

Tres generaciones de cineastas mexicanos

Después de una crisis tan larga que ya se apreciaba como normal, el cine mexicano en los últimos cinco años dio signos de una renovada vitalidad. A pesar de las objeciones de los habituales denostadores del cine mexicano, que han hecho carrera de negar su existencia, el repunte fue evidente en todos los frentes. De nueva cuenta, los festivales internacionales mostraron interés por el cine mexicano de calidad, por lo que ha estado presente en festivales importantes como Cannes, Berlín, San Sebastián, Tokio, Montreal y Toronto, entre otros. Eso ha sido además la plataforma para la venta de películas a exhibirse en territorios que parecían perdidos para siempre. Por supuesto, el ejemplo más claro de proyección internacional ha sido *Como agua para chocolate* de Alfonso Arau, que tras su permanencia en las carteleras de Estados Unidos, España, Italia, Japón, Suiza y Australia, entre otros países, se ha convertido en el mayor éxito financiero en la historia del cine mexicano.

Pero la buena recepción no se ha restringido al territorio extranjero. También el público mexicano masivo --harto de las pseudocomedias eróticas, de las aventuras policiacas retrógadas y otros subproductos de antaño--, ha respondido con entusiasmo a un cine que le puede divertir sin ofender su inteligencia.

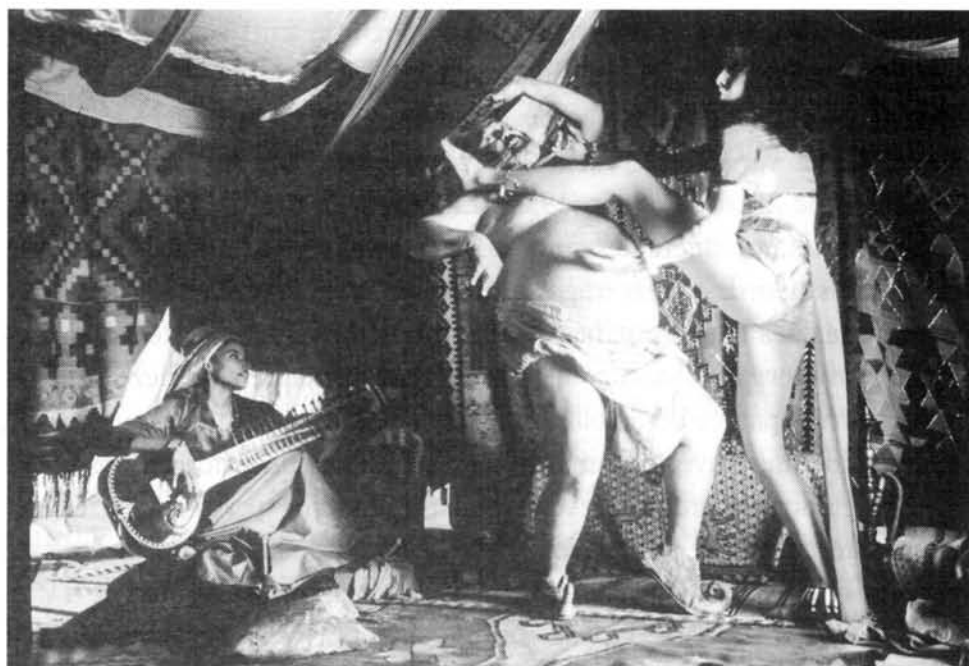
Dos factores han sido definitivos para ese repunte. Uno de ellos es la participación estatal, a través del Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine), que ha fungido como instancia coproductora de proyectos que son aprobados por los méritos de su guión, su plan de producción y su capacidad de aportar una parte de la inversión necesaria. Ya se ha comprobado que en cuanto deja de interesarle al Estado, el cine entra en una catatonia profunda. Así sucedió después del sexenio del presidente Luis Echeverría (1970-1976), el período cuando el cine mexicano vivió un efímero

momento de auge, al promoverse las carreras de cineastas entonces jóvenes —Felipe Cazals, Jaime Humberto Hermosillo, Arturo Ripstein *et al*— que probaron su talento desde sus primeras realizaciones. Las administraciones siguientes, las de los presidentes López Portillo y De la Madrid, resultaron ser tan desastrosas para el cine mexicano, que subsistió a duras penas gracias a la voluntad de sus artífices.

Lo arriesgado de la propuesta del Imcine en la administración de Salinas de Gortari fue apostar, hasta cierto punto, que los cineastas eran susceptibles de convertirse en productores, y así involucrarse en los mecanismos comerciales de la industria. Estrategia que suponía que, en un futuro, podrían levantar sus propios proyectos sin tanta dependencia estatal y lograr sobrevivir a los vaivenes sexenales.

