



**Instituto**

**Mora**

**INSTITUTO DE INVESTIGACIONES  
DR. JOSÉ MARÍA LUIS MORA**

---

---

“¿El cine se estudia? El proceso de conformación del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, los inicios de la enseñanza cinematográfica universitaria (1959-1976)”

**T E S I S**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADA EN HISTORIA  
P R E S E N T A  
KAREN RIVERA RODRÍGUEZ**

Directora: Dra. Lourdes Roca y Ortíz

Ciudad de México

mayo de 2019.



## Agradecimientos y dedicatoria

El presente trabajo es fruto de un largo proceso de investigación que me fue formando como persona y como historiadora. Todo empezó por una inquietud respecto a la Historia del Cine; sin embargo, mis reflexiones se fueron agudizando gracias a las clases de la Dra. Lourdes Roca, quien apoyó mi estudio desde sus inicios, me enseñó la interdisciplinariedad que hay en la labor del historiador y se convirtió en la mejor guía que pude haber tenido. Asimismo, la oportunidad que me dio de participar en el Seminario del Laboratorio Audiovisual de Investigación Social (LAIS), me llevó a descubrir parte del complejo y fascinante mundo del Documental, el cual complementó mis indagaciones sobre la enseñanza cinematográfica; cada sesión se convierte en nuevos aprendizajes gracias a la participación de Irene, Astrid, Lilia, Gloria, Victoria, Rodrigo, Mariño, Alejandro, Jaime, Felipe y Carlos; de igual forma, agradezco la orientación de la Dra. Liliana Cordero, quien dirigió mis cuestionamientos hacia una realidad mucho más crítica del CUEC del presente. También, agradezco al Mtro. Daniel Vargas porque sus clases, siempre llenas de reflexión y cuestionamientos, me ayudaron a repensar mi proyecto de adaptación. Igualmente, reconozco el apoyo del Dr. Álvaro Vázquez Mantecón, pues los comentarios que realizó en su momento a mi primer capítulo incentivaron la continuación de la búsqueda de indicios y formulación de hipótesis.

Este trabajo no tendría sentido sin la valiosa colaboración de los ex alumnos y profesores del CUEC: José Luis Mariño, Trinidad Langarica, Armando Lazo, Jorge Ayala Blanco, Jorge de la Rosa y Paulina Lavista, las entrevistas realizadas enriquecieron mi estudio, agradezco el tiempo brindado y la oportunidad que me dieron de escuchar sus experiencias, su voz le dio sentido a los Archivos, las listas de alumnos y a los planes de estudio. De igual modo al Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), ahora Escuela Nacional de Artes Cinematográficas (ENAC), en especial a Teresa Carvajal quien es encargada del Acervo Fílmico por las largas charlas y por su interés por el desarrollo de los estudios sobre cine. Los Acervos de la Fimoteca de la UNAM y



del Archivo Histórico de la UNAM (AHUNAM), significaron mi primer acercamiento a este tema, alimentaron mi curiosidad y me facilitaron la consulta de los documentos.

La formación que me brindó el Instituto Mora ha sido invaluable, las enseñanzas de los investigadores que me dieron clase a lo largo de cuatro años y medio, el acompañamiento de la Dra. Enriqueta Quiroz mediante el seminario de titulación, al igual que las discusiones grupales con mis amigos de generación: Gala, Emiliano, Jocelyne, Paul, José, Arturo, Jonathan, Ingrid, Sofía, Rossana y Datse, son irremplazables; me siento muy afortunada por haber compartido aula, comidas, perspectivas, risas y desvelos. De la misma manera estoy agradecida por el apoyo que recibí de Servicios Escolares, de la Biblioteca, así como del seguimiento de la Dra. Guadalupe Villa, Coordinadora Académica de la Licenciatura y de la Mtra. Alicia Salmerón.

Por último, pero no menos importante, agradezco a mi familia; a mi mamá Adriana Rodríguez Domínguez por siempre acompañarme, creer en mí y alimentar mis sueños; a mis hermanas Diana y Jessica Rivera quienes se convirtieron en mis confidentes, escucharon incondicionalmente cada idea que me surgía y cada angustia que se me atravesaba; también, a mi hermano Saúl Rivera por las alegrías; a mi papá José Saúl Rivera López por las múltiples lecciones de vida y a César Reyes por cuidar tanto de mi mamá, además de apoyarnos en estos años tanto a mis hermanas como a mí. Son varios los integrantes de mi familia que confiaron en mí antes de que yo misma lo hiciera, gracias a mis abuelitas Cristina Domínguez y Eulalia López, a mis abuelitos Cornelio Rivera y Luis Rodríguez; a todos mis tíos y primos, en especial a mi tío Emanuel por escucharme y alentarme.

Dedico este trabajo a cada una de estas personas que contribuyeron de una u otra forma en la materialización de esta tesis.



## Índice

<b>Introducción</b> .....	<b>1</b>
<b>Planteamiento del problema</b> .....	<b>4</b>
<b>Balance historiográfico</b> .....	<b>5</b>
<b>Capítulo 1: La creación de una escuela de cine</b> .....	<b>9</b>
<b>Las escuelas de cine en el mundo</b> .....	<b>9</b>
<b>La escuela de cine de México</b> .....	<b>16</b>
<b>El grupo Nuevo Cine</b> .....	<b>20</b>
<b>Entre el sueño y la realidad</b> .....	<b>27</b>
<b>Capítulo 2. Los primeros pasos, las primeras generaciones</b> .....	<b>31</b>
<b>Los planes y las experiencias</b> .....	<b>31</b>
1963 .....	31
1964 .....	33
1965 .....	37
1966 .....	39
1967 .....	46
<b>La población escolar, datos estadísticos</b> .....	<b>52</b>
<b>Capítulo 3. Las inquietudes al iniciar otra década</b> .....	<b>57</b>
<b>La conciencia universitaria</b> .....	<b>57</b>
<b>El CUEC, un Centro de Extensión Académica</b> .....	<b>62</b>
<b>Las nuevas generaciones y el Nuevo Cine Latinoamericano</b> .....	<b>65</b>
<b>Conclusiones</b> .....	<b>75</b>
<b>Bibliografía</b> .....	<b>81</b>
<b>Filmografía</b> .....	<b>86</b>

## Prólogo

El 27 de marzo de 2019 se dio a conocer la noticia de que el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) se convertiría en la Escuela Nacional de Artes Cinematográficas (ENAC). Si bien a lo largo de la tesis (escrita antes de este acontecimiento) se desarrollaron los inicios de la profesionalización universitaria de la labor cinematográfica, esta novedad hace notar que el CUEC desde su concepción no llevó el título de “escuela de cine”, aunque así se le reconoció a lo largo de su vida. La actual ENAC ya tiene esa acreditación que parte de una necesidad de varios años atrás, que se debatía entre la importancia de los títulos universitarios y el hecho de que anteriormente los encargados de la labor cinematográfica no tenían que comprobar sus estudios al ser respaldados por su experiencia; aunado a lo anterior, diversos procesos administrativos y burocráticos, que tienen que ver con el funcionamiento de instituciones como lo son la UNAM y el CUEC, habían impedido que este último dejara de ser un Centro de Extensión.

El Centro Universitario de *Estudios Cinematográficos* llevó en su nombre el compromiso de que en su interior se realizarían “estudios cinematográficos”, lo que dio paso a múltiples interpretaciones porque de forma simbólica abría paso a entender dentro de estos *estudios* tanto al análisis e investigación como a la realización cinematográfica; en este sentido, no se puede negar que fue creado bajo la influencia que Manuel González Casanova tenía de los cineclubes. Ahora el CUEC deja esa denominación y se transforma en la Escuela Nacional de *Artes Cinematográficas*, apelando al entendimiento del cine como arte principalmente; no obstante, a lo largo de esta investigación se reflexiona constantemente respecto a que el cine no sólo es arte, sino que su identidad es entendida también a partir de otros aspectos como la industria, la divulgación, la educación, la tecnología, entre otros; de ahí que es indispensable pensar en: ¿qué se va a decir?, ¿por qué se va a decir?, ¿quién lo va a decir? Y ¿cómo se va a decir?.

El reconocimiento a la enseñanza cinematográfica va más allá de identificar al realizador como un artista, por lo que valdría más reflexionar en cuanto a su labor social y educativa; principalmente por la constante estigmatización que se hace del mundo artístico, la que provoca que se deje el arte en manos de grupos específicos. En este sentido, la investigación sobre la enseñanza-aprendizaje del cine da luz sobre las formas en las que se transmite el conocimiento cinematográfico, las cuales a lo largo del tiempo se transforman a partir de cambios y continuidades. Estas transformaciones deben ser analizadas bajo la idea de que el (los) conocimiento (s), reflejados desde cosas más tecnológicas como el funcionamiento de una cámara, o aspectos más analíticos como las diferentes propuestas de representación de sus realizadores, así como elementos más empíricos que surgen en la cotidianidad de esta labor y que conforman la experiencia, van hilvanando toda una tradición cinematográfica en la que el conocimiento es producto de construcciones histórico-sociales, por lo que comprender la forma en la que surge, se transmite y se transforma en diversos contextos es imprescindible.



