de la UNAM.

de cambio y desarrollo. Este salto trajo consigo la avidez por la experimentación, de manera que la industria cinematográfica se volvió un laboratorio para el desarrollo de técnicas que, a mediados de la década de 1930, habrían de decantarse en procesos que exigieron cada vez mayor rigor por parte de los equipos filmicos.

Durante años, los espectadores habían disfrutado de películas mudas acompañadas por música, por eso no es de extrañar que la nueva visualidad sonora del cine cambiara tanto la

relación del público con la pantalla grande. El sonido consolidó el sentido de veracidad y verosimilitud plasmado en el celuloide. Así, los argumentos de las historias contadas en este soporte fueron adaptándose a los nuevos tiempos, representando temas y asuntos sociales presentes en la opinión pública. Dos de ellos fueron la Revolución mexicana, particularmente las secuelas que dejó en la cotidianidad de muchas regiones del país, y los cambios en las costumbres de las ciudades y zonas de frontera, vinculados con la pérdida de valores morales y sociales.

Al ser articulados mediante una aguda pedagogía visual y planteamientos estéticos representados en imaginarios sociales, los mensajes transmitidos a través de los filmes sonoros se volvieron más convincentes y su recepción fue rotunda. La comunicación con el público fue a partir de entonces de lo más efectiva, pues comenzaba a explorarse el gusto de la audiencia y a entenderse el potencial del cine —hasta entonces valorado como un singular medio de comunicación— como transmisor de valores sociales.

El cine mexicano cosechó en esos años formatos, géneros, carreras artísticas, planteamientos estéticos, argumentos y herramientas escénicas que habían tenido en el teatro popular, de carpa y de revista, los espacios de mayor creatividad hasta entonces. Además, logró apuntalar los referentes de la mexicanidad. Quien vea las películas producidas entre 1930 y el final de la *época de oro* podrá reconocer personajes, escenarios y acciones que formaron parte de la vida cotidiana del país. Más de una película recuperó determinadas representaciones sociales del campo y la ciudad en historias que bien pudieron haber ocurrido tal como fueron narradas. Hablamos de aquel cine que todavía nuestros padres y abuelos recuerdan haber visto en las grandes salas de las ciudades, con actores y actrices de quienes hablan como si los hubieran conocido de cerca.

En conclusión, entre 1920 y 1937 la incipiente industria fílmica mexicana se puso a prueba al pasar de un reto a otro de manera cotidiana y natural. Y si bien fue una época en la que se redujo la producción, muchos creadores se decantaron por el celuloide como soporte artístico en el sentido más pleno de la palabra. La combinación entre arte dramático y visual dejó un legado invaluable, desde *Santa* hasta *Allá en el Rancho Grande*, pasando por otros filmes considerados clásicos del cine mexicano. Este periodo, en el que se introdujo el sonido óptico en la gran pantalla, y los cineastas practicaron hasta dominar cada uno de los aspectos que intervienen en la producción, fue un momento de exploración artística que colocó a la cinematografía nacional en un lugar único en la historia del séptimo arte.

III

**SACANDO
EL ORO,
PERO
CONSERVANDO
EL BRILLO:
LA EDAD
DE ORO
DEL CINE
MEXICANO**

Julia Tuñón





La que conocemos como *época dorada* del cine mexicano se apoya en una industria fílmica, es decir, en un sistema de estudios que rinde pingües ganancias al grupo de empresarios que lo dirige, emplea a muchas personas y divierte a muchísimas más. Su dorado glamur todavía enciende la imaginación de muchos televidentes. De hecho, no sería exagerado decir que entre las ideas y los mitos que compartimos los mexicanos, esos que sustentan buena parte del orgullo nacional, destacan los que se refieren a ella; ni que el corpus de cintas que la constituye se ha convertido en un ícono *per se* con el que se conoció a México a nivel internacional.

Su simple mención nos remite a películas en blanco y negro que cuentan historias dramáticas, divertidas, conmovedoras, en

Arriba:
María Elena Marqués
y Jorge Negrete en
*Me he de comer esa
tuna* (Miguel Zacarías,
1944)/ Manuel Álvarez
Bravo. Filmoteca de la
UNAM.

Página siguiente:
*En la palma de tu
mano* (Roberto
Gavaldón, 1951)/
Josep Renau. Cineteca
Nacional.



PRODUCCIONES MIER Y BROOKS
PRESENTAN A

ARTURO de CORDOVA
LETICIA PALMA
CARMEN MONTEJO

EN

EN LA PALMA DE TU MANO

CON **RAMON GAY** - C. GUERRERO DE LUNA

DIRECCION DE **ROBERTO CAVALDON**
ARGUMENTO DE LUIS SPOTA

DISTRIBUIDA POR MIER Y BROOKS, S. A.

renan
ESTUDIO IMAGEN
51
PRODUCCION PLASTICA

las que vemos figuras entrañables encarnadas en estrellas de calado mítico: Pedro Infante, Dolores del Río, María Félix, Sara García, Mario Moreno (Cantinflas), Pedro Armendáriz, Ninón Sevilla, Arturo de Córdova y muchas más. Para Carlos Monsiváis, sus rostros conforman la iconografía medular de aquel periodo.

Vistas hoy, estas cintas nos transportan a los años treinta y cuarenta del siglo xx, y todo en ellas parece ser más fácil, más gozoso, más transparente que ahora. Lo bueno y lo malo aparecen claramente delimitados, la pobreza tiene dignidad, el sufrimiento es temporal y, al fin y al cabo, salvador. La vida real no es así: a nosotros la música no nos avisa de los peligros, y los gestos de quienes nos rodean son menos enfáticos, de manera que se nos escapan sus intenciones. El escepticismo, la impotencia, la confusión, la pérdida de valores que a menudo se siente en nuestro entorno carecen del glamur del que hacen gala en estos filmes, donde los héroes son nobles y merecen ganar. Nos aqueja, entonces, la nostalgia.

¿Pero hubo realmente una *Edad de Oro* (con mayúsculas) del cine mexicano?, ¿acaso existió un tiempo en el que se hacía cine con facilidad? La respuesta inmediata es no: nunca ha sido fácil hacer películas. Pero podría ser también: sí, la industria nacional produjo una gran cantidad de filmes con carácter propio, que se vincularon de manera extraordinaria con sus audiencias y alcanzaron un rédito económico notable.

Sin embargo, esta etapa no fue uniforme, sino larga y enredada. Hubo cientos de películas,

muchos realizadores y solo dos directoras (Adela Sequeyro y Matilde Landeta), estrellas, actores y actrices de medio pelo, sindicatos, pleitos, trampas, personajes diversos, anécdotas múltiples, conflictos, brillos y luces sin cuento, pero sobre todo hubo muchas imágenes que construyeron una referencia cultural común para los mexicanos.

