

ce jardin (1956), *La fièvre monte à El Pao* (o *Los ambiciosos*, 1959), y *El ángel exterminador* (1962).

Alcoriza siguió trabajando algunos años como guionista, casi siempre junto a su esposa, en diversas producciones mejicanas, entre ellas *El toro negro* (1960) de Benito Alazraki y *El esqueleto de la señora Morales* (1960) de Rogelio González, que tiene ciertos ecos de humor negro buñuelianos. Pese a ello, y a ciertas influencias lógicas tras una colaboración estrecha con Buñuel, la futura obra de Alcoriza director tiene rasgos propios y muy distintos a la de su maestro.

Con una vasta experiencia cinematográfica totalmente cumplida dentro de la industria mejicana Alcoriza se negó a una primera oferta para dirigir un film comercial costoso y propuso en cambio la realización de *Los jóvenes* (1960) con guión propio; esta historia planteaba por primera vez un tema de crisis juveniles, que reaparecerían posteriormente en su obra. Alcoriza rechazó luego la autoría de este film, debido a los cortes y manipulaciones de la censura y criticó con severidad sus «lugares comunes», a pesar de que interesó a la crítica más severa, como la de Jorge Ayala Blanco³.

Su segunda película fue mucho más importante. *Tlayucán* (1961) fue una comedia y a la vez un documento realista sobre una comunidad rural, con lo cual mostraba además su penetración en el mundo mejicano, al cual se integraba mucho más que Buñuel. Posteriormente, Alcoriza participó de un film en episodios, *Juego peligroso* (1966), una coproducción mejicano-brasileña y en *La casa de cristal* (1967), con guión del español Julio Alejandro, emigrado a Méjico en la posguerra; luego viajó a España por primera vez, con el proyecto de filmar (con la colaboración de Ricardo Muñoz Suay) una versión de *Divinas palabras* de Valle Inclán. No pudo ser y regresó a Méjico, donde rodó otras películas, entre ellas *Mecánica nacional* (1971) divertida sátira que descubre los comportamientos de la pequeña burguesía mejicana. Su estilo realista y tradicional tuvo un giro importante en *Presagio* (1974), que descubría el clima de terror en un pequeño pueblo ante las premoniciones fanáticas de diversas calamidades. La historia había sido elaborada con Gabriel García Márquez, que introdujo su «realismo mágico». Pero Alcoriza evidentemente se siente más cómodo en un análisis de la realidad directa, como en dos films sobre comunidades indígenas de su primera etapa, *Tiburonerros* (1962) y *Tarahumara* (1964). En suma, pese a sus orígenes, Alcoriza es un realizador esencialmente mejicano.

Entre los numerosos directores que probaron suerte en América Latina destacan José María García Ascot y Carlos Velo, ambos en Méjico. La obra del primero es breve pero importante. Nacido en Madrid en 1928, hijo de un diplomático, abandonó España con su familia en 1939, yendo primero a Francia y luego a Méjico. Hizo sus estudios allí y fue profesor de literatura. También fundó un cineclub universitario y ejerció como crítico, en una revista, *Nuevo Cine*, que nucleaba a los jóvenes que deseaban renovar el anquilosado cine de entonces. En la productora de Barbachano Ponce, uno de los productores mejicanos más significativos, colaboró en los rodajes de *Raíces* (Benito Alazraki, 1953), donde fue coguionista; de *Torero* de Carlos Velo (1956), de *Naza-*

³ Jorge Ayala Blanco: *La aventura del cine mexicano*, Ed. Era. México, 1968.

rín de Buñuel (1958) y de *Sonatas*, (1959) coproducción realizada por Juan Antonio Bardem.

Invitado en 1959 por Alfredo Guevara, director del ICAIC cubano, para participar del film *Historias de la Revolución*, pudo realizar dos episodios de esta film, en 1960. De regreso a Méjico, emprendió —junto a su esposa María Luisa Elio y el crítico español (también exiliado) Emilio García Riera— el guión de *En el balcón vacío* (1962) su obra más importante. Producción marginal e independiente, se rodó en 16 mm. a lo largo de un año. Recrea con sensibilidad y un estilo original la infancia en España de una mujer (la propia María Luisa Elio), la desaparición de su padre (luego fusilado) y la huida hacia Francia durante la guerra civil. Pese a sus méritos y a ser el primer film independiente mejicano que rompía con el convencionalismo de la mayoría del cine de la industria, sólo pudo exhibirse en circuitos paralelos de cineclubes; en Europa, en cambio, fue muy elogiada y obtuvo premios. No fue suficiente para que García Ascot pudiese prolongar su carrera como director, por lo cual tuvo que dedicarse al cine publicitario y la literatura.

