

seguido, seis años después, por la entusiasta recepción del público y la crítica a *El callejón de los milagros*, un ambicioso melodrama —también adaptado de una novela de Naguib Mahfuz— que recupera la capacidad del realizador de saber observar el universo arrabalero de la ciudad de México.

Curiosamente, la hazaña comercial de Alfonso Arau no la ha conseguido ninguno de sus compañeros de generación mucho más prestigiados. Autor de una filmografía escasa y poco distinguida, Arau era más conocido como actor en películas hollywoodenses (*The Wild Bunch*, *Romancing the Stone*, *The Three Amigos*) que como realizador. Por ello, el éxito de *Como agua para chocolate* ha sido tan inusitado. Si bien la película no pasa de ser una ilustración chata del *bestseller* homónimo de Laura Esquivel, se entiende que el público nacional e internacional se haya sentido atraído por el complaciente romanticismo de su tema, aderezado con pizcas de realismo mágico. Al momento de escribir este texto, es inminente el estreno de la siguiente realización de Arau, *A Walk in the Clouds*, un *remake* producido en Hollywood, con reparto multinacional.

También activo como cineasta desde los 70, Gabriel Retes ha conseguido su mejor trabajo en *El bulto* (1991), sobre un hombre que después de vivir en coma por años (tras ser golpeado en una represión gubernamental), despierta en una realidad ajena y desconocida. Bajo una atmósfera genuina de afecto familiar, Retes ha hecho una irónica y pertinente descripción de los cambios sociales vividos por México en el último par de décadas. Su siguiente esfuerzo, *Bienvenido/Welcome* (1994) es una ocurrenente reflexión sobre el quehacer cinematográfico en México, a través de las graciosas vicisitudes de un equipo que filma una película sobre el SIDA. Ambas cintas representan el reencuentro de Retes con un afortunado sentido del humor, ausente en buena parte de su filmografía.

La «generación perdida» está integrada por realizadores que tuvieron el infortunio de asomarse al agujero negro de dos sexenios de indiferencia oficial. Ese es el caso de Raúl Busteros, Alberto Cortés, Juan Antonio de la Riva, Carlos y José Luis García Agraz, Diego López, Rafael Montero, Alejandro Pelayo, Gerardo Pardo y Mital Valdez, entre otros. Pocos han pasado del tercer largometraje industrial. Uno de los más constantes, Alejandro Pelayo, debutó con una producción independiente y completó una interesante trilogía de tema político —*La víspera* (1982), *Días difíciles* (1987) y *Morir en el golfo* (1989)— antes de cambiar de registro con *Mirolava* (1992), e incursionar en el terreno biográfico narrando la trágica vida de la actriz epónima. Apoyada en un afortunado diseño de producción y, sobre todo, en la fotografía de Emmanuel Lubezki —el principal responsable de los aciertos visuales de *Como agua para chocolate*—, la película es

un vistoso ejercicio de estilización que permanece tan frío como la belleza glacial de su intérprete, Arielle Dombasle.

Tras una afortunada trayectoria como documentalista, Nicolás Echevarría emprendió el proyecto de su primer trabajo de ficción, *Cabeza de Vaca* (1990). Sin embargo, Echevarría tuvo que esperar unos seis años para que la película llegara a filmarse bajo una coproducción internacional. Valió la pena el esfuerzo. *Cabeza de Vaca* es una memorable épica interna sobre cómo un conquistador, el personaje titular, se integra a la cultura de los conquistados. Despreocupado en desarrollar una narrativa convencional, el cineasta se dejó llevar por su intuición de documentalista para recrear unos ritos y ceremonias mágicas con un gran sentido plástico.

Juan Antonio de la Riva es quizás el cineasta actual más arraigado en el cine mexicano tradicional, y en *Pueblo de madera* (1990), su tercer largometraje, describió de nuevo una provincia idealizada como marco de varias intrigas amorosas y de algunas fantasías alimentadas por el cine mismo. Sin embargo, en fechas recientes, De la Riva no ha podido volver a ese registro personal, al realizar varios productos supuestamente comerciales para la empresa Televisine, filial de Televisa. Sobra decir que carecen de interés alguno.

Pero de ese grupo, quien ha mostrado mayores dotes cinematográficas hasta ahora ha sido José Luis García Agraz. Tras un interesante ejercicio en cine negro, *Nocaut* (1983), el realizador tuvo que acometer por años trabajos de encargo —sobre todo para la televisión— antes de poder dirigir otra obra personal, *Desiertos mares* (1993). Basada en elementos autobiográficos, la cinta describe la crisis existencial de un cineasta a través de un arriesgado montaje donde tres hilos narrativos diferentes se entretrejen y complementan. El resultado es un flujo de imágenes de una fuerte carga emotiva.

Sin duda, uno de los aciertos de la política estatal reciente fue el de fomentar el ingreso a la industria de los jóvenes cineastas. Quizá sea una cifra récord el número de *óperas primas* —más de una veintena— que se produjeron en los últimos años. Esa sangre nueva fue en buena medida la responsable de la mencionada variedad de estilos y géneros que se logró.

Todos los directores de la nueva generación andan por los treinta años, la mayoría de ellos estudiaron en las dos escuelas de cine de la Ciudad de México —el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (C.U.E.C.) y el Centro de Capacitación Cinematográfica (C.C.C.)—, se foguearon como asistentes por un rato o hicieron algo de televisión y, en general, se formaron bajo una mezcla ecléctica de influencias, que incluye el cine hollywoodense, —o alguna deidad del cine europeo, como Wim Wenders— la música de rock, los tebeos, los dibujos animados y los videoclips,

combinados con figuras míticas de la cultura popular mexicana, como son *Santo*, *el Enmascarado de Plata*, Tin-Tan y Pedro Infante. Si los cineastas de los 70 mostraban un evidente aprendizaje de la *nueva ola* europea, los jóvenes denotan una influencia mucho más orientada hacia Hollywood.