En los años treinta se produjeron cintas iluminadas por un espíritu de búsqueda y experimentación notable, y se planteó una serie de opciones fílmicas que en la década siguiente se convirtieron en fórmulas de éxito. La primera mitad de los años cuarenta fue un momento de bonanza en que la industria nacional recibió facilidades económicas y técnicas de parte de Estados Unidos; sin embargo, en la segunda mitad irrumpió la crisis, poco a poco, pero sin pausa, de manera que en los tempranos cincuenta la industria ya estaba inmersa en problemas que parecían irresolubles.

Durante los años aquí apenas apuntados, la opaca industria del cine mexicano, rebosante de conflictos y de crisis, de malos e ineficientes manejos, de desesperanzas y entusiasmos, supo representar en luz y sombra los mitos de nuestra cultura; y, al hacerlo, les dio nueva vida y permitió a sus audiencias reconocer en forma contundente, entrañable y gozosa sus obsesiones más profundas. El público pudo llorar y reír con ellas, y así salir de la rutina, poner un alto a la prisa. El brillo del cine mexicano es, por todas estas razones, incontestable. Su fulgor nos permite reconocer el oro de aquella edad de nuestra cinematografía, aunque su andamiaje fue de cobre.

IV
**VIENTOS
DE
CAMBIO:
EL
CINE
MEXICANO
DE LOS
AÑOS
SESENTA**

Álvaro Vázquez Mantecón





La década de 1960 implicó para el cine mexicano una transformación profunda. El escenario era más que favorable para el cambio, no solo por el intenso contexto político y cultural que se vivía en México y el mundo, sino también porque en aquellos años directores, productores, actores, técnicos, críticos cinematográficos e incluso el público propusieron una nueva manera de pensar el cine.

En la primera mitad de los años sesenta se produjeron en México películas que pretendían incrementar la calidad del cine mexicano, y algunos directores con carreras consolidadas presentaron propuestas innovadoras en sus obras. No obstante, fueron muy pocos los jóvenes realizadores que lograron burlar las trabas sindicales para ingresar a la industria cinematográfica. Uno de ellos fue Luis Alcoriza, guionista de algunas cintas de

Arriba:

Dina de Marco e Isabela Corona en la cinta de terror *El espejo de la bruja* (Chano Urueta, 1960).
©Alameda Films

Página siguiente:

La bailarina Rocío Sagaón y Julián Pastor, en su debut cinematográfico, estelarian *En este pueblo no hay ladrones* (1965), de Alberto Isaac, cinta que obtuvo el segundo lugar en el Primer Concurso de Cine Experimental (1965)/
Georges Vinaver.
Filmoteca de la UNAM.



Buñuel en la década anterior y cuya primera película, *Los jóvenes* (1960), buscaba entender los problemas de la juventud sin caer en las moralejas habituales del cine de la época. Poco después, realizó una trilogía conocida como *Las tres T* —*Tlayucan* (1961), *Tiburoneros* (1962) y *Tarahumara* (1964)—, que abrió una ventana de aire fresco para la producción fílmica de entonces.

Pero no todo fue renovación. Una parte de la industria cinematográfica siguió dedicada a la realización de películas enfocadas en el gusto del gran público, independientemente de su calidad artística. Tal fue el caso del cine de luchadores, que encontró en personajes como el Santo y Blue Demon héroes de aventuras extravagantes que mezclaban la acción con la ciencia ficción y la fantasía. El terror también tuvo su espacio en los sesenta con películas como *Muñecos infernales* (1961) de Benito Alazraki, *El mundo de los vampiros* (1961) de Corona Blake, *El espejo de la bruja* (1960) de Chano Urueta, entre otras. Por su parte, las películas enfocadas en temas juveniles —muy de moda en la década anterior, donde sobresalió *El caso de una adolescente* (Emilio Gómez Muriel, 1957)— mantuvieron su popularidad, contando con figuras crecientes del rock and roll como César Costa, Angélica María o Alberto Vázquez, y otras de géneros musicales más tradicionales, como Javier Solís. Durante esta década, además, surgieron nuevas figuras en la comedia, como Mauricio Garcés —*Click, fotógrafo de modelos* (1968) y *Modisto de señoras* (1968), ambas de René Cardona Jr.—, mientras que los grandes comediantes de la *época de oro* continuaron cosechando éxitos de taquilla.

Sin embargo, ante la cerrazón sindical, los nuevos directores, guionistas y fotógrafos tuvieron que desarrollar sus carreras en los márgenes de la industria cinematográfica, pues la independencia parecía la mejor manera de hacer un cine diferente. Aunque también diversos espacios estatales ofrecieron en aquel entonces oportunidades a los nuevos cineastas, sobre todo a través del documental.

La gran oportunidad de renovar al cine mexicano en la década llegó con el Primer Concurso de Cine Experimental de 1965, convocado por el STPC, que permitió filmar largometrajes de ficción a jóvenes directores como Manuel Michel, Alberto Isaac, Salomón Laiter, Juan Ibáñez, entre otros. Las películas presentadas actualizaron las temáticas habituales del cine mexicano al proponer historias diferentes. El Primer Concurso de Cine Experimental dio nuevos aires a la industria al abrirle las puertas a directores que antes habían tenido dificultades para realizar largometrajes, aunque algunos no eran precisamente jóvenes.

En conclusión, la década de 1960 fue intensa e innovadora como pocas en la historia de la cinematografía mexicana. Así como aparecieron nuevos directores, guionistas y fotógrafos, surgieron también nuevos temas y nuevas formas de abordarlos. Estos cambios no se gestaron desde el cine mismo, sino que daban cuenta de una transformación profunda de la sociedad mexicana. Había nuevos públicos y demandas sociales que reflejaban una preocupación por la política. Quizá el cine seguía en crisis —en el caso mexicano, esa parecía ser su condición perpetua—, pero también se perfilaban posibles soluciones.

V
EL
NUEVO
CINE
MEXICANO
DE LOS
AÑOS
SETENTA

Claudia Arroyo Quiroz





Claudio Brook y Gladys Bermejo en *El castillo de la pureza* (Arturo Ripstein, 1972)/ Manuel Palomino. Filмотeca de la UNAM.

La década de los setenta del siglo xx fue un periodo muy importante, prolífico y creativo para el cine mexicano. En cuanto a modalidades de producción, se desarrollaron distintas vertientes de realización cinematográfica que estuvieron orientadas por diversos factores: los esquemas de financiamiento, el uso de diferentes formatos fílmicos, los tipos de autoría, las distintas generaciones de cineastas, su intencionalidad discursiva, su orientación estética y sus perspectivas sobre lo social, lo histórico, lo identitario, etc.