Carlos Velo, nacido en Galicia en 1905 (y recientemente fallecido), se dedicó primero a la ciencia, específicamente la biología, y una de sus investigaciones fue causa de su acercamiento al cine: un film sobre la vida de las abejas, en 16 mm., que realizó mientras preparaba su tesis. Años después, en 1934, fundó el cineclub de la Federación Universitaria y se dedicó al cine documental, un género que dominaría en el resto de su carrera, con ciertas excepciones. Al iniciarse la guerra civil, Velo era profesor de biología en la Universidad de Madrid, sin dejar por eso su labor como documentalista. Después de ciertos avatares y films inconclusos, pudo escapar a Francia, en 1939 y luego a Méjico. Allí se repitió la historia, simétricamente, pues tras diez años en su profesión de biólogo, volvió al cine, participando de la creación de los noticiarios mejicanos. En 1944 escribió un guión, *Entre hermanos*, sobre una novela de Mauricio Gamboa, con la colaboración de Mauricio Magdaleno y Emilio Fernández. Velo desarrolló el guión técnico (encuadre) ya que iba a dirigirla, con producción de Benito Alasraki, pero el sindicato de la producción (STPC) no autorizó su trabajo, que por fin desempeñó un mejicano, Ramón Peón.

Velo pudo insertarse en la producción mejicana con Manuel Barbachano Ponce, recién llegado de Nueva York. Ambos crearon una firma de producción de cortometraje, EMA, sorteando las barreras sindicales. Carlos Velo asumió la dirección técnica y se realizaron diversos noticiarios en serie, como Cine-Verdad, Noticiario Mexicano EMA y Tele-Revista, donde Velo profundizaba en la técnica del montaje. Barbachano Ponce emprenderá, luego de afirmarse económicamente, la producción de largometrajes. El primero fue *Raíces* (1953) sobre cuatro cuentos indigenistas de Agustín Rojas González. Velo fue adaptador y guionista (con la colaboración de García Ascot), montador y supervisor general, pero la dirección fue firmada por Benito Alasraki, seguramente para sortear las condiciones sindicales. También colaboró en la banda musical el compositor español Rodolfo Halffter. *Raíces*, pese a cierta tosquedad y falta de medios visibles, fue una revelación, que se apartaba de la corriente producción mejicana y obtuvo el premio de la Crítica Internacional en Cannes, ex-aequo con *Muerte de un ciclista* de Bardem.

La visita del famoso autor neorrealista Cesare Zavattini, sugirió la idea de realizar *México mío*, tres historias escritas por aquél y Carlos Velo en 1955. Pero el proyecto no llegó a realizarse y en el interín, este último concibió la idea de hacer un documental sobre la vida del torero Juan Procuna. Este excelente film biográfico —seguramente el mejor sobre el tema del toreo— parte de un montaje completo y virtuoso de las corridas de Procuna por todo el país, que Velo y sus colaboradores siguieron con cuatro cámaras. Mezcla de documento directo y reconstrucción —para las escenas de la infancia— reúne la expresividad de ambos géneros, documental y ficción, y ahonda sin tópicos en la miseria y la fastuosidad del mundo del toreo.

Tras este éxito de público y estima, Velo adaptó —junto a Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes— un relato de Juan Rulfo, *El gallo de oro* (1964), que dirigió Roberto Gavaldón. Luego dedicó sus esfuerzos a la difícil adaptación de la gran novela de Rulfo, *Pedro Páramo*. Velo no pudo superar esas dificultades, casi infranqueables, y su film fue un fracaso parcial, pese a sus buenas intenciones.

Posteriormente, Velo intentó una producción puramente comercial, como forma de independizarse de presiones ajenas y volver a empresas de calidad, pero esos intentos no fueron fructíferos ni siquiera en su objetivo económico. Luego pasó a dirigir el departamento de documentales de Churubusco y otros organismos estatales, pero sin volver ya a proyectos de más aliento.

En un plano mucho menos sobresaliente, cabe recordar algunos otros nombres: Juan Luis Buñuel, hijo de Luis, está sobre todo vinculado al cine francés, pero se inició como ayudante de Orson Welles (*Don Quijote*) y de diversos directores mejicanos. *Au rendez-vous de la mort joyeuse* (1973) fue su primer largometraje como director, a la que siguieron *La mujer de las botas rojas* (1974) con Catherine Deneuve, rodada en España, y *Leonor* (1974), coproducción hispano-germana.