Por lo mismo, si realizadores como Cazals, Leduc y el propio Ripstein expresaron un compromiso social en sus temas, ese aspecto está casi siempre ausente en los trabajos de los nuevos directores. Pero éstos han compensado su falta de interés político con un asombroso sentido cinematográfico, que les ha permitido filmar con soltura y solvencia formal desde sus primeros largometrajes.

Un caso muy ilustrativo es el de Carlos Carrera. Conocido en su etapa estudiantil por sus esperpénticos ejercicios de animación —*Mala yerba nunca muere*, *Un muy cortometraje*, entre otros—, Carrera debutó con el largometraje *La mujer de Benjamín* (1990), uno de los mejores títulos de la producción reciente. Cargada de ironía, se trata de una acertada reelaboración del mito de la Bella y la Bestia, donde el tonto de pueblo secuestra en plan amoroso a una voluntariosa joven, que aprovecha la acción para escapar de su tediosa vida. No obstante la malicia con que se retrata el carácter represivo y los valores retrógados de la provincia mexicana, el cineasta logró filtrar un elemento emotivo.

La siguiente realización de Carrera, *La vida conyugal* (1992), adaptó una novela de Sergio Pitol para hacer una descripción cruel de sesenta años en la vida de un matrimonio. Aunque desigual en su ritmo narrativo, la película contiene momentos memorables de humor negro. Sin embargo, el trabajo que mejor ha resumido la visión de Carrera es el más breve. Ganador de la Palma de Oro en el festival de Cannes del año pasado, el cortometraje *El héroe* (1993) cuenta en cinco minutos una historia urbana de trágica y macabra ironía. En las tres películas, Carrera se ha revelado como un misántropo confirmado, que observa cualquier esfuerzo humano —sobre todo las relaciones de pareja— con un saludable escepticismo. Con su nueva realización, *Sin remitente*, éste director ha incluso roto el estigma de Televisine, ya que se trata sin duda de una obra de autor, permeada de esa misma visión oscura y muy alejada del tono anodino que había caracterizado las producciones de la empresa.

El sentido del humor parece ser, por suerte, una de las cualidades más notorias de la nueva generación. Y el público también ha respondido a un nuevo tipo de comedia mexicana que no depende de la grosería. De ahí el éxito de *Sólo con tu pareja* (1991), *ópera prima* de Alfonso Cuarón, una ágil comedia de situaciones sobre el engaño sufrido por un Don Juan irrefrenable, a quien se le hace creer que ha contraído el SIDA. La cinta fue atacada en algunos círculos *gay* por tratar con ligereza la enfermedad,

aunque su verdadero tema es la responsabilidad en las relaciones. Si bien el guión se vuelve algo reiterativo en su parte final, el asunto se salva gracias a la dinámica realización de Cuarón, que evidencia las enseñanzas de autores tan diversos como Scorsese y Almodóvar. Siguiendo el ejemplo de su amigo y paisano Luis Mandoki, Cuarón emigró a Hollywood, donde acaba de dirigir *The Little Princess*, de corte infantil y bien recibida por la crítica estadounidense. No se antoja cercana la posibilidad de que filme otra película mexicana.

Guillermo del Toro es el único de la nueva generación que no proviene de la Ciudad de México. Oriundo de Guadalajara y fanático de la literatura fantástica, el cómic y el cine de horror, Del Toro ha realizado en *Cronos* una ocurrente revisión del cine de vampiros, a través de la historia de un viejo anticuario que, por accidente, descubre un aparato inventado por un alquimista del medioevo, cuyo uso brinda la vida eterna, con el inconveniente de que el usuario se transforma en vampiro. La película prescinde de los lugares comunes del género —crucifijos, ataúdes, mordidas en la yugular y demás— en la creación de un personaje melancólico, cuyo vampirismo equivale a otros placeres solitarios y culposos como la drogadicción.

Del Toro evidencia sus varias influencias formales y temáticas sin caer en el juego de ostentar su cinefilia a manera de homenajes sangrones. Al mismo tiempo, el joven director ha conseguido una rareza dentro de nuestro cine: una aportación al género fantástico de acentuado subtexto católico, que coquetea con el revisionismo posmodernista y no se inhibe a la hora de mostrarse sentimental. No debe extrañar que Del Toro también ha recibido ya ofertas para filmar en Hollywood.

Por su parte, Luis Estrada no ha tenido igual éxito al ensayar géneros hollywoodenses, entre otras razones porque no ha intentado adaptarlos a un contexto nacional. Al contrario, el director ha mostrado una extraña voluntad por erradicar el menor elemento que identifique a sus películas como mexicanas (es sintomático que uno de sus ejercicios en el CUEC, *Vengeance Is Mine*, esté hablado en —mal— inglés.) Desde su primer largometraje, *Camino largo a Tijuana* (1988), un cóctel genérico que podría retitularse *Mad Max camina las Calles de Fuego en París, Texas*, se hicieron muy notorias las intenciones derivativas de Estrada, pero también su sentido visual e inventiva como productor. Sus siguientes realizaciones, *Bandidos* (1991), un *western* pueril, y *Ámbar* (1993), una película de aventuras sin aventuras, indican qué tanto el cineasta permite que los deshilvanados homenajes a cintas de culto de los 70 para acá, ahoguen sus narrativas. La estilización formal y los valores de producción, notables en algunos momentos, no son suficientes para sustentar guiones muy poco rigurosos.