El apoyo estatal a la producción cinematográfica durante el echeverrismo fue clave para el

surgimiento de una nueva generación de directores que realizó un cine de ficción innovador desde inicios de los setenta. A diferencia de las generaciones previas, varios de estos cineastas se habían formado en la carrera de cine en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), creado en 1963. Algunos consolidaron una obra que ha sido enmarcada dentro de lo que se conoce como «cine de autor» y recibieron diversos premios nacionales e internacionales. Es el caso de Arturo Ripstein, Felipe Cazals, Jorge Fons, Jaime Humberto Hermosillo y Marcela Fernández Violante, la única mujer del grupo que afianzó una trayectoria en las décadas siguientes.

LA OTRA VIRGINIDAD

¡Atrévete a perderla!



una película de JUAN MANUEL TORRES
VALENTIN TRUJILLO ● MERCEDES CARREÑO
LETICIA PERDIGON ● ARTURO BERISTAIN

GUION DE LUIS CARRION Y JUAN MANUEL TORRES • Fotografía: José Ortiz Ramos • Música: Gustavo César Carrión • CONACINE Y STPC

La producción de cine independiente en los setenta ocurrió en plena transformación de los formatos cinematográficos, con una relevancia particular de los pequeños formatos filmicos, como el Súper 8. Este permitió, por ejemplo, que partidos políticos de oposición no reconocidos por las autoridades electorales y con recursos insuficientes expresaran su discurso militante marginal. Otra vertiente de la producción fílmica de la época fue el cine comercial financiado de manera privada, que tuvo una distribución y un consumo masivos y gozó de un gran éxito popular. Las películas del Santo, las de ficheras y la saga de la India María ejemplifican muy bien este tipo de cine, calificado por la crítica como de baja calidad, y poco estudiado en la historiografía del séptimo arte mexicano.

En los años setenta y ochenta también hubo una importante producción de cine oficial e institucional, en su mayoría documentales, mediante la cual se buscó legitimar al régimen en turno, así como promover las agendas de ciertas instituciones estatales. Apenas en 1971 se fundó el Centro de Producción de Cortometraje (CPC), con el propósito de producir material audiovisual que promoviera las actividades gubernamentales y diversos aspectos de la cultura mexicana, como sitios turísticos, gastronomía, tradiciones, arte, el desarrollo de la industria y la infraestructura nacional, etcétera.

El cine fue, en fin, el medio a través del cual se expresaron lo mismo agendas oficiales que perspectivas críticas del *statu quo*. El oficial impulsó la agenda gubernamental; el institucional, el enfoque de las políticas institucionales correspondientes, y el independiente, por su parte, revisó críticamente la historia y contribuyó a la difusión de posturas políticas de izquierda y nuevos discursos, como el feminismo y el ambientalismo. Mientras tanto, en el comercial de explotación coexistieron diversos contenidos como el machismo del cine de ficheras, la reivindicación de las mujeres indígenas migrantes y la imagen de los animales como seres malignos.

VI
**LAS
PARADOJAS
DEL CINE
MEXICANO
DE LOS
OCHENTA
Y LA NUEVA
GENERACIÓN**

Hugo Lara Chávez





Izquierda :
Arcelia Ramírez en
La mujer de Benjamín
(1991), ópera prima
de Carlos Carrera.
Colección Elisa
Lozano.

Página siguiente:
Bruno Bichir en *Rojo
amanecer* (Jorge Fons,
1989), historia basada
en los violentos
hechos sucedidos el 2
de octubre de 1968.
Fue realizada de forma
independiente y un
éxito de taquilla/ José
Alonso. Imcine.

En los ochenta florecieron figuras taquilleras como Rosa Gloria Chagoyán, con *Lola la trailera* (1983); la India María, con *Ni de aquí ni de allá* (1987), y Alfonso Zayas, con *El día de los albañiles* (1983), que superó en recaudación a varios *blockbusters* de Hollywood y mereció hasta tres secuelas. Además de las *sexycomedias*, entre las favoritas del público estuvieron las películas de acción con temática de narcos, migrantes o de ambiente fronterizo; las comedias juveniles como *Ya nunca más* (Abel Salazar, 1983), con el cantante Luis Miguel, o *Escápate conmigo* (René Cardona Jr., 1987) con Lucerito; dramas urbanos como *Violación* (Valentín Trujillo, 1987); películas de espanto como *Vacaciones de terror* (René Cardona III, 1988); comedias románticas como

Sabor a mí (René Cardona Jr., 1988) y hasta filmes tan insólitos como *Los intrépidos punks* (Francisco Guerrero, 1986), que integraban influencias de *Mad Max*, el cine de pandillas y el fronterizo.

En esta época también se popularizó rápidamente dentro del panorama de los medios audiovisuales un nuevo artefacto: el videocasete. Las grandes ventajas que ofrecía (fácil manejo, bajo costo, uso doméstico) permitieron cierta democratización de la realización audiovisual. De hecho, varios videoastas pudieron dirigir sus propias producciones al margen de las franjas industriales, lo que favoreció la realización de cintas experimentales que hubieran sido imposibles de hacer en formatos de cine.



Desde el cine independiente o con financiamiento estatal dieron la cara producciones como *El diablo y la dama* (Ariel Zúñiga, 1983), *Vidas errantes* (Juan Antonio de la Riva, 1984), *Mariana, Mariana* (Alberto Isaac, 1987) —adaptación de la novela *Las batallas en el desierto* de José Emilio Pacheco— y *Los motivos de Luz* (Felipe Cazals, 1985). Aunque con desigual fortuna, Felipe Cazals también filmó durante esa década *El tres de copas* (1986) y *La furia de un dios (Lo del César)* (1987), mientras que Ripstein realizó *El Imperio de la fortuna* (1985) y *Mentiras piadosas* (1988), y Hermosillo, *El corazón de la noche* (1983), *Doña Herlinda y su hijo* (1984) y *Clandestino destino* (1987). Por su parte, Paul Leduc realizó *Frida, naturaleza viva* (1983), que recreaba la vida de la pintora mexicana antes de convertirse en una celebridad mundial.

Ya en los noventa, el Imcine buscó fomentar un cine de calidad que pudiera conciliarse con la taquilla, atraer a la clase media, colocarse en el mercado extranjero a través de festivales y que resultara a la vez rentable y atractivo. Este viraje comenzó a rendir frutos con casos como *Danzón* (María Novaro, 1991), que narra el viaje de autodescubrimiento de una mujer madura en el puerto de Veracruz; *Cabeza de Vaca* (1991), primera ficción del documentalista Nicolás Echevarría, sobre las aventuras del explorador español homónimo perdido en el norte de México en el siglo xvi, o *La tarea* (Hermosillo, 1991), comedia filmada casi en un solo plano, sobre el encuentro entre dos amantes. También fue el caso de *La mujer de Benjamín* (1991),

afortunada comedia de ambiente rural y ópera prima del prometedor Luis Carlos Carrera; *Sólo con tu pareja* (1990), una comedia romántica en tiempos del sida, que fue el brillante debut de Alfonso Cuarón; *Bandidos*, de Luis Estrada (1991) y *Cronos* (1993), de Guillermo del Toro, fábula de vampirismo cifrada en una reliquia antigua que otorga vida eterna.