Joan Castanyer, pintor, dibujante, decorador, escritor y director, es una figura muy interesante y casi desconocida. Estuvo vinculado al grupo izquierdista «Octubre», en Francia, entre cuyos miembros estaban el crítico Leon Moussinac, Jacques Prévert y Jean-Paul Le Chanois. Fue amigo del gran Jean Renoir y decorador en algunos de sus films, entre ellos *Boudu sauvé des eaux*. De regreso en España, en Barcelona, colaboró en la realización de documentales. Al final de la guerra civil se exilió en París, donde llegó a dirigir en 1949 *L'homme qui revient de loin*, con María Casares y Annabella. No hubo otras, pero trabajó ocasionalmente como actor en films de su amigo Renoir. Sin otras posibilidades de triunfo, terminó abriendo un restaurante típico español en París.

Antonio Momplet (Cádiz 1899) con una actividad periodística, teatral y cinematográfica, trabajó en muchos países: Francia, Alemania, Italia, China, Japón, India, Canadá, Estados Unidos y la URRS. En el cine español debutó en 1935 con *Hombres contra hombres*, un film pacifista, y luego dirigió *La farándula* (1937) terminada por otros en la posguerra, y *La millona* (1937).

Ese mismo año se trasladó a Buenos Aires, donde dirigió *Turbión* (1938), *Novios para las muchachas* (1941), que era una adaptación de *Las de Caín* de los hermanos Alvarez Quintero; *El hermano José* (1941) con el popular cómico argentino Pepe Arias y

En el viejo Buenos Aires (1942) —en cuyo guión participó Alejandro Casona— un film elogiado, de gran éxito de público. Tras un nuevo film, *Los hijos artificiales* (1943), Momplet se trasladó a Méjico, donde se inició como guionista y a partir de 1944, como director de varias películas, entre ellas *Amok* con María Félix, y la más ambiciosa (artísticamente) *Bel ami* (o *El buen mozo*, 1946) basada en el relato de Maupassant. Volvió a Buenos Aires donde realizó cinco películas más antes de regresar a España en 1952, donde prosiguió su carrera de artesano competente y sin mayor relieve. En su última etapa en Argentina realizó películas como *La cumparsita*, *Toscanito y los detectives* (1950) —que era una adaptación de *Emil und die Detektives*, la novela alemana de Erich Kästner— para lucimiento de un popular actor infantil de la época— o *Café cantante* (1951).

Profusa y de escasa calidad es la filmografía mejicana de Miguel Morayta desde *Los siete niños de Ecija* (1946) hasta *El vampiro sangriento* (1962), con alguna incursión en Argentina (*Especialista en señoras*, 1950). Antes de su partida de España había sido capitán de artillería.

José Díaz Morales (Toledo, 1908) emigró a Méjico en 1936, sin ninguna experiencia en cine y comenzó como argumentista en 1938, antes de dirigir, en 1943, un *Cristóbal Colón*. Su carrera fue también muy prolífica, especializándose en el melodrama lacrimógeno, muy típico de la producción mejicana. También rodó en España *Paz* (1948), un film —según las crónicas— sumamente reaccionario, y asimismo adaptó *El divino impaciente* (1949) del igualmente reaccionario pilar literario del régimen, José María Pemán. Luego regresó a Méjico, donde prosiguió su carrera comercial.

Fernando G. Mantilla fue en la etapa republicana un prestigioso documentalista y durante la guerra civil siguió en ese campo con una actividad militante. En 1939 se estableció en Méjico, donde murió sin realizar otras películas.

Jaime Salvador —otro activo y comercial argumentista y realizador— comenzó su éxodo en Hollywood en 1938, dirigiendo *Castillos en el aire*, una de las últimas películas rodadas en castellano dentro de la industria norteamericana de esa época. Luego se trasladó a Cuba, donde en 1939 dirigió cuatro films, el primero *Mi tía de América*, todos perfectamente olvidables. En Méjico, desde 1941, inicióse como argumentista de *Ni sangre ni arena*, de Alejandro Galindo y protagonizada por el cómico Cantinflas. Tras esta introducción, se convirtió en el guionista más consecuente de las películas del famoso actor mejicano.

Su primera película mejicana fue *El jorobado* (*Enrique de Lagardère*, 1943), adaptación de la novela de Paul Feval, con Jorge Negrete como protagonista. Sin dejar de escribir guiones para otros realizadores, Salvador prosiguió su carrera como director de films comerciales modestos. Apenas merece destacarse su colaboración como guionista en *Una mujer sin amor*, (1951) de Buñuel, que adaptaba el cuento de Maupassant *Pierre et Jean*.

Nemesio M. Sobrevila, que también era arquitecto y escenógrafo, fue cineasta —como productor, guionista y director— en el cine mudo. Posteriormente —durante su labor en la productora Filmófono— Buñuel decidió filmar su pieza *La hija de Juan Simón* y le confió la dirección, pero su lentitud y espíritu perfeccionista —escribió Román Gubern— obligaron a cancelar su colaboración, y la película fue terminada por