## Lista de tablas

Tabla 1. Escuelas de cine existentes en 1963 .....	11
Tabla 2. Participación de los integrantes del Grupo Nuevo Cine como docentes del CUEC y en la Revista de la Universidad.....	21
Tabla 3. Materias impartidas en el CUEC en 1963 .....	32
Tabla 4. Materias impartidas en el CUEC (1964).....	34
Tabla 5. Lista de Docentes del CUEC (1964) .....	34
Tabla 6. Materias impartidas en el CUEC (1965).....	37
Tabla 7. Materias impartidas en el CUEC (1966).....	42
Tabla 8. Materias que aparecen en las listas de profesores (1967) .....	46
Tabla 9. Promedio etario de los alumnos del CUEC (1963-1976) .....	53

## Lista de imágenes

Imagen 1. Gaceta de la Universidad, “Especialización para los cineastas”, vol. XIII, núm. 27, lunes 5 de septiembre de 1966, p.5. ....	44
--	----

## Lista de gráficas

Gráfica 1. Número de escuelas de cine por década 1910-1963 .....	12
Gráfica 2. Edad de ingreso al CUEC entre 1963 y 1976.....	53
Gráfica 3. Ingreso- egreso de los alumnos del CUEC entre 1963 y 1976 .....	55
Gráfica 4. Porcentaje de egreso de los alumnos del CUEC entre 1963 y 1976 ....	68



## Introducción

El origen de esta investigación se encuentra en el hallazgo afortunado de unas tarjetas de asistencia de docentes del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), nombres como Emilio García Riera, Gabriel García Márquez, Salvador Elizondo, Rosario Castellanos, Carlos Monsiváis, Manuel Álvarez Bravo, entre otros, figuraban como parte de su plantilla. Los rastros de que en algún momento estuvieron ahí son unas tarjetas de entrada que aún conservan la tinta de las firmas de cada uno. Los martes de febrero y marzo de 1966, Rosario Castellanos impartía de 6 a 7 pm la clase de “Cine y literatura”, Salvador Elizondo daba “Cine y cultura” de 8 a 10 pm y Gabriel García Márquez enseñaba “Análisis de guiones” los jueves de 1967 en un horario de 6 a 8 pm. Las fichas son las huellas que muestran los inicios de una escuela de cine fundada dentro de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

Los años sesenta son testigos del evidente declive de la llamada “Época de Oro del cine mexicano”, la producción nacional había disminuido y la poca que había se encontraba acaparada por los sindicatos. Para el Estado mexicano el cine era importante, por lo que en 1960 compró las salas de la Operadora de Teatros y de la Cadena de Oro, controlando de esa forma su financiamiento, distribución y exhibición.<sup>1</sup> Por otro lado, la televisión se encontró en pleno auge al lograr captar la atención de los espectadores. Como contraste, en esa misma década la crítica cinematográfica tuvo un desarrollo notable, se llevaron a cabo proyectos como la creación de la Fimoteca en 1960, la cual manifestó una preocupación por el resguardo del patrimonio fílmico; el Primer Concurso de Cine Experimental y en 1963 la fundación del CUEC.

Su fundación fue una respuesta a la inconformidad manifestada<sup>2</sup> por el estado de crisis en el que se encontraba la producción cinematográfica nacional,

---

<sup>1</sup> García Riera, *Breve Historia*, 1998, p. 211.

<sup>2</sup> Sobresale un grupo de intelectuales que impulsaron la crítica cinematográfica en los años sesenta editando la revista *Nuevo cine*. Manuel González Casanova, fundador y primer director del CUEC, fue uno de ellos, quien destaca también por su participación en



siendo concebido como un Centro que ayudaría a la renovación del cine mexicano a partir de la preparación universitaria de los responsables de su realización, esto dio como resultado un proyecto de docencia cinematográfica. La enseñanza del cine se fue transformando durante esta década. La filmación de *El Grito* (1968-1970), dio como resultado el primer largometraje producido por el Centro; “los alumnos obligan abiertamente al CUEC a hacer cine, y no solamente a hablar de cine”.<sup>3</sup> A principios de los años setenta, el gobierno de Luis Echeverría estaba en curso y con su hermano Rodolfo al frente del Banco Nacional Cinematográfico se lanzó un “Plan de Restructuración de la Industria Cinematográfica”, planteando una especie de “apertura”<sup>4</sup> en la que se propuso abrir las puertas de la industria a directores debutantes, apelando a “la superación artística del cine mexicano”.<sup>5</sup>

El Centro Universitario de Estudios Cinematográficos se mantiene activo, actualmente es considerado uno de los mejores centros de enseñanza cinematográfica de México, pero ¿qué significó la creación de una escuela de cine? Para poder responder este cuestionamiento fue indispensable pensar en su proceso de conformación, en la experiencia que tuvieron los actores sociales que contribuyeron a su fundación y desarrollo, los que dan cuenta de la idea que se tenía de la sistematización y profesionalización cinematográfica. En este sentido, la investigación implicó el acercamiento a diversas fuentes, algunas ya existentes y otras que se fueron construyendo.

Las listas de asistencia de profesores y alumnos, los trabajos de las materias de “Cine mexicano”, “Historia del arte” y “Guion”, las cartas enviadas a rectoría solicitando el ingreso de profesores extranjeros, así como algunas tarjetas de inscripción encontradas en el Archivo Histórico de la UNAM fueron los detonantes de esta tesis de licenciatura. Las memorias publicadas en conmemoración de los XXV años del CUEC, así como las biografías de algunas de las personas que participaron en su conformación, fueron indispensables para conocer el desarrollo de los primeros años del centro. La revisión de los Planes de

---

la creación de la Filmoteca y en la organización de cineclubes. Este grupo estuvo influenciado por la *Nouvelle Vague* francesa.

<sup>3</sup> Joskowicz, “Algunas reflexiones”, 1988, p.43.

<sup>4</sup> Costa, *Cine. La “apertura” cinematográfica*, 1988, p. 68.

<sup>5</sup> *Ibíd.* p.68.





Estudio significó un acercamiento a la forma en la que se concebía la formación cinematográfica en sus inicios; elemento de suma importancia que integra gran parte del análisis de esta investigación y que se sigue debatiendo en la actualidad. El CUEC está en proceso de dejar de ser un Centro de Extensión Académica para convertirse en la Escuela Nacional de Cinematografía y en poco tiempo egresará su primera generación de la reciente licenciatura en Cinematografía, que fue creada en el 2013.<sup>6</sup>

También se revisaron revistas de crítica de cine, las que ofrecen información sobre la forma en la que se pensaba que debía hacerse cine, las problemáticas en cuanto a forma y contenido, así como su crítica al estado de la industria cinematográfica al que consideraban en crisis. Además de las fuentes bibliográficas, la realización de entrevistas fue de gran relevancia para el análisis de los inicios del CUEC; se apeló a la memoria de algunos maestros y estudiantes de las generaciones de los años sesenta y setenta para profundizar en la relación que tenían con el Centro; su experiencia develó la dinámica escolar, los conflictos internos, la infraestructura, sus motivaciones para aprender a hacer o enseñar cine y el significado que para ellos tenía esta formación.

La tesis está conformada por tres capítulos, los cuales analizan y confrontan diferentes procesos. El primero, “La creación de una escuela de cine”, parte del objetivo de examinar las condiciones que permitieron la creación del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos en la década de los sesenta; en medio del crecimiento urbano se presenta el auge de los cineclubes y la emergencia de ciertas clases intelectuales que apelan a un cine diferente, en especial a uno de autor; se observa un choque generacional en el que el nacionalismo es cuestionado a partir de publicaciones como el “Manifiesto del Grupo Nuevo Cine” y de su revista de crítica cinematográfica. El segundo capítulo “Los primeros pasos, las primeras generaciones”, aborda a partir de la historia oral las experiencias de alumnos y maestros del CUEC durante la década de los sesenta, se analizan los planes de estudio con la finalidad de entender la forma en

---

<sup>6</sup> Mateos Vega, Mónica, “El CUEC será” en *La Jornada*, 22 de marzo de 2017, <<https://www.jornada.com.mx/2017/03/22/espectaculos/a06n1esp>> [Consulta: 17 de septiembre de 2018.]



la que se estructuró el Centro en sus primeros años. Por último, el tercer capítulo, “Las inquietudes al iniciar otra década”, reflexiona en torno a las consecuencias que tuvo el movimiento del 68 para las futuras generaciones de la escuela de cine; se apuesta por un cine militante que modifica la idea del cine de autor que buscaban las generaciones anteriores. De forma paralela, a partir de los testimonios recabados de algunos alumnos que ingresaron a inicios de la década de los setenta, se desarrolló un debate que cuestionó las condiciones en las que se impartía la enseñanza cinematográfica al interior de la escuela, esto ocurre en un contexto en el que entra en vigor el gobierno de Luis Echeverría, se impulsan diferentes concursos de cine independiente y aumenta el uso del formato Super 8.

## Planteamiento del problema

¿Cómo fue el proceso de conformación del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos entre 1963 y 1976? Este cuestionamiento cobra importancia porque la fundación de una escuela de cine implicó la formación de jóvenes que tuvieron acceso al conocimiento cinematográfico fuera de los sindicatos, se parte de la hipótesis de que su creación impulsó la sistematización de este saber a partir de la estructuración de contenidos curriculares, por lo que su proyecto educativo modificó la valoración que se hace del cine y de sus realizadores al involucrar un proceso de profesionalización. Este ambiente planteó nuevas incógnitas sobre la forma en la que se enseña y se aprende a hacer cine; desde sus orígenes se generó un debate que intentó develar el significado de la promesa que la escuela de cine tiene en su nombre: el compromiso de que en su interior se lleven a cabo *estudios cinematográficos*; concepto subjetivo que dará lugar a diferentes interpretaciones que ponen en duda el peso del análisis cinematográfico frente a la realización cinematográfica como partes formativas de un alumno egresado de la escuela de cine.