Durante los ochenta y los noventa, el cine mexicano seguía enfrentando serias dificultades, al igual que el país. La caída del número de espectadores, tanto en México como en el sur de Estados Unidos, profundizó una crisis que ya parecía crónica. La producción, siempre la más golpeada, recortó costos al máximo, mientras productores y exhibidores se enredaban en debates sobre si debía concedérsele al cine nacional el 50% de pantalla o respecto al congelamiento de los precios en las salas.

Pese a vivir tiempos sombríos, el cine mexicano se logró mover en estas décadas, aunque milimétricamente, gracias a un grupo de cineastas, guionistas, actores y productores que dieron a luz un puñado de películas de valía, muchas de ellas impulsadas de forma independiente y otras con el apoyo oficial de Imcine, Televicine y otros. En los años noventa varios filmes mexicanos lograron calidad en sus propuestas, y en la aceptación del público. Así llegaba nuestra industria fílmica a los últimos compases del siglo xx: llena de desafíos y con los problemas de siempre, pero algunas señales indicaban que algo podía cambiar. ¡Y cambió!

VII
**DE LA
PANTALLA
GRANDE
AL CELULAR:
EL CINE
MEXICANO
EN EL
SIGLO XXI**

Adriana Fernández





Ana Claudia Talancón y Gael García Bernal en *El crimen del Padre Amaro* (Carlos Carrera, 2002)/ Federico García. ©Alameda Films.

Luego de haber librado el predicho apocalipsis binario de las máquinas, arribamos con optimismo al cambio de milenio. A la aldea global gestada en los noventa y a la interconexión geopolítica se sumaron el desarrollo de nuevas tecnologías y el tremendo incremento en el uso de Internet, lo que supuso un cambio sin precedentes en la industria cultural. Luego llegarían las redes sociales y, más tarde, la inteligencia artificial. Mientras tanto, en México se cierra un sexenio y arranca otro.

En este contexto, el gobierno de Vicente Fox impulsa la industria cinematográfica a través de diversos programas, entre los que destaca el Foprocine: un estímulo fiscal que permite a las empresas deducir impuestos mediante su apoyo

económico al cine nacional. Desde entonces, esta inyección de dinero privado ayuda a solventar los enormes gastos que implica la producción cinematográfica.

Podría decirse que, después de una década más o menos homogénea en cuanto a géneros e historias, el siglo XXI irrumpió en el cine mexicano con narrativas frescas y límpidas, sacudiéndole las preconcepciones visuales de antaño. Y es que esta etapa ha sido una de las más revolucionarias en todos los sentidos: nuevos relatos y acercamientos a temas disímiles, nuevas plataformas, nuevas formas de consumo, nuevas perspectivas y voces en la industria cinematográfica...

El año 2000 abrió las puertas a un nuevo paradigma del cine nacional, claramente distanciado del cine de las estructuras y los relatos de antes. Realizadores como los famosos «Tres Amigos» (Alfonso Cuarón, Alejandro González Iñárritu y Guillermo del Toro) inyectaron al panorama cinematográfico nacional una visión diferente y poderosa, alejada del clásico cine indigenista y del proyecto comercial y desechable que imperó, sobre todo, a finales de los setenta y durante la década de los ochenta. Este periodo, además, permitió el desarrollo de nuevas y numerosas voces femeninas, como las de Lila Avilés, Fernanda Valadez, Natalia Beristain, Tatiana Huezo y María José Cuevas, autoras que han destacado por sus historias introspectivas o conectadas al acontecer y la realidad nacional del siglo XXI, que revelan el peso del México oscuro y criminal, y su impacto en las personas comunes, pero no corrientes.

Y si de novedosas visiones hablamos, imposible no incluir el género documental, que en los últimos veinticinco años ha escarbado en el ADN mexicano, develando las realidades más insospechadas —tristes, inspiradoras, surreales, urgentes o invisibilizadas— del país desde una impresionante multiplicidad de puntos de vista. Tampoco podemos obviar la aparición de una nueva generación de cineastas voraces y propositivos que, desde los márgenes de la industria, han sobresalido a nivel internacional y ganado diversos premios en los más prestigiosos festivales. Hablamos, por ejemplo, de Michel Franco, Carlos Reygadas, Alonso Ruizpalacios y Mario Muñoz, quienes se han hecho de un estilo propio y un lugar en la historia del séptimo arte en México. En este rápido recorrido también es necesario incluir, por supuesto, a uno de los realizadores mexicanos más provocadores y retadores: Luis Estrada, director de cintas tan irreverentes como *El infierno* (2010), *La dictadura perfecta* (2014) y *¡Que Viva México!* (2023). Contestatario como pocos, imposible de circunscribir a alguna de las categorías anteriores y a medio camino entre el cine comercial y de autor, Estrada, sin duda, siempre tiene algo que decir.

★ LAS ESTRELLAS BRILLAN CUANDO EL SOL SE METE ★

OFFICIAL SELECTION
TELLURIDE
FILM FESTIVAL
2016

OFFICIAL SELECTION
tiff
TORONTO INTERNATIONAL
FILM FESTIVAL 2016

Official Selection
idfa 2016

OFFICIAL SELECTION
FFI
FESTIVAL INTERNACIONAL
DE CINE PANAMA 2017
SELECCIÓN OFICIAL

FICC 57
SELECCIÓN OFICIAL
FESTIVAL INTERNACIONAL
DE CINE DE CARACAS 2017

FICM
BEST DOCUMENTARY
PRESS AWARD
2016

LOS CABOS
INTERNATIONAL FILM FESTIVAL
AUDIENCE AWARD
2016

AMBULANTE
DOCUMENTARY FILM FESTIVAL
2016

SELECCIÓN OFICIAL
BAFICI
2017 (CINE INDEPENDIENTE)

Palm Springs
International Film Festival
16th Documentary Feature
Special Mention
2017