El otro factor es el artístico. Por una vez, se han reunido cineastas de tres generaciones diferentes, no sólo directores sino guionistas, fotógrafos, editores y demás técnicos. Dicha confluencia ha enriquecido mucho la producción. Si algo caracterizó el cine del sexenio echeverrista fue su tendencia al cine histórico-político de gran producción. Si algo caracteriza al presente es el no tener una tendencia específica. Al contrario, hay una gran variedad de géneros, intereses y estilos, resultado de la interacción de realizadores muy diversos. En activo están los cineastas que comenzaron su carrera a fines de los 60 y principios de los 70, y gozaron de la breve bonanza del echeverrismo; la generación siguiente —la llamada «perdida»— que sufrió el vacío casi total de dos sexenios desfavorables; y los jóvenes egresados de escuelas de cine que están realizando sus primeras obras.

Del primer grupo, Arturo Ripstein es quien ha logrado llevar la carrera más uniforme y coherente con sus intereses de autor. Desde *El imperio de la fortuna* (1985), película con la que inició su colaboración con la guionista Paz Alicia Garcíadiego, la intención del realizador ha sido la de hacer estallar las convenciones del melodrama mexicano, situando sus historias en mundos asfixiantes. *Principio y fin*, ganadora de la Concha de Oro en el festival de San Sebastián de 1993, adapta la novela homónima de Naguib Mahfuz para una rigurosa aproximación al género, donde los elementos son llevados a un extremo de crueldad. Para el cineasta, la destrucción de la familia protagonista es sólo otro apunte de cómo el hogar puede generar las peores trampas existenciales (un tema que ha desarrollado desde los inicios de su carrera). Con una inspirada puesta en escena —resuelta con planos-secuencias— Ripstein establece qué tan inexorable es el destino de cada uno de los personajes. Mientras que la más reciente, *La reina de la noche* (1994), toma como pretexto la malograda vida de la cantante de rancheras Lucha Reyes para desarrollar otra historia conmove-



Ambar, de Luis Estrada.



El callejón de los milagros, de Jorge Fons.

dora de amores condenados y lazos familiares destructivos, filmada con singular virtuosismo en un universo nocturno y encerrado.

Sin embargo, la obra mayor de Ripstein es quizá *La mujer del puerto* (1991), nueva versión del cuento de Maupassant que inspiró el clásico homónimo de Arcady Boytler (1933). La película narra, desde tres puntos de vista —no tanto diferentes como complementarios— la relación amorosa entre dos hermanos con trágicas consecuencias. Aquí Ripstein desarma las convenciones melodramáticas, al mismo tiempo que invierte sus mecanismos, sin otorgar concesión alguna. Bajo un clima de sordidez implacable, la película parece desarrollarse al borde del fin del mundo.

Aunque de una trayectoria más desigual, Jaime Humberto Hermosillo se ha distinguido por trabajar exclusivamente un cine personal, buscando formas alternativas de producción. Hermosillo es, de hecho, el único de su generación que no ha dirigido películas de encargo, programas de TV o comerciales para ganarse la vida. Dos de sus obras más recientes, *Intimidades en un cuarto de baño* (1989) y *La tarea* (1991) son ejemplos de su disposición al riesgo: ambas son experimentos formales resueltos desde un solo punto de vista. En la primera, el espectador es testigo, detrás de un espejo de baño, de cómo se desintegra una familia de clase media. Estrenada en España, *La tarea* es, como se sabe, una comedia erótica sobre una aparente seducción escenificada frente a una cámara de vídeo, que es nuestro punto de vista. Con esos dos títulos, el cineasta se repuso de una mala racha anterior, demostrando de paso una loable voluntad para la experimentación y la renovación. Además, la forma de producción económica que ha ideado, le ha permitido ser prolífico; en menos de un año, Hermosillo filmó otro par de películas, *Encuentro inesperado* (1991) y *La tarea prohibida* (1992), siendo la segunda una falsa secuela: no es una comedia, sino un arriesgado melodrama, cargado de una fuerza emocional que no tenía la primera. La película es una de las expresiones más sinceras sobre el amor edípico que ha dado el cine.

Los compañeros de generación de Ripstein y Hermosillo no han corrido con similar suerte. Felipe Cazals ha anunciado su retiro, tras la accidentada filmación de *Kino* (1992), un tardío proyecto sobre las actividades de un misionero suizo-italiano en la antigua California, mientras que Paul Leduc ha hecho largometrajes de manera demasiado espaciada. Su más reciente realización, *Dollar Mambo* (1992), una esquemática alegoría musical sobre la invasión estadounidense de Panamá, recibió duras críticas a su estreno en el festival de San Sebastián. De manera similar, el problema con Jorge Fons es que no ha podido filmar con la regularidad deseada. El éxito de *Rojo amanecer* (1989), la primera —y hasta ahora única— película industrial que ha abordando la masacre del 2 de octubre de 1968, fue