Pensar en la producción cinematográfica nacional a través de las escuelas de cine es un fenómeno que no se tiene tan presente a pesar de su vigencia, pues actualmente el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos se encuentra

activo y con el paso de los años las escuelas de cine han aumentado, un ejemplo es la creación del CCC (Centro de Capacitación Cinematográfica) en 1975. Estos planteamientos permiten pensar en las nuevas generaciones de cineastas que se formaron en esos años, a interesarse por sus inquietudes, a cuestionarse sobre la forma en la que concibieron su realidad y el ambiente cinematográfico. El cine es un medio masivo que ha sobrevivido el siglo XX y se presenta con gran fuerza en nuestro presente, por lo que el análisis en torno a la forma en la que se ha transformado su enseñanza debe ser una constante para entender qué tanto se han modificado nuestros imaginarios.

## Balance historiográfico

La importancia de la enseñanza cinematográfica a partir del desarrollo de las escuelas de cine es un tema poco trabajado por la historiografía mexicana. No obstante, es un fenómeno vigente y de gran importancia. Dentro del campo cinematográfico se han publicado una serie de libros que van desde la crítica de cine hasta memorias de realizadores o libros conmemorativos que dan cuenta del legado de diversas instituciones cinematográficas; como consecuencia, estos se convierten en referentes esenciales para el desarrollo de la presente investigación.

Marcela Fernández Violante fue alumna del CUEC en la década de los sesenta y se convirtió en la primera mujer en dirigirlo, en su gestión se editó *La docencia y el fenómeno fílmico. Memoria de los XXV años del CUEC, 1963-88*<sup>7</sup>, que recopiló artículos escritos por distintos docentes en los que narraban su experiencia y perspectiva respecto al fenómeno cinematográfico. El libro, aunque se produjo con fines conmemorativos, es una fuente primaria al ser un registro emitido por la propia escuela de cine, sus testimonios permiten un acercamiento a sus inicios a partir de la memoria. Entre sus limitaciones están que el trabajo se limita a presentar las diferentes experiencias por separado, sin hacer una reflexión sobre el conjunto de ellas, además de que se deja de lado la cotidianidad del

---

<sup>7</sup> Fernández Violante, *La docencia y el fenómeno*, 1988.



centro, da por sentada la existencia del CUEC sin analizar antes las condiciones bajo las que fue creado.

El papel de la crítica cinematográfica sobre la producción fílmica ha sido esencial en el desarrollo de la historia del cine. Un ejemplo de ello es Mark Cousins<sup>8</sup> quien a través de su *Historia del Cine* describió un contexto mundial mostrando las corrientes que tuvieron lugar en diferentes países, como la *Nouvelle Vague*, cuyos postulados tuvieron gran influencia en los críticos cinematográficos mexicanos de los años sesenta. A pesar de ser una historia general, el libro permite conocer las transformaciones cinematográficas desde un contexto internacional. Respecto a los críticos cinematográficos nacionales, destacan los nombres de Emilio García Riera<sup>9</sup> y Jorge Ayala Blanco, quienes han realizado extensos trabajos sobre el cine en México desde sus inicios hasta finales del siglo XX.<sup>10</sup> Los autores abarcan amplias temporalidades, lo cual es interesante por el hecho de que fueron testigos y participantes de los procesos como los que escriben. Ambos fueron profesores de la ya mencionada escuela de cine y plasmaron en sus obras parte de sus preocupaciones sobre el ambiente cinematográfico.

Otro personaje que participó como profesor del CUEC en 1966 fue Gabriel García Márquez. A través de su colaboración en dicho Centro mostró la vinculación de las letras con el mundo fílmico, principalmente porque los escritores contribuían en la realización de guiones cinematográficos. Partiendo de esta relación, Virginia Medina Ávila (Doctora en Letras por la UNAM) investigó en su tesis de doctorado la influencia de los escritores en la búsqueda del cine mexicano, sin embargo su análisis se centró en actores sociales y dejó de lado el papel de las escuelas de cine. En estudios más recientes Virginia Medina<sup>11</sup> y Asier Aranzubia (Doctor en comunicación Audiovisual por la Universidad del País

---

<sup>8</sup> Cousins, *Historia del Cine*, 2015.

<sup>9</sup> Berrueco García, *Breve Historia*, 1998.

<sup>10</sup> Friedhelm Schmidt-Welle y Christian Wehr mencionan el trabajo de García Riera en su libro *Nationbuilding en el cine mexicano desde la Época de Oro hasta el presente*; destacando el hecho de que no se centra en temas específicos como la cuestión de la identidad nacional, la situación económica de la industria, los cambios de la estética en las películas, entre otros, sino que ofrece una vista panorámica del cine mexicano.

<sup>11</sup> Medina, "Cultura y espíritu", 2013.

Vasco) sobresalen por sus artículos<sup>12</sup> escritos en 2013 y 2011 respectivamente, al enfatizar la importancia del nacimiento de una “cultura cinematográfica” en la década de los sesenta que va a estar ligada a la formación del CUEC en el año de 1963. A pesar de los importantes datos que proporcionan, el concepto de “cultura cinematográfica” no termina de desarrollarse en su totalidad, por este motivo se cuestiona si es pertinente que se hable de una cultura o de culturas cinematográficas, en el entendido de que el segundo permite un mayor campo de entendimiento frente a las diferentes formas de ver y consumir cine.

Por otro lado, Adriana Berrueco García<sup>13</sup> investigó en el 2009 sobre las disposiciones jurídicas que han influido en el cine en México, describiendo la estructura de la industria cinematográfica: la producción, distribución y exhibición de películas. Estas tres actividades son de especial atención porque en torno a ellas se va a redactar la Ley Cinematográfica de 1949 y su modificación de 1952, la cual es indispensable para profundizar en el ambiente al que se va a enfrentar el CUEC en los años sesenta y mediados de los setenta, pues después de su modificación en 1952 no va a tener ningún cambio hasta los años noventa, no obstante el trabajo se centra en las leyes sin profundizar en las escuelas de cine y la forma en la que éstas se vieron afectadas.

Paola Costa<sup>14</sup> y su libro sobre la *Apertura cinematográfica* de 1970 a 1976, publicado en 1988 por la Universidad Autónoma de Puebla, cuestiona el “periodo de apertura” que caracterizó la política cinematográfica en la presidencia de Luis Echeverría; da cuenta de la relación que continúa entre el Estado y la producción cinematográfica en el intento de crear un cine nuevo. Por su parte, en el 2014 Jesús Roberto Bautista Reyes<sup>15</sup> (Doctor en Historia por el Instituto Mora) en su tesis de doctorado *El cine en las relaciones de México con Latinoamérica de 1941 a 1959* presenta la realización cinematográfica como un medio en el que se difunden discursos que expresan la postura que toma el país a nivel internacional,

---

<sup>12</sup> Aranzubia, “Nuevo Cine”, 2011.

<sup>13</sup> Berrueco, *Nuevo Régimen*, 2009.

<sup>14</sup> Costa, *Cine. La “apertura”*, 1988.

<sup>15</sup> Bautista Reyes, “*Relaciones de celuloide*”, 2014.





su trabajo acaba mostrando un contexto de crisis dentro de la producción cinematográfica.

Por último, Israel Rodríguez<sup>16</sup> en su tesis de maestría investigó sobre el Taller de Cine Octubre, grupo formado dentro del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos durante los años setenta. Toma la escuela de cine como el punto de reunión de esos alumnos que se organizaron para proponer un cine militante. Dentro del centro, distintas generaciones han formado grupos o colectivos para dar a conocer sus propuestas cinematográficas, tal es el caso del Colectivo Cine Mujer, estudiado por Coral López de la Cerda<sup>17</sup>. A pesar de dar cuenta sobre la escuela de cine en tanto espacio en el que se desarrollaron sus alumnos, no profundizan en el estudio de la institución al ser este abordado de manera tangencial.

El estudio del cine en la década de los sesenta y mediados de los setenta se presenta como una necesidad para entender este proceso de transformación de una parte del cine mexicano, propiciando una reflexión respecto al tipo de cambio del que se habla y cómo las nuevas generaciones de cineastas que formaron parte del CUEC participaron en este fenómeno.

---

<sup>16</sup> Rodríguez, Israel, *“El Taller de Cine”*, 2016.

<sup>17</sup> López de la Cerda, Coral, *“Cine de mujeres”*, 2002.





## Capítulo 1: La creación de una escuela de cine

### Las escuelas de cine en el mundo

Aunque el cine no es una copia fiel de la realidad y las imágenes en movimiento no encierran una verdad absoluta, no se puede negar que hay una aspiración por transmitir una certeza que pertenece a aquella mirada que registra, es un acto de comunicación y el lenguaje cinematográfico se ha valido de múltiples recursos para articular el espacio-tiempo. En este sentido el emisor intenta transmitir un discurso a un receptor; sin embargo, el cine es más complejo porque ese mensaje puede ser transmitido a más de un espectador repetidas veces en diferentes lugares y al mismo tiempo<sup>18</sup>. Para poder realizar una propuesta cinematográfica se necesita contar con el equipo y el conocimiento necesario, conocer los medios de producción y el lenguaje para expresar lo que se quiere transmitir. En este proceso comunicativo en el que se exhiben imaginarios se plantea el ¿qué se va a decir? y ¿por qué se hará? no obstante, para responder a estas preguntas se necesita pensar antes en ¿quién será el responsable de transmitir ese discurso? Como seres elegidos aparecen los encargados de la producción cinematográfica, los que al tener el conocimiento y los medios son capaces de presentar la forma en la que comprenden su realidad. Es bajo este discurso que las escuelas de cine aparecen como una alternativa al apostar por la formación cinematográfica de sus alumnos mediante la creación de contenidos curriculares.