CINEPANTERA Y DETALLE FILMS PRESENTAN

Bellas

DE NOCHE

UNA PELÍCULA DE
MARÍA JOSÉ CUEVAS

**ROSSY
MENDOZA**

**LYN
MAY**

**OLGA
CARRERA**

BREESKIN

**WANDA
JACOBSON**

**PRINCESA
YAMAL**

★ ★ ★ ★ ★
PRODUCCIÓN **MARÍA JOSÉ CUEVAS / CHRISTIAN VALDELIÈVRE / MOISÉS COSÍO**
PRODUCCIÓN ASOCIADA **JUAN PABLO BASTARRACHER / MANUEL ALCALÁ**
PRODUCCIÓN EJECUTIVA **JAIME B. RAMOS / GERARDO CATICA / ALBERTO MUFFELMAN**
EDICIÓN **XIMENA CUEVAS** FOTOGRAFÍA **MARK POWELL / MARÍA JOSÉ CUEVAS**
SONIDO DIRECTO **KIYOSHI OSAWA** SUPERVISIÓN DE POSTPRODUCCIÓN **ARIEL GORDON**
DISEÑO SONORO **JAVIER UMPIÉRREZ** SUPERVISIÓN MUSICAL **HERMINIO CUTIÉRREZ**
ESCRITA Y DIRIGIDA POR **MARÍA JOSÉ CUEVAS**


UNA PELÍCULA REALIZADA CON EL ESTÍMULO FISCAL DEL ARTÍCULO 189 (ANTES 226) DE LA LISR (EPICINE)

CINEPANTERA

detalle films

 Instituto Mexicano de Cinematografía

CONACULTA

 **Cinépolis**
DISTRIBUCIÓN

 **nacobre**

 **Fundación Televisa**

 **Binger Filmlab**

VIII
**DESDE
EL
SET.
ACTRICES
Y ACTORES
MEXICANOS
A TRAVÉS
DE SUS
HISTORIAS**

Sergio Huidobro



El oficio actoral, el oficio de vivir vidas prestadas, con frecuencia se diluye en el tiempo, pero alcanza la inmortalidad en la memoria de su público.

Dolores Heredia: árbol que crece a la orilla del mar

Tendría unos quince años cuando Dolores empezó a interesarse por la creación escénica, el proceso actoral, el canto y las historias, a pesar de la recomendación de alguna profesora sobre estudiar sociología o el impulso propio por estudiar periodismo. Finalmente, se mudó a la capital para ingresar al Centro Universitario de Teatro (CUT), pero la formación escénica universitaria era tan rígida e inflexible que desertó para formarse en un grupo autogestivo. «Durante diez años fui integrante de la Compañía Finzi Pasca, cuando aún se llamaba Teatro Sunil. Era una compañía de *clowns* con una vía única para abordar la creación y trabajar con la mirada y el gesto. La base filosófica de esta compañía era acariciar el alma del espectador. Esa fue mi escuela fundamental para la vida y mi forma de abordar —y border— a mis personajes», dice.

«Yo quiero cambiar el mundo», afirma sin reservas. «Quiero cambiarlo y creo que el arte, las artes, todavía pueden y deben hacerlo. Los artistas tenemos que ser como los árboles, ser pulmones renovando el aire, en silencio, de a poquito y sin descanso».

Agua maleable. Las vidas de Noé Hernández

En su sala de estar en la Ciudad de México, tras ocho nominaciones al Ariel y más de cuarenta personajes para cine, Noé pierde por instantes la mirada, como escarbando en la memoria. Ahí adentro, en sus recuerdos, vive un joven, casi adolescente, apasionado por una reducida compañía teatral hidalguense que, a pesar de no contar con patrocinio ni recursos, bullía de experimentación, y cuyos miembros escribían y tallereaban en comunidad sus propios textos, trabajaban en sus



Dolores Heredia como Flor, en *Vagabunda* (Alfonso Rosas Priego Jr., 1993). Archivo Dolores Heredia.

propios vestuarios y escenografías, diseñaban maquillaje y volanteaban. Aquella compañía era un espacio para explorar posibilidades corporales, vocales, físicas, gestuales, emotivas y políticas; una parcela de libertad distinta y distante de cualquier entorno que hubiera conocido antes.

Le pregunto cuál es la técnica para emprender un camino semejante hacia dentro de uno mismo. Sonríe y responde: «Bruce Lee decía que los actores debemos ser como agua maleable. Líquidos. Adoptar la forma del recipiente que nos contiene».

Mabel Cadena, un incendio de llamas creativas

En el interior veracruzano no existían escuelas de actuación. Su primer encuentro con la imaginación como recurso expresivo fueron las funciones teatrales a las que la llevaban sus abuelos en el entonces Distrito Federal: teatro musical, infantil, dramas, comedias populares. Esas tardes frente al escenario alimentaron buena parte de su primer desarrollo como actriz; luego fueron los talleres de actuación del Foro Sylvia Pasquel —una formación rigurosa, apegada al método de Lee Strasberg y, por tanto, de Stanislavski— y después CasAzul, quizá la academia de actuación para la cámara más influyente en el cambio de siglo en México.

«Busco vidas que tengan algún cambio en alguien, en el espectador», declara Mabel. «Para mí, ha sido importante florecer con ellas, con estas mujeres que he interpretado. Dignificarlas, resignificarlas. Prestarles todo lo que soy, he sido o puedo ser».

Raúl Briones, el origen como destino

El encuentro de Raúl Briones con la actuación lo produjo un accidente. Siendo apenas un adolescente, entre los años de la secundaria y la preparatoria, y después de ayudar a sus hermanos en un taller electricista, encontró uno de teatro que, más bien, lo encontró a él. Más adelante, un proyecto de titulación trazó en buena medida su trayectoria posterior: *La cocina*, una pieza de Arnold Wesker montada por la compañía de Alonso Ruizpalacios, Todas las fiestas del mañana.

«A mí la vida me quiere tanto», dice, «que me ha dosificado las cosas bonitas. Si saliendo de la escuela o después del primer premio me llegaba un protagónico, me habría derrumbado. Esta industria es apabullante y puede quebrarte. Le ocurre a otros que pasan el día con un *crew* que les dice “lo que usted diga, señor”, y en la noche tienen que regresar a casa a hacerse un huevo con jamón. Y no pueden conciliar las dos cosas».

Adriana Paz, habitar las transformaciones

Hace casi diecisiete años obtuvo su primer personaje de soporte: la aguerrida Toña de *Rudo y cursi*, por la que fue nominada al Ariel. Las siguientes tres nominaciones —por *La tirisia*, *Hilda* y *La caridad*— las ganaría en una racha de tres años consecutivos. Sin embargo, Adriana considera que sus verdaderos inicios en la actuación datan de mucho antes, cuando organizaba a sus primos y amigos en funciones de teatro improvisadas en las que una ventana al exterior hacía de escenario y las cortinas, de telón.



Mabel Cadena en *La diosa del asfalto* (Julián Hernández, 2020)/ Tochiro Gallegos. Archivo Mil Nubes-Cine.

Años después estudió Letras clásicas y Literatura dramática y teatro en la UNAM. Aunque el teatro la arropó y la forjó en la disciplina de construir un personaje desde el interior, tuvo que elegir entre el proscenio y la pantalla.

«Cuando veo las películas terminadas», comenta, «siempre es una revelación, porque nunca son lo que yo creía».

Alfonso Herrera, actuar es cambiar de piel

Alfonso Herrera no tiene pudor al admitir que nunca estudió actuación de manera formal: se hizo a sí mismo actuando, equivocándose, perdiendo el miedo y guiado por su curiosidad innata y su

voluntad para los desafíos. Inició casi como un juego, quedándose después de clases en talleres de actuación. En uno de ellos conoció a Ximena Sariñana, alumna de la misma escuela. El padre de ella, Fernando, preparaba un nuevo proyecto: una paráfrasis de *Romeo y Julieta* trasladada de Verona a Santa Fe. Fue Ximena quien convenció a Alfonso de presentarse al casting para el papel del novio antagonista, Francisco, y lo obtuvo. *Amar te duele* (2002) le abrió las puertas a disímiles proyectos televisivos y de teatro independiente.

«La verdad de un personaje la aportas tú», afirma, «y eso es lo más importante para mí en este oficio: la verdad. Esta no puede venir de la actuación como una máscara o disfraz, tiene que venir de Alfonso. La verdad la aporta Alfonso».

IX
**LUCES...
CÁMARA...
DIRECTORAS
EN
ACCIÓN**

Daniela Muñoz





Kevin Uriel Aguilar en *Sujo* (Astrid Rondero y Fernanda Valadez, 2024)/ Ximena Amann. Cortesía Astrid Rondero y Fernanda Valadez.

El siglo pasado, que vio emerger el cine como arte y oficio, determinó de algún modo que la factura cinematográfica estuviera reservada —al menos en los espacios de toma de decisiones y, sobre todo, en los sets de filmación— para los varones. No obstante, las mujeres fueron importantes impulsoras de la naciente industria fílmica, y algunas de ellas configuraron incluso el nexo entre el cine silente y el sonoro en rubros más allá de la interpretación.

En los años ochenta, a base de empeño y trabajo duro, varias lograron expresarse a través del cine y explorar las realidades circundantes desde una perspectiva femenina sin caer en la sensiblería ni en la lágrima fácil, sino humanizando y reafirmando la individualidad de los personajes, en su mayoría mujeres. Todas ellas cimentaron un largo camino para que hoy, en 2025, pueda ser transitado por una nueva generación de directoras

mexicanas, que continúan redefiniendo las lógicas que durante mucho tiempo entorpecieron su participación en el cine nacional.

Este texto está basado en entrevistas a cuatro realizadoras que se han convertido en exitosos baluartes de la dirección cinematográfica en nuestros días: Fernanda Valadez, Astrid Rondero, Lila Avilés y Elisa Miller. Ellas, que buscan seguir haciendo de la industria un espacio de oportunidades equitativas basadas en la calidad de los proyectos, compartieron sus visiones personales y profesionales sobre la actualidad del quehacer fílmico en México.

Aunque recorrieron caminos muy distintos, tanto Fernanda Valadez como Astrid Rondero llegaron a la industria fílmica y se convirtieron en dos de las directoras mexicanas más importantes en los últimos años. No solo

han escrito y dirigido, sino que también han producido y distribuido sus propias películas, hazaña lograda por muy pocos realizadores en nuestro país. La de Fernanda y Astrid es una generación de mujeres cineastas que ha eclosionado en este primer cuarto de siglo, y no se limita a una sola actividad. Fue así como fundaron EnAgua Cine y Corpulenta Producciones, empresas productoras que nacieron de la necesidad, pero también del deseo de integrar, de principio a fin, todos los rubros de la factura de un filme, y desde las cuales pudieron realizar películas tan relevantes como *Sin señas particulares* (2020), y *Sujo* (2024), ambas ganadoras del Ariel a la Mejor película.

Su libertad creativa y su facilidad para relacionarse con todo tipo de gente llevó a Lila Avilés a desarrollarse en el mundo del teatro. Comenzó como actriz, pero pronto se dio cuenta de que había otros derroteros que deseaba seguir. Lila no se formó profesionalmente en una escuela de cine. Sin embargo, su amplia experiencia laboral en el teatro le permitió participar en proyectos donde estuvo presente en casi todos los procesos. Su trabajo como directora de escena y su ánimo por contar historias sencillas le brindaron elementos para desarrollar una serie de trabajos experimentales cercanos al cortometraje, pequeños esfuerzos que precedieron a la realización de su exitosa ópera prima, *La camarista* (2018), y a la filmación de esa película coral, acreedora del Ariel a la Mejor película, que es *Tõtem* (2023). Cuando Lila habla de sus procesos de rodaje, le es imposible no pensar en la minuciosidad y precisión de cualquier proceso artístico. Considera que su responsabilidad es entregar un buen producto, hecho con lo mejor de sí misma, que no atienda solo al resultado, sino al

proceso en sí, a todo lo que no está en la imagen, a aquello que no vemos como espectadores.

Elisa Miller, la única mujer ganadora de la Palma de Oro en la historia del cine mexicano —ocurrió en 2006, cuando apenas era una estudiante del CCC, con el corto experimental *Ver llover*—, cree que este premio ha sido un arma de doble filo, pues, desde que lo recibió, sintió que la industria, de una vez y para siempre, esperaría todo de ella y jamás le perdonaría algún desafortunado revés cinematográfico. Elisa afirma que se siente afortunada de que la vida le haya presentado oportunidades extraordinarias, que fueron cobrando sentido a medida que se sumergía en ellas. Por ejemplo, tras haber conocido en un festejo con amigos artistas a la pintora y escultora Sarah Lucas, tuvo la oportunidad de realizar el documental *About Sarah* (2014). También ha dirigido proyectos comerciales y por encargo, pero ella defiende que «trabajo es trabajo» y admite que aceptarlos también demuestra la capacidad de una cineasta para lograr otra clase de productos. De hecho, haberse encargado de estos proyectos le abrió las puertas para lograr el financiamiento de su más reciente producción: *Temporada de huracanes* (2023), filme que, sin duda, podría definirse como una obra maestra del cine mexicano contemporáneo.

Sobre el éxito actual de las mujeres en la industria del cine, comenta Elisa: «Me da muchísimo orgullo ser parte de una generación de mujeres excepcionales que vino de otras tantas cineastas que nos pavimentaron el camino. Me da gusto vernos a todas trabajando y avanzando, haciendo saltos elípticos en nuestras carreras; pero no solo las directoras, sino también las fotógrafas, las editoras, las directoras de arte... ¡Qué generación más genial!».