El Centro Universitario de Estudios Cinematográficos fue fundado en México en el año de 1963, sin embargo, a lo largo del mundo ya existían otras escuelas dedicadas a la impartición de estos estudios. La primera escuela de cine fue fundada en 1919 por la recién creada Unión de Repúblicas Soviéticas Socialistas (URSS), a ella le siguieron Francia (1926), Estados Unidos (1929) e Italia (1935), países en los que la cinematografía tendrá un gran desarrollo. En la actualidad hay opiniones encontradas respecto a la importancia que tienen o no

---

<sup>18</sup> Walter Benjamin definía la importancia del cine a partir de la reproductibilidad técnica que traía consigo la destrucción del aura y de la unicidad del arte. Benjamin, *La obra de arte*, 2003.



las escuelas de cine, la pregunta a lo largo del tiempo ha sido ¿se puede enseñar a ser un cineasta? por un lado se argumenta que si acaso se pueden aprender ciertos elementos técnicos, las verdaderas propuestas cinematográficas nacen del ingenio y de la experiencia personal, elementos difíciles de proporcionar en una clase.

Grandes cineastas no se han formado en las escuelas de cine y paradójicamente en sus inicios se aprendía a hacer cine con la práctica; por años los cineclubes han sido lugares de formación y crítica cinematográfica muy importantes al estar presentes en diversos momentos de la historia del cine alimentando el bagaje audiovisual de sus asistentes, en este sentido el espectador es un potencial cineasta y un cineasta debe ser un gran espectador en el entendido de que debe conocer las propuestas cinematográficas que le han antecedido o que le son contemporáneas. Por último, el contacto con la realidad también es un elemento que será constantemente mencionado en la crítica que se le hacen a las escuelas de cine, es a partir de éste que se establecen las motivaciones de las propuestas cinematográficas al definir lo que se quiere decir y el por qué se quiere transmitir:

Alguna vez, el notable director Carlos Reygadas me dijo: “En tres meses se aprende todo lo que se necesita saber, luego la cosa pasa por otro lado”. Cosas similares han salido de la boca de Werner Herzog y de tantos otros maestros del cine de todos los tiempos. Herzog creía que la mejor escuela para un cineasta consistía en salir a caminar sin dirección por días, un método que seguramente tiene poco de académico... Todos conocemos el gran mito de la cinefilia francesa. Los célebres “jóvenes turcos”, esos que empezaron escribiendo sobre cine y después pasaron a la acción, los Godard, Truffaut, Chabrol, Rohmer, tampoco fueron a una escuela de cine. Su universidad fue otra, la cinemateca y los cineclubes. Se trataba de aprender mirando cine.<sup>19</sup>

Por otro lado se encuentran las personas que apelan a la creación de una escuela de cine. La formación en estas instituciones enuncia el concepto de profesionalización de la labor cinematográfica a través de la formalización y

---

<sup>19</sup> Koza, Roger, “Monográfico: escuelas de cine”, en *Retina Latina* plataforma digital de difusión, promoción y distribución del cine latinoamericano, <<https://www.retinalatina.org/monografico-escuelas-de-cine/>> [Consulta: 04 de marzo de 2019].

sistematización de la enseñanza-aprendizaje del cine. Esta sistematización reconoce la necesidad de cuerpos preparados en este saber al mismo tiempo que establece su capacitación en determinado tiempo y de forma constante. Es evidente que la experiencia de cada escuela de cine está condicionada al contexto en el que surge: las motivaciones de sus fundadores, su relación con el Estado y con la industria, las inquietudes de sus estudiantes, las metodologías de sus maestros, el equipo con el que cuentan, el espacio y los años en los que se esté desarrollando, entre otros factores. No obstante, es innegable la fundación de escuelas de cine en diferentes países a lo largo del siglo XX y principios del XXI.

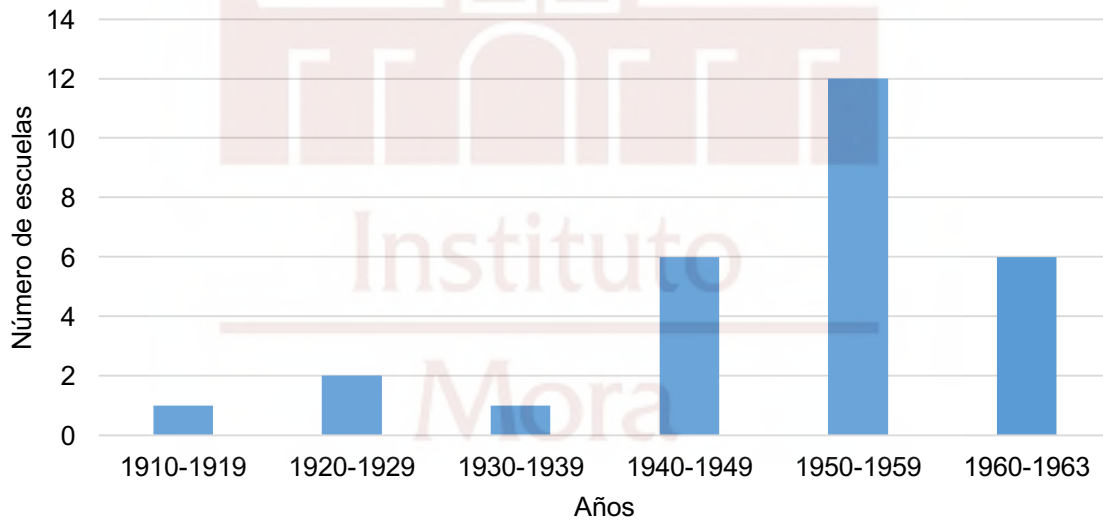
**Tabla 1. Escuelas de cine existentes en 1963**

<b>País</b>	<b>Nombre</b>	<b>Año de fundación</b>
URSS	Russian State University of Cinematography n.a. S.Gerasimov (VGIK)	1919
Francia	Ecole Nationale Supérieure Louis-Lumière	1926
Estados Unidos	University of Southern California's School of Cinematic Arts (USC)	1929
Italia	Centro Sperimentale di Cinematografia (CSC)	1935
Checoslovaquia (República Checa)	Film and Television School / Academy of Performing Arts in Prague (FAMU)	1945
Estados Unidos	School of Visual Arts	1947
Estados Unidos	University Film and Video Association (UFVA)	1947
España	Escuela Oficial de Cine	1947
Canadá	School of Image Arts / Ryerson University	1948
Polonia	Polish National Film, Television and Theatre School in Lodz (PWSFTvIT)	1948
China	Beijing Film Academy (BFA)	1950
Grecia	Hellenic Cinema and Television School Stavrakos (HCTSS)	1950
Rumania	National University of Theatre and Film (UNATC)	1951
Austria	Film Academy Vienna (UMDK)	1952
Italia	Milano Civica Scuola di Cinema (MCSC)	1954
Chile	Instituto Fílmico de la Universidad Católica de Chile	1955
Alemania (Oriental)	Film University Babelsberg KONRAD WOLF	1956
Reino Unido	London Film School (LFS)	1956
Argentina	Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral (UNL)	1956
Chile	Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile	1957
Países Bajos	Netherlands Film Academy (NFA)	1958
Bélgica	Institut des Arts de Diffusion (IAD)	1959
India	Film and Television Institute of India (FTII)	1960
Bolivia	Escuela Fílmica Boliviana	1961
Bélgica	Institut National Supérieur des Arts du Spectacle et	1962

Techniques de Diffusion (INSAS)		
Bélgica	Royal Institute for Theatre, Cinema and Sound (RITCS)	1962
Francia	Conservatoire Libre Du Cinema Francais	1963
México	Centro Universitario de Estudios Cinematográficos / Universidad Nacional Autónoma de México (CUEC/UNAM)	1963

Fuente: Elaboración propia a partir de los datos encontrados en la página oficial del CILECT The International Association of Film and Television Schools (Centre International de Liaison des Ecoles de Cinéma et de Télévision) <<http://www.cilect.org/>> [Consulta: 09 de marzo de 2019], la Cineteca Virtual de la Universidad de Chile <[cinotecavirtual.cl/](http://cinotecavirtual.cl/)> [Consulta: 09 de marzo de 2019], el Archivo Fílmico de la Pontificia Universidad Católica de Chile (sitio online) <<https://www.uc.cl/es/component/content/article/25269-archivo-filmico-reune-40-anos-de-la-produccion-audiovisual-universitaria>> [Consulta: 10 de marzo de 2019] y la Escuela Andina de Cinematografía (sitio oficial) <<https://escuela.ukamau.org.bo/2019/02/07/sanjines/>> [Consulta: 11 de marzo de 2019].

**Gráfica 1. Número de escuelas de cine por década 1910-1963**



Fuente: Elaboración propia a partir de los datos encontrados en la página oficial del CILECT The International Association of Film and Television Schools (Centre International de Liaison des Ecoles de Cinéma et de Télévision) <<http://www.cilect.org/>> [Consulta: 09 de marzo de 2019], la Cineteca Virtual de la Universidad de Chile <[cinotecavirtual.cl/](http://cinotecavirtual.cl/)> [Consulta: 09 de marzo de 2019], el Archivo Fílmico de la Pontificia Universidad Católica de Chile (sitio online) <<https://www.uc.cl/es/component/content/article/25269-archivo-filmico-reune-40-anos-de-la-produccion-audiovisual-universitaria>> [Consulta: 10 de marzo de 2019] y la Escuela Andina de Cinematografía (sitio oficial) <<https://escuela.ukamau.org.bo/2019/02/07/sanjines/>> [Consulta: 11 de marzo de 2019].

Como se puede observar (gráfica 1) hay un crecimiento considerable de escuelas de cine que sólo se ve interrumpido en los años treinta. Después de la



Primera Guerra Mundial se funda una escuela en la recién creada URSS, bajo la custodia del Estado el cine es puesto al servicio del discurso socialista; en el periodo entre guerras hay poco crecimiento de estas instituciones, sin embargo son Francia y Estados Unidos, países que salieron “victoriosos” de este conflicto bélico, los que en la década de los veinte inauguran centros dedicados a la enseñanza de este saber. En la siguiente década el único país que funda un centro de enseñanza de este tipo es Italia, el cual se encontraba bajo un régimen fascista. Estos países eran considerados potencias industriales y el cine por su carácter masivo ofrecía la capacidad de filmar sus inquietudes. Para la década de los cuarenta hay un incremento de estas instituciones, aunque el verdadero despegue es notorio en los años cincuenta al duplicar el número de escuelas que se crean respecto a la década anterior. Por último, para los tres primeros años de la década de los sesenta se han inaugurado la misma cantidad de escuelas que hubo en total en la década de los cuarenta, por lo que se infiere que sigue un crecimiento constante.

El CILECT, Centre International de Liaison des Ecoles de Cinéma et de Télévision, fue fundado en 1954 en Cannes, Francia. En un principio sólo reunió a representantes de Francia, Italia, Polonia, URSS, España, Estados Unidos y Reino Unido. Actualmente hay registradas 170 escuelas de cine que pertenecen a distintos países de los cinco continentes del mundo. Cabe destacar que hay escuelas que existían en la década de 1963 y que ahora han desaparecido por diferentes motivos, por otro lado hay escuelas que se unieron al CILECT cuando ya tenían varios años de estar en actividades, como es el caso de China que creó la Beijing Film Academy en 1950 pero se registró en el CILECT hasta 1984, por lo que pueden existir escuelas que ya no existen y no fueron registradas en su momento o que siguen funcionando pero aún no han sido registradas, por lo que estos datos pueden variar a la luz de nuevas investigaciones.

Entre las escuelas que no fueron registradas y ya desaparecieron están las creadas en Argentina, Chile y Bolivia durante los años cincuenta y sesenta (tabla 1), precedentes importantes de la enseñanza cinematográfica en Latinoamérica. En los cincuenta empezaba un movimiento que ha sido denominado como Nuevo



Cine Latinoamericano, el cual contó con influencia del Neorrealismo italiano<sup>20</sup>, se centraba en “un retorno a lo real, en una clara intención por diseñarse su particular léxico visual, por desentrañar la lógica de los acontecimientos acaecidos en espacios geográficos y sociales concretos”<sup>21</sup>. Bajo esta lógica los cubanos Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea fundaron el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfico (ICAIC), creado como resultado del triunfo de la Revolución Cubana en 1959; Nelson Pereira dos Santos puso las bases del Cinema Novo en Brasil y el argentino Fernando Birri escribió el *Manifiesto de Santa Fe* en 1964<sup>22</sup>, en este manifiesto declaraba que:

El subdesarrollo es un dato hecho para Latinoamérica, Argentina incluida. Es un dato económico, estadístico. Palabra no inventada por la Izquierda [...] Sus causas son también conocidas: colonialismo, de afuera y de adentro. El cine de estos países participa de las características generales de esa superestructura, de esa sociedad, y la expresa, con todas sus deformaciones. Dan una imagen falsa de esa sociedad, de ese pueblo, escamotea al pueblo [...] De ahí que darla sea un primer paso positivo; función del documental.<sup>23</sup>

Ellos buscaban una nueva forma de hacer cine, no se sentían identificados con lo que hasta entonces se producía porque hacía “olvidar la búsqueda que cada cinematografía debe realizar para ajustar dicho lenguaje a su propia realidad”<sup>24</sup>. Muchos de ellos se inclinaban por el documental al considerarlo una herramienta que les permitía expresar su contexto y su sentido de pertenencia, por lo que no es de extrañar que las primeras escuelas de cine fundadas en estos países también tuvieran ese interés.

El Instituto Fílmico de la Universidad Católica de Chile (1955) es fundado por Rafael Sánchez, quien era un reconocido documentalista; El Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral (1956) fue iniciativa de Fernando Birri

---

<sup>20</sup> El Neorrealismo italiano fue un movimiento cinematográfico que surgió después de la Segunda Guerra Mundial, es una respuesta al cine italiano del periodo fascista marcado por la censura y la idea de una nación perfecta.

<sup>21</sup> Gil Olivo, “El Nuevo Cine”, 1992, p.110.

<sup>22</sup> Entre sus filmes se encuentran: *Vidas secas* (1963), del brasileño Nelson Pereira dos Santos; *El Mégano* (1955), de los cubanos Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea; y *Tire dié* (1960) de Fernando Birri.

<sup>23</sup> Birri, *Manifiesto de Santa Fe*, 1962.

<sup>24</sup> Gil Olivo, “El Nuevo Cine”, 1992, p.109.





quien había estudiado en el Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma y como consecuencia estaba influido por el Neorrealismo italiano; el Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile (1959) es creada por miembros de un cineclub y sigue la influencia italiana al tomar por nombre el “Centro de Cine Experimental”, años después pasará a ser el Departamento de Cine de la Universidad y tendrá su paralelo hasta 1968 con la Escuela de Cine de la Universidad de Chile sede Valparaíso (1968) la cual dará origen al Festival de Cine Latinoamericano; para finalizar, Jorge Sanjinés estudió en la Escuela Fílmica de la Universidad Católica de Chile y regresará a Bolivia para fundar la Escuela Fílmica Boliviana (1961) y junto a Oscar Soria organizará el grupo conocido como *Ukamau*.

Dentro de este mismo eje existe otro ejemplo que vale la pena retomar porque de forma paralela presenta nuevas propuestas cinematográficas a finales de los años cincuenta. La Nueva Ola Francesa cuyos orígenes se encuentran en la revista *Cahiers du Cinéma* fundada en 1951 fue un movimiento que ayudó a forjar un nuevo lenguaje para el cine, “rechazando de forma selectiva,...gran parte de lo que se había hecho hasta entonces”<sup>25</sup>, implicaba la interrupción de las secuencias, la belleza de los planos y de los cortes por sí mismos, además de las nuevas posibilidades que traía la tecnología a partir del uso de cámaras más ligeras<sup>26</sup>. Como se mencionó anteriormente sus integrantes no asistieron a una escuela de cine, entre los principales exponentes están Jean-Luc Godard con *Al final de la escapada* (1959), Francois Truffaut con *Los cuatrocientos golpes* (1959), y Alain Resnais con *Hiroshima mon amour* (1959).<sup>27</sup> Muchos de estos nombres serán recuperados por algunos cinéfilos mexicanos como los que pertenecieron al grupo Nuevo Cine, cuya revista publicada a principios de la década de los sesenta se centró en la crítica cinematográfica, pero ese es un tema que se abordará más adelante. Por el momento se puede decir que en el ambiente internacional se respiran aires de renovación cinematográfica en los años que anteceden a la fundación del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos,

---

<sup>25</sup> Cousins, *Historia del Cine*, 2015, p.268.

<sup>26</sup> *Ibid.* p.269

<sup>27</sup> *Ibid.* pp. 269-276.



estas inquietudes ocurren a partir de la no identificación con un cine hegemónico, aunque cabe aclarar que el Nuevo Cine Latinoamericano no fue una corriente homogénea sino que debe entenderse, como cada escuela de cine, a partir de las especificidades de cada país.

## La escuela de cine de México

A inicios de los años sesenta ejercía la presidencia del país Adolfo López Mateos, en su gobierno el desarrollo estabilizador mejor conocido como “milagro mexicano” se mantenía vigente. Este modelo había promovido un crecimiento económico importante, el cual trajo como consecuencia la expansión de las llamadas “clases medias” o “emergentes”.<sup>28</sup> De forma paralela el censo de Población y Vivienda de 1960 dejó ver que: “el país contaba con una población de cerca de 35 millones de habitantes, de los cuales poco más del 37% habitaban zonas urbanas y el restante 62.7% en áreas rurales”.<sup>29</sup> En este sentido, la capital de México jugaba un papel muy importante al concentrar el 40% del total de la población urbana.<sup>30</sup> Las clases emergentes y el espacio urbano son elementos que juegan un papel importante en esos años al ser el germen de nuevas formas de concebir la realidad.

Distingue Aurelio de los Reyes<sup>31</sup> que antes de la existencia de una escuela de cine en México se aprendía siguiendo un instructivo entregado con la compra de la cámara, o bien, un camarógrafo le enseñaba a otro; esto fue cambiando con los primeros participantes de los cuadros técnicos del cine sonoro que se habían formado en Hollywood, “la industria nacional sucumbió ante la avasalladora presencia del cine estadounidense, de tal manera que al llegar el cine sonoro en 1930 y carecer de cuadros preparados, se importó de Hollywood al fotógrafo Alex Phillips, a los actores Lupita Tovar, Donald Reed y Ramón Pereda, y al director Antonio Moreno para filmar *Santa*, la película inaugural del cine sonoro

---

<sup>28</sup> Vega Alfaro, “Importancia y significación”, 2015, p.9.