Cartel de la película *Tótem* (Lila Avilés, 2023)/ Diseño de Ricardo Luévano, sobre una fotografía de Lila Avilés. Cortesía Lila Avilés, Geminiano Pineda. Cine Caníbal.

X
LA
IRRESISTIBLE
ASCENSIÓN
DE
LOS
THREE
AMIGOS

Roberto Fiesco





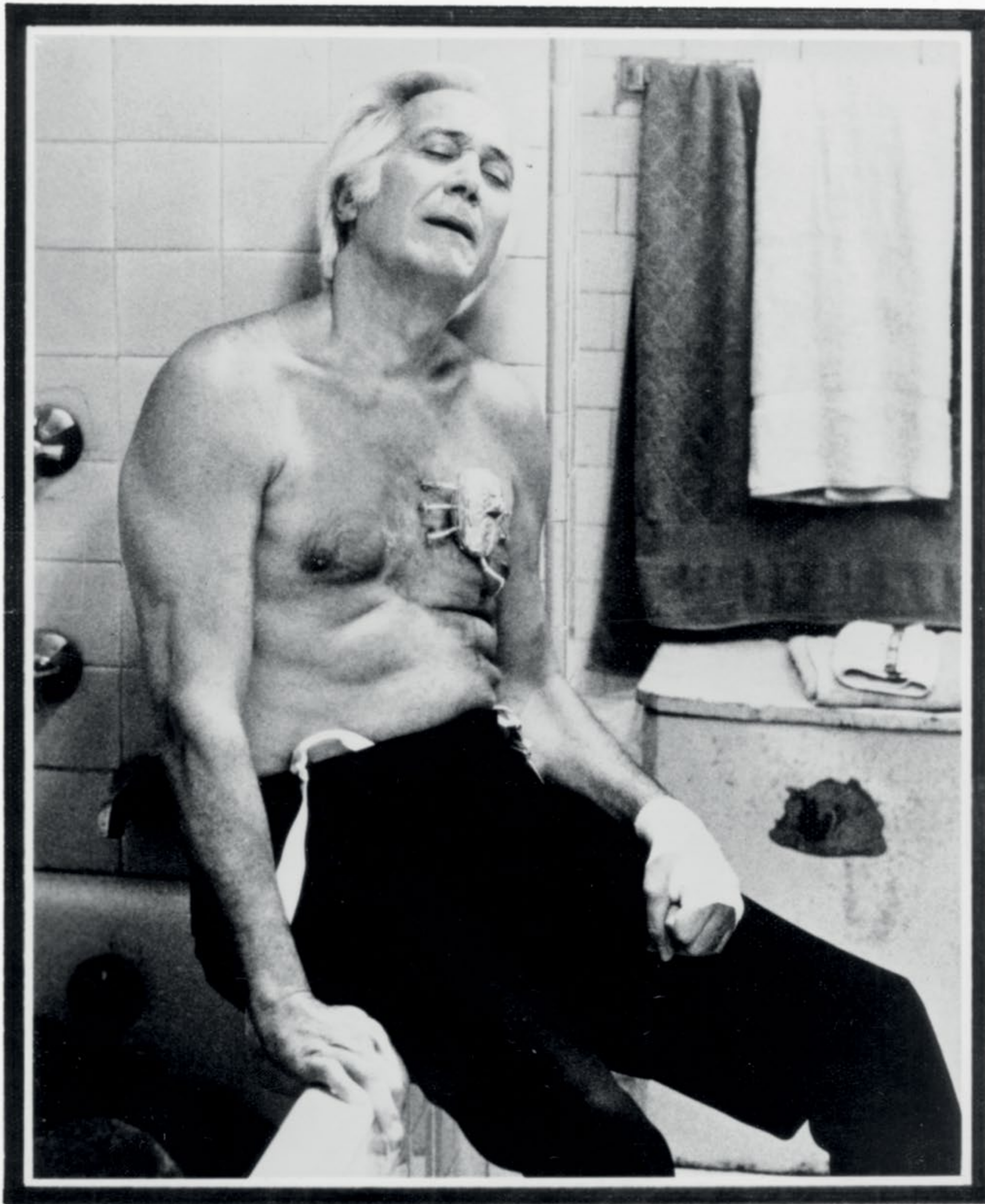
Escena de la película *Amores perros* (2000), celebrada ópera prima de Alejandro González Iñárritu/ Federico García. Imcine.

Su historia es la de una migración de primera clase, la de tres cineastas mexicanos que «dieron el golpe» con sus óperas primas y pronto fueron cooptados por un sistema de producción *better than life* como es el cine hollywoodense. Cada tanto aparecen en los medios nacionales para promocionar alguna superproducción, dar declaraciones que apoyen al cine mexicano, sumarse a causas sociales y, excepcionalmente, filmar una película en la tierra que los vio nacer. Dos de los festivales cinematográficos más importantes del orbe —Cannes y Venecia— han caído rendidos a sus pies, lo mismo que la Academy of Motion Picture Arts and Sciences, responsable de entregar anualmente el premio Óscar, que en el imaginario nacional es la

máxima recompensa a la que todo cineasta en ciernes aspira.

Su récord ahí es francamente impresionante: Alfonso Cuarón fue el primer mexicano —y latinoamericano— en ganar un Óscar como Mejor director por *Gravity* (2013) en 2014, honor que volvió a conseguir en 2019 gracias a *Roma* (2018), primera cinta mexicana que se alzó con el triunfo en la categoría de Película extranjera. Por su parte, a Alejandro González Iñárritu le cabe el mérito de haber recibido el mismo premio en dos ocasiones consecutivas por *Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance)* (2014) y *The Revenant* (2015), en 2015 y 2016 respectivamente, con lo cual se sumó a una pequeña lista donde solo se encuentran

**XXV MUESTRA INTERNACIONAL
DE CINE**
R.T.C.- CINETECA NACIONAL



FEDERICO LUPPI
RON PERLMAN **LA INVENCION DE CRONOS**

Director: GUILLERMO DEL TORO

Federico Luppi, con el *prop* del escarabajo,
diseñado por el propio Guillermo del Toro para su
película *Cronos* (1993)/ David Capistrán. Imcine.

John Ford y Joseph L. Mankiewicz, dos de los grandes cineastas del periodo clásico. Finalmente, Guillermo del Toro ganó la estatuilla dorada como director en 2018 por *The Shape of Water* (2017) y recientemente, en 2023, obtuvo el premio en la categoría de Largometraje animado por *Guillermo del Toro's Pinocchio* (2022). Entre los tres suman más de quinientos premios y casi mil nominaciones en diversos festivales y certámenes de todo el mundo.