<sup>29</sup> *Ibid.* p.9

<sup>30</sup> *Ibid.* p.9

<sup>31</sup> De los Reyes, “La enseñanza del cine”, 2010, p.358 y 359.



mexicano”<sup>32</sup> Posteriormente, la Unión de Trabajadores de los Estudios Cinematográficos de México (UTECEM), fundada durante el gobierno de Lázaro Cárdenas, sufrió una fractura a principios de 1945 lo que provocó la integración del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), que se desprendía del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC). Los sindicatos eran principalmente los lugares en los que se transmitía el conocimiento cinematográfico, pero con el paso de los años el ingreso a estos espacios se fue limitando.

El aprendizaje se hacía en la práctica de acuerdo a un riguroso escalafón en las seis secciones del STPC conformada por técnicos y manuales (fotógrafos, tramoyistas, maquillistas, peinadores, etcétera), autores y adaptadores, actores, directores filarmónicos, compositores y escritores, recordando la enseñanza gremial del siglo XVIII, particularmente fotógrafos y directores, donde se debía comenzar como ayudante del fotógrafo de fotos fijas, luego fotógrafo, ayudante de camarógrafo y finalmente camarógrafo; o como asistente de director y desempeñar otros puestos.<sup>33</sup> No obstante, la década de los sesenta reflejó la crisis de la industria cinematográfica a consecuencia de la decadencia de la “época de oro” del cine mexicano, esto trajo consigo la reacción de jóvenes que provenían de una clase media en expansión, aquella que estaba asentada principalmente en las ciudades y cuyas expectativas sobrepasaban el estado del cine mexicano, para ellos era evidente el ocaso y la necesidad de un cambio porque los buenos tiempos habían sido remplazados por:

“el estancamiento estético y temático de las producciones, la reducción en la producción; el incremento de los costos de producción; la pérdida del público (tanto nacional como extranjero); la desaparición física de las grandes “estrellas” de la época de oro y la imposibilidad de reemplazarlas; la competencia de la televisión y de Hollywood; el número reducido de salas de exhibición; y finalmente, la política de puertas cerradas de los sindicatos”<sup>34</sup>.

---

<sup>32</sup> *Ibid.* p. 361.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p.365.

<sup>34</sup> Pelayo Rangel, “Una nueva política”, 2016, p.319.



La expansión urbana también se manifestó con el proyecto de creación de una Ciudad Universitaria. En 1950 se colocó la primera piedra, en 1953 se inauguraron las primeras instalaciones y un año después iniciaron los primeros cursos que se impartirían en la nueva sede de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).<sup>35</sup> La Ciudad Universitaria (CU) será testigo de la vida estudiantil de varias generaciones, es un lugar en el que se gesta el conocimiento, un punto de reunión de jóvenes que acuden a sus instalaciones a formarse y relacionarse, por lo que no es de extrañar que dentro de este nuevo espacio el cineclubismo haya tenido un gran auge.

Los antecedentes del cineclubismo, según lo muestra Manuel González Casanova<sup>36</sup> en su libro *¿Qué es un cineclub?*, datan de mayo de 1931 con la fundación del primer cineclub en México como filial de la Film-Society de Londres y de la Ligue de Cine-Clubes de París que desapareció prácticamente sin dejar rastro. Tuvieron que pasar más de quince años para que en 1948 se fundara el Cineclub México en el Instituto Francés de América Latina (IFAL), el cual causó un gran interés y pocos años más tarde, en específico en julio de 1952, apareció el Cineclub Progreso, el cual estaba inspirado en la experiencia francesa e italiana, por lo que además de la exhibición y discusión de películas incluyó dentro de sus actividades:

los debates concretos sobre problemas de temática y formas artísticas del cine mexicano y mundial, las publicaciones frecuentes de artículos críticos en la prensa, y, a diferencia de lo que el Cineclub Progreso había encontrado durante su formación, dio toda clase de ayuda y de estímulo a los grupos interesados en formar nuevos cineclubes, organizó conferencias y estableció relaciones con el extranjero. El Cineclub Progreso publicó una revista y trabajó hasta formar la Federación Mexicana de Cineclubes.<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> Marsiske, "La universidad de México: Historia y desarrollo", en *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, documento en línea, vol. 8, 2006, pp. 11-34. <<http://www.redalyc.org/pdf/869/86900802.pdf>>. [Consulta: 09 de febrero de 2018.]

<sup>36</sup> Fundador de la Filmoteca. Formó parte del Cineclub Progreso y fomentó los cineclubes dentro de la Universidad. También fue el fundador y primer director del CUEC.

<sup>37</sup> González Casanova, *¿Qué es?*, 1962, p.16.



Como consecuencia, en años posteriores se consolidaron nuevos cineclubes entre los que se encontró el Cineclub de la Universidad, dirigido por estudiantes y fundado en 1955. En su declaración se manifestó lo siguiente:

Los estudiantes no podíamos permanecer al margen de la lucha por un arte cinematográfico. No podíamos ver impasibles la desaparición del cine nacional, consumido por una producción fílmica cosmopolita y negativa. Los estudiantes nos hemos dado cuenta de las posibilidades que encierra el cine para impulsar el desarrollo cultural y social de los pueblos, por eso hemos organizado, con la valiosa cooperación de un gran número de personas, el "Cineclub de la Universidad".<sup>38</sup>

Cuenta González Casanova que en septiembre de 1955 se constituyó la Federación Mexicana de Cineclubes (FMCC) como iniciativa del Cineclub Progreso, Universidad y el de la Juventud Israelita, la cual hizo pública una declaración en la que enunciaban 25 puntos entre los que destacaban:

Ayudar a todos los cineclubes inscritos en la Federación a resolver los problemas de toda índole, con la finalidad de consolidar esas organizaciones. Estimular y brindar amplia ayuda a los sectores interesados en fundar cineclubes. Luchar por la fundación de la Casa de los Cineclubes. Luchar por la promulgación de una ley de protección y estímulo para las actividades de los cineclubes. Fomentar entre el público el verdadero sentido del cine o sea, el de un arte popular que además de recrear y educar esté al servicio de los pueblos...luchar por la creación de un Departamento de Arte Cinematográfico en el INBA, luchar por la Fundación de una Cinemateca, una Biblioteca, un Museo del Cine y una *Escuela de Cinematografía*.<sup>39</sup>

El cineclub es presentado como un espacio de acción y de reivindicación cinematográfica, por otro lado, no se puede dejar de lado su cualidad formativa pues al permitir la discusión, reflexión y acceso a filmes poco conocidos o difíciles de conseguir, se está apelando también a un tipo de educación cinematográfica no formal dirigida principalmente a la creación de un público crítico. A pesar de los esfuerzos la FMCC entró en una crisis que terminó en 1956 con la desaparición de varios cineclubes, aun así estos espacios fueron floreciendo dentro de la

---

<sup>38</sup> *Ibid.* p.17.

<sup>39</sup> Declaración de la Federación Mexicana de Cineclubes citada en González Casanova, Manuel, *¿Qué es?*, 1962, p.18, y Medina Ávila, Virginia, "Cultura y espíritu", 2013, p.110. Las cursivas son mías.



Universidad, en ese mismo año la Sociedad de Alumnos de la Facultad de Filosofía y Letras organizó un cineclub que funcionó con pocos recursos en la Torre de Humanidades. Otros también se formaron en la Escuela de Ingeniería, Arquitectura, Artes Plásticas, además de las Facultades de Ciencias y Derecho.<sup>40</sup>

A través del tiempo algunos cineclubes se fueron consolidando dentro de la Universidad, otros se organizaron y algunos tuvieron una vida muy efímera dando testimonio de que el movimiento cineclubero era una realidad que alimentaba el contexto universitario. Dentro de CU también se creó en 1959 la Sección de Actividades Cinematográficas, dependencia de la Dirección General de Difusión Cultural que tenía como objetivo fortalecer la cultura cinematográfica. Cuatro años después, en la *Gaceta de la Universidad* se publicó una noticia en la que se describía que el rector Nabor Carrillo había recibido de manos del señor Manuel Barbachano Ponce los rollos correspondientes a las películas *Raíces* y *Torero*, estas donaciones dieron por inaugurada la Fimoteca oficial de la UNAM.<sup>41</sup> También en el año de 1960 González Casanova organizó en la Facultad de Filosofía y Letras las “50 lecciones de cine” y dos años después “las lecciones de análisis cinematográfico”, siendo ambas un intento por sistematizar la enseñanza cinematográfica y antecedentes directos del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos al igual que los cineclubes, porque sin ellos no hubiera sido posible la reunión y organización de grupos de jóvenes que apelaran a un cine diferente. A partir de lo anterior se puede decir que los nuevos críticos que tenían una mirada renovada fueron inicialmente espectadores.

## El grupo Nuevo Cine

Profundizar en la crítica cinematográfica es adentrarse a formas de pensar el cine en un espacio-tiempo específicos. En enero de 1961 fue publicado en el suplemento cultural del diario *Novedades* el “Manifiesto del grupo Nuevo Cine”, los

---

<sup>40</sup> González Casanova, *¿Qué es?*, 1962, p.15.

<sup>41</sup> *Gaceta de la Universidad*, “Fimoteca de la Universidad”, vol. VII, núm. 29, lunes 18 de julio de 1960.



antecedentes de este grupo, como señala Rosa Nidia Rivera Gómez, se encuentran en las sesiones del Cineclub México del Instituto Francés de América Latina en las que los futuros integrantes como Jomi García Ascot, Emilio García Riera, José de la Colina y Salvador Elizondo participaron; en este lugar surge la idea de crear una agrupación que pusiera las bases para la regeneración del cine mexicano. A esta comunidad se unirían los dirigentes de cineclubes de la UNAM como Paul Leduc, Armando Bartra y Tomás Pérez Turrent, por mencionar a unos cuantos.<sup>42</sup>

Este grupo concientizó el cine a partir de la crítica con la creación de la revista que también llevará por nombre *Nuevo Cine*, desde el título se apela a una renovación ante lo que podría llamarse el “Viejo cine”, teniendo como resultado una serie de anhelos que expresan la aspiración con la que visualizan el futuro cinematográfico. El significado y la importancia que tiene el cine para este grupo se puede entender a partir de su manifiesto, pues en unos cuantos puntos exponen lo que debe ser el cine mexicano en la década de los sesenta. Estos ideales permearán en la fundación del CUEC, no sólo porque González Casanova, su fundador y primer director, tenía contacto con el grupo; sino porque varios de sus integrantes pasarán a formar parte de la plantilla docente en sus primeros años. Algunos de ellos se quedarán, otros permanecerán menos tiempo, sin embargo es innegable su presencia en las primeras generaciones.

**Tabla 2. Participación de los integrantes del Grupo Nuevo Cine como docentes del CUEC y en la *Revista de la Universidad*<sup>43</sup>**

<b>Grupo Nuevo Cine</b>	<b>Docente del CUEC</b>	<b><i>Revista de la Universidad</i></b>
José de la Colina	X	X
Emilio García Riera	X	X
Manuel Michel	X	X

<sup>42</sup> Rivera Gómez, “La revista Nuevo”, 1990, p.56.

<sup>43</sup> En la tabla aparecen con asteriscos los nombres de las personas que aunque pertenecieron al grupo, su participación fue ocasional; los nombres que aparecen sin asterisco pertenecen a los miembros fijos, cuyos nombres aparecen en el “Manifiesto del Grupo Nuevo Cine”.



Juan Manuel Torres	X	X
Rafael Corkidi	X	
Salvador Elizondo	X	
Carlos Monsiváis	X	
Julio Pliego	X	
Jorge Ayala Blanco*	X	
Manuel González Casanova*	X	
Paul Leduc*	X	
Eduardo Lizalde*	X	
Tomás Pérez Turrent*	X	
Jomi García Ascot		X
Luis Buñuel*		X
J.L. González de León		
Heriberto Lafranchi		
Gabriel Ramírez		
José María Sbert		
Luis Vicens		
José Báez Esponda *		
Armando Bartra*		
Nancy Cárdenas *		
Leopoldo Chagoya*		
Ismael García Llaca*		
Alberto Isaac*		
Salomón Láiter*		
Fernando Macotela*		
Ludwik Margules*		
Francisco Pina*		
Sergio Martínez Cano*		

Fuente: Elaboración propia a partir de los nombres encontrados en la investigación de Rosa Nidia Rivera Gómez sobre la *Revista Nuevo Cine*, los encontrados en el “Manifiesto del Grupo Nuevo Cine”, *Nuevo Cine*, núm. 1, abril de 1961, p.1 y el artículo de Virginia Medina Ávila “Cultura y espíritu: La UNAM en la formación de la cultura cinematográfica en los años cincuenta, sesenta y setenta del siglo XX”.

En siete puntos los firmantes que se denominaban a sí mismos como: “cineastas, aspirantes a cineastas, críticos y responsables de Cine-Clubes”<sup>44</sup>, declararon sus objetivos:

1. La superación del deprimente estado del cine mexicano. Para ello, juzgamos que deberán abrirse las puertas a una nueva promoción de cineastas cada día más necesaria. Consideramos que nada justifica las trabas que se oponen a quienes (directores, argumentistas, fotógrafos, etc.) pueden demostrar su capacidad para hacer en México un nuevo cine que, indudablemente, será muy superior al que hoy se realiza...
2. ...No lucharemos porque se realice un tipo determinado de cine, sino para que en el cine se produzca el libre juego de la creación, con la diversidad de posiciones estéticas, morales y políticas que ello implica. Por lo tanto nos oponemos a toda censura que pretenda coartar la libertad de expresión del cine.
3. La producción y libre exhibición de un cine independiente realizado al margen de las convenciones y limitaciones impuestas por los círculos que, de hecho, monopolizan la producción de películas. De igual manera, abogaremos porque el corto metraje y el cine documental tengan el apoyo y el estímulo que merecen y puedan ser exhibidos al gran público en condiciones justas.
4. El desarrollo en México de la cultura cinematográfica a través de los siguientes renglones:
  - a) Por la fundación de un instituto serio de enseñanza cinematográfica que específicamente se dedique a la formación de nuevos cineastas.
  - b) Para que se dé apoyo y estímulo al movimiento de cine-clubes, tanto en el Distrito Federal como en la provincia.
  - c) Por la formación de una cinemateca que cuente con los recursos necesarios y que esté a cargo de personas solventes y responsables.
  - d) Por la existencia de publicaciones especializadas que orienten al público, estudiando a fondo los problemas del cine...
  - e) Por el estudio y la investigación de todos los aspectos del cine Mexicano.
  - f) Porque se dé apoyo a los grupos de cine experimental.

---

<sup>44</sup> “Manifiesto del Grupo Nuevo Cine”, *Nuevo Cine*, núm. 1, abril de 1961, p.1.



5. La superación de la torpeza que rige el criterio colectivo de los exhibidores de películas extranjeras en México, que nos han impedido conocer muchas obras capitales de realizadores como Chaplin, Dreyer, Ingmar Bergman, Antonioni, Mizouguchi, etc., obras que, incluso, han dejado grandes beneficios a sus exhibidores al ser explotados en otros países.

6. La defensa de la *Reseña de festivales* por todo lo que favorece al contacto, a través de los films y de las personalidades, con lo mejor de la cinematografía mundial, y el ataque a los defectos que han impedido a las Reseñas celebradas cumplir cabalmente su cometido

...Para su logro, el grupo Nuevo Cine, espera contar con el apoyo del público cinematográfico consiente, de la masa cada vez mayor de espectadores que ve en el cine no sólo un medio de entretenimiento, sino uno de los más formidables medios de expresión de nuestro siglo.<sup>45</sup>

A lo largo del manifiesto se reflejan problemáticas relacionadas con la producción, distribución y exhibición cinematográfica, mismas que serán desarrolladas de forma más amplia a través de la revista que saldrá a la venta tres meses después de la publicación del manifiesto. Sólo contó con 7 números y el grupo Nuevo Cine tuvo un periodo de vida corto que va de enero de 1961 hasta agosto de 1962, poco más de un año. A pesar de eso, su propuesta implicó una nueva forma de pensar la crítica cinematográfica, es en este aspecto donde se ve la polémica que generó el grupo y la creación de la revista por las ideas que exponían sus integrantes.

Nos han estimulado los elogios de lectores cuyo amor al cine es indudable, el respeto de algunos opositores inteligentes y, a la vez, el bombardeo de injurias con que nos ha recibido un ejército de “periodistas” cinematográficos afligidos de incurable estupidez. Claro está que no debíamos esperar, ya que desde nuestro primer número nos dedicamos a través de la sección “Crítica de la crítica crítica” a poner en evidencia a quienes escriben de cine contrariando su vocación de picapedreros.<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> *Ibíd.* p.1. El subrayado es mío.

<sup>46</sup> García Riera, “La crítica y los picapedreros”, *Nuevo Cine*, núm. 6, marzo de 1962, p. 3.



Como se menciona en la cita anterior, la sección “Crítica de la crítica crítica” está conformada por las respuestas a los comentarios negativos realizados en contra del grupo Nuevo Cine. Entre ellos se puede destacar el titulado “La “Nueva Ola” y la vieja ignorancia”:

En la revista *Siempre*, como es sabido, el periodista Gutiérrez y González escribe cartas a su jefe para que las lea todo el mundo. En una de ellas, publicada el 22 de diciembre de 1960, el hombre arremetió contra los “beatniks”<sup>47</sup> norteamericanos, de los que según confesión propia no sabe gran cosa. A la vez, apuntó con toda seriedad que en Francia han surgido también unos *beatniks* que se agrupan bajo el denominativo de “Nouveau Vague” (“nueva ola”) y que tienen ya sus imitadores en México. Ni que decir que unos y otros constituyen, según G. Y G., verdaderas amenazas a la moral y a las buenas costumbres. Esperemos que el jefe de tan documentado periodista tome las providencias necesarias para enfrentar el peligro.<sup>48</sup>

El grupo tiende a llamar a sus detractores como “cronistas de las estrellas”, sus opositores no se quedan atrás y los dotan de adjetivos como *Beatniks* mostrando una especie de debate cómico entre eruditos. El registro de estas disputas permite ver el ambiente intelectual de la época que está marcado por contrastes generacionales expresados en la heterogeneidad de la crítica cinematográfica, cada una desde sus trincheras apelan a un tipo de cine, cuando una defiende lo nacional mirando su ideal en el pasado marcado por la “época de oro”, la otra voltea hacia el exterior rechazando lo nacionalista mientras se maravilla ante la propuesta de renovación. De acuerdo con esto, investigadores que han abordado como objeto de estudio el Grupo Nuevo Cine y su revista, expresan que la crítica que realiza este grupo atiende principalmente los problemas estructurales del cine porque “lo que llama la atención no es tanto esa actitud un tanto altanera y despectiva con que los redactores de la casa se enfrentan al cine de su país, sino más bien el prácticamente nulo interés que

---

<sup>47</sup> *Beatnik* es un término despectivo con el que se hacía referencia a la generación *beat*. Esta generación se formó en Estados Unidos a finales de los cuarenta y estaba compuesta por escritores que rechazaban los valores estadounidenses clásicos. *Beat* quería decir derrotado y marginado”, esta palabra fue fusionada con *sputnik* por Herb Caen, haciendo referencia al satélite lanzado por la Unión Soviética, como consecuencia se relacionaba a la generación *beat* con lo “no estadounidense”.