Una de las justificaciones de su partida fue el mal estado del cine nacional, que desde hace décadas depende de subvenciones estatales. Como lo manifestó Cuarón tempranamente: «Los administradores de nuestro país han obligado a cineastas como Guillermo del Toro, Alejandro González Iñárritu y yo, entre otros, a ser braceros de lujo, a emigrar y buscar en otros países las condiciones para hacer nuestras películas». A continuación, el cineasta afirmó que solo volvería a filmar en México cuando se modificara la manera unidimensional de los funcionarios para percibir las problemáticas del cine y su falta de apoyos, lo cual —de alguna manera— terminó ocurriendo.

Cuando *The New York Times* los reunió en una charla pública en el Hunter College de Manhattan, como parte de las actividades en torno a la entrega de los Gotham Awards de 2006, que aquel año les otorgó el «Tributo al Cine Mundial», los tres cineastas pusieron de manifiesto los lazos que los unen. «Lo que nos mantiene juntos como amigos es la honestidad brutal con la que nos tratamos», declaró Cuarón; lo cual fue reafirmado por Del Toro: «Ellos dos son a los que más temo enseñar mis películas». Ambos se conocieron en los ochenta haciendo televisión. González Iñárritu fue el último que entró al trío, tras estrenar *Amores perros* (2000),

«pero inmediatamente sentimos una conexión muy fuerte», afirmó el también director de *Babel* (2006). Con estilos y apuestas completamente diferentes, los tres —desde sus vidas en Londres, Madrid o Los Ángeles— afirmaron que no tenían intenciones de volver a filmar en México, aunque su origen ha sido definitivo. «Me gusta tener raíces, pero no fronteras —afirmó Guillermo—. Las cosas que me formaron en México están dentro mío para siempre, no importa dónde vaya».

Las historias detrás de sus carreras son distintas, pero comparten ciertas características en sus orígenes. Iñárritu fue un locutor de radio que, en su juventud, no sabía que el cine resultaría ese medio donde su voz sería escuchada por millones de personas. Lo mismo pudo sucederle a Guillermo del Toro cuando maquillaba rostros deformados y criaturas terroríficas para la televisión; o a Alfonso Cuarón cuando cargaba un *boom* o servía cafés en las raquíticas producciones *cuequeras*. Pero la fragilidad y la duda de estos tres se han transformado, con los años, en certeza e inspiración para decenas de cineastas jóvenes que aspiran a tener carreras entre Hollywood y México, así como decenas de proyectos en sus carteras.

En febrero de 2007, los tres mexicanos coincidieron en el angelino Kodak Theatre, donde se celebraba la noche del premio Óscar, porque sus cintas *Babel*, *Children of Men* y *El laberinto del fauno* estaban nominadas en diferentes categorías. En vísperas de la premiación, Alfonso Cuarón declaró con extraordinario buen humor: «Si estos tres babas están ahí, todo el mundo puede estar. No hay nada extraordinario en nosotros tres, venimos de un lugar en común [México] en donde hay talento, y mucho».

EPÍLOGO

Cuando la gente me pregunta sobre mi vida, siempre respondo que no puedo separarla del cine mexicano. Crecí en los sets de filmación y formé parte de sus historias desde niña. Para mí, el cine no ha sido solo un trabajo; ha sido mi escuela, mi patio de recreo y, eventualmente, mi espejo. La cámara ha atestiguado cada etapa de mi vida.

Recuerdo la primera vez que vi mi rostro en la pantalla. Tenía diecisiete años. La mezcla de asombro y una extraña familiaridad fue abrumadora. En aquel momento no entendía completamente el impacto, pero sentí una conexión y un sentido de pertenencia innegables con ese mundo. Cada personaje que he interpretado, desde la niña curiosa hasta la adolescente rebelde y la mujer madura, me enseñó algo nuevo sobre mí misma y sobre la vida en México. Las historias que contamos no eran solo ficciones, eran también reflejos de nuestra sociedad, de nuestras alegrías y nuestras luchas. A través de ellas experimenté realidades que de otra manera no habría conocido, y cada papel me ayudó a moldear mi propia identidad.

El cine mexicano me ha dado una voz, me ha permitido explorar la riqueza de nuestras tradiciones, la complejidad de nuestras emociones y la belleza de nuestro país. He tenido el privilegio de trabajar con directores visionarios y con actores que fueron verdaderos maestros para mí, quienes me guiaron en mi oficio y me inculcaron un profundo amor y respeto por nuestra cultura.

Compartir esas historias con el público, ver cómo resuenan en sus vidas, es una de las mayores satisfacciones para quienes nos dedicamos a esto. Cada departamento es fundamental, todos tenemos un sabor esencial que sumar a este maravilloso mole, que se puede disfrutar mientras se cocina de manera colectiva.

Hoy en día nuestro cine está vivo, es diverso, está lleno de personas talentosas que lo aman y se le entregan, buscando nuevas formas de expresión creativa. Hay un crecimiento en la industria y una mayor autonomía para las y los artistas. Muchos actores y actrices ya no solo interpretamos roles, sino que también contribuimos a la producción y dirección de nuestras obras, influyendo en la forma en que se representan las historias en el cine.



Ana Claudia Talancón como Miryam en el *thriller* *El último justo* (Manuel Carballo, 2007)/ Filmax/ Lemon Films/ Album. Alamy Stock Photo.

Por otro lado, la participación de las mujeres ha mostrado un crecimiento progresivo, aunque aún existen brechas significativas y enormes desafíos para lograr una plena equidad de género, especialmente en posiciones de liderazgo y toma de decisiones. Además, ha habido una explosión de voces que exploran temas históricamente marginados: cine indígena, historias LGBTQ+, y relatos locales que trascienden el centro del país. Pero el camino hacia la equidad requiere no solo políticas de inclusión, sino también un cambio cultural dentro de la propia industria.

En cuanto a la distribución, si bien se ha ampliado la demanda con las plataformas digitales, muchas películas mexicanas tienen un tiempo de exhibición limitado en ellas. Otro problema es la dificultad para obtener financiamiento, ya que muchos proyectos dependen de subsidios gubernamentales o inversiones privadas, lo que puede volverlos inciertos.

Como lo han expresado algunos cineastas, el cine mexicano no necesita salvadores, necesita estructuras sólidas. El futuro está en manos de una industria que debe unirse para defender su identidad, sin perder de vista la innovación.

Mirando hacia atrás, me doy cuenta de que el cine no solo ha sido mi carrera, sino el hilo conductor de mi existencia. Me ha dado una perspectiva única sobre el mundo y me ha enseñado la importancia de la autenticidad y la empatía. Soy la persona que soy hoy gracias a cada guion, cada toma y cada aplauso. Y aunque la industria siempre está cambiando, mi amor por el cine mexicano y mi compromiso con sus historias permanecen tan fuertes como el primer día.

Ana Claudia Talancón



Fundación
BBVA