<sup>48</sup> “Crítica de la crítica crítica”, *Nuevo Cine*, Núm. 1, abril de 1961, p.29.





muestran por el mismo.”<sup>49</sup> El panorama que surge tras la aparición de este grupo es descrito por Jorge Ayala Blanco de la siguiente forma:

Se crea un nuevo tipo de lector: el que ya no busca la orientación sino la conciencia o la disidencia de altura. Se crea un nuevo tipo de espectador: el que frecuenta asiduamente los cineclubes y forma largas colas ante las taquillas de la Reseña o de las semanas de prestreno. Se crea un nuevo tipo de *snob*: el que descubre el cine en cada película de Fellini, Antonioni y Lester, cree que el cine es el séptimo arte, que nació ayer en Europa y que puede reducirse a dos o tres nombres. Se crea un nuevo tipo de joven intelectual: el que cuenta el cine entre sus raíces culturales y lo reconoce como una vivencia definitiva. Se crea un nuevo tipo de detractor acérrimo: el periodista mediocre que al sentirse agredido acusa a los críticos “cultos” de “pedantes”, de “enemigos gratuitos del cine mexicano” y de repetidores de *Cahiers du Cinema* (como si la famosa revista francesa presentara un criterio uniforme e imitable), o bien aprovecha la coincidencia de que De la Colina, García Ascot, García Riera y Pina son refugiados españoles, o hijos de refugiados españoles, para atacar a los miembros del grupo de “extranjeros indeseables”, “ratoncitos tramposos que muerden la mano que les da de comer”.<sup>50</sup>

En las páginas de la revista además de la influencia de la “Nueva Ola Francesa” también se observa un reconocimiento al cine italiano, español, japonés, soviético y estadounidense; sobresalen los nombres de André Bazin, Luis Buñuel, Federico Fellini, Billy Wilder, Jean-Luc Godard, Sergei M. Eisenstein, Alfred Hitchcock, Nicholas Ray, por mencionar algunos. De hecho, como se lee en el punto número cinco del manifiesto, se ve la importancia que tiene para los integrantes del grupo que se conozcan las películas de realizadores como Chaplin, Dreyer, Bergman, Antonioni, Mizoguchi, etc.<sup>51</sup>, pues “se trata de películas cuya visión resulta absolutamente necesaria si se aspira a poseer una mínima cultura cinematográfica.”<sup>52</sup> Lo anterior deja de manifiesto el interés por el papel del realizador y hace referencia a un tipo de “cultura cinematográfica” ideal.

---

<sup>49</sup> Aranzubia, “Nuevo Cine”, en *Dimensión Antropológica Virtual*, INAH, México, vol. 52, mayo-agosto, 2011, pp. 101-121, <<https://www.revistas.inah.gob.mx/index.php/dimension/article/view/1118>>. [Consulta: 5 de octubre de 2017.]

<sup>50</sup> Ayala Blanco, *La aventura del cine*, 1993, p.296, citado en Aranzubia, Asier, “Nuevo Cine”, 2011, p.107.

<sup>51</sup> “Manifiesto del Grupo Nuevo Cine”, *Nuevo Cine*, núm. 1, abril de 1961, p.1.

<sup>52</sup> “La exhibición de películas”, *Nuevo Cine*, núm. 6, marzo de 1962, p.9.



## Entre el sueño y la realidad

González Casanova publicó a inicios de la década de los sesenta el folleto *¿Qué es un cine-club?*, en su interior un artículo titulado “Por una cultura cinematográfica” iniciaba de la siguiente manera: “Todos, o casi todos, suelen estar de acuerdo en que para poder apreciar un arte es necesario conocer, por lo menos, sus elementos”<sup>53</sup>; de modo que el cineclub es visto como un centro de cultura cinematográfica con una labor educativa que contribuye a la formación de espectadores, definidos como un “público que colabore a elevar el nivel artístico y humano de este arte-industria de masas, al presionar, ya con un criterio formado, para que el cine nacional responda a los intereses y tradiciones artísticas y humanas de nuestro pueblo.”<sup>54</sup> González Casanova continuaba su texto diciendo que:

Es absurdo tan sólo pensar, que un espectáculo de la importancia del cine, no sea objeto de un estudio sistemático, no tan sólo por parte de los especialistas, sino de todo el público en general. Es ya una necesidad inaplazable conocer a fondo todo lo relativo al arte cinematográfico, del que “nadie puede negar —como decía Béla Baláz— que es el arte popular de nuestro siglo. Lamentablemente no en el sentido de ser una expresión del espíritu popular, sino, por el contrario, porque el espíritu popular (sobre todo de la población ciudadana) se ve modelado por este arte que se ha transformado en una gigantesca industria”<sup>55</sup>

En su artículo hace referencia a la falta de preparación que tienen las personas que participan profesionalmente en la producción cinematográfica como realizadores, argumentistas, críticos, etcétera. “Pues a falta de elementos preparados, han venido a ocupar buena parte de los principales sitios, personas que en su mayoría no sólo carecen de educación, ya no digamos superior, sino tan siquiera elemental, y que no dan muestras ni del más superficial talento.”<sup>56</sup> En esta pequeña cita se hace un guiño a lo que posteriormente será uno de los objetivos del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos y sobre el que se

---

<sup>53</sup> González Casanova, *¿Qué es?*, 1962, p.5

<sup>54</sup> *Ibid.* p.7.

<sup>55</sup> *Ibid.* p.6.

<sup>56</sup> *Ibid.* p.5.

fundamentó su existencia. No he encontrado un papel fundacional del CUEC, pero a finales de los años 70 Casanova escribió un texto en el que hacía memoria y recordaba lo que había considerado “un sueño imposible”<sup>57</sup>, el sueño de la creación de una escuela de cine. En esas líneas se puede leer la postura que tuvo respecto al cine, aunque se debe tener en cuenta que él escribió cuando la escuela ya había sido fundada, por lo que su testimonio ofrece una reflexión en perspectiva de lo que para él había sido la creación del CUEC.

El cine es uno de los grandes medios de educación de que disponemos ya que su enseñanza se extiende a todos los niveles sociales y a todas las edades influyendo particularmente en los grupos con menos educación. No siendo partidario de la censura, a la que en general considero una solución negativa, no veía otro camino que procurar una educación, una educación elevada para los responsables de la producción cinematográfica. Si su función es la de maestros que van a educar al pueblo démosles una formación de maestros. Si su obra contribuye a transformar nuestra cultura y nuestra actitud frente a la vida, lo menos que requieren es una educación universitaria.<sup>58</sup>

La cita da cuenta de su creencia sobre la relación estrecha del cine con la educación en la cual se le otorga no sólo al cine sino a “los responsables de la producción cinematográfica” un compromiso social, en este sentido, González Casanova escribió líneas más adelante que la preocupación que había dado origen al CUEC había sido la de “contrarrestar los aspectos negativos de la influencia que el cine ejerce sobre el hombre contemporáneo”<sup>59</sup>. Su texto está lleno de ideales y objetivos que plantean su concepción cinematográfica al mismo tiempo que denuncia la existencia de un cine que no es bueno para la sociedad; hay una manifestación de opuestos que intentan definir lo que es el buen y el mal cine, elemento que también es característico del grupo Nuevo Cine, por lo que ya había otras personas, además de González Casanova, que desde antes de la fundación del CUEC debatían sobre este tema, en concreto, sobre el estado de la industria cinematográfica y lo evidente que era desde finales de los cincuenta e inicios de la década de los sesenta su necesidad de ser renovada.

---

<sup>57</sup> González Casanova, “El CUEC, un sueño”, 1988, p.34.

<sup>58</sup> *Ibid.* pp.31-32.

<sup>59</sup> *Ibid.* p.33.



Si bien Manuel González Casanova es conocido por ser el fundador del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, no se puede dejar de lado que no fue una iniciativa exclusiva de este personaje, sino que fue dentro de la Universidad Nacional Autónoma de México donde el sueño se hizo realidad. Algunos años antes se publicó “El cine en la Universidad” dentro de la *Revista de la Universidad de México*, se trata de las palabras de presentación del Lic. Jaime Terrés, quien era director de Difusión Cultural y de la *Revista de la Universidad*, sobre el Seminario sobre Cine. La Mesa Redonda tenía como tema “El cine como expresión artística” y fue celebrada en el Aula “Martí” de la Facultad de Filosofía y Letras el día 15 de marzo de 1954, dando muestra de un interés hacia el cine por parte de la Universidad que precede a la creación del CUEC y que se ajusta a los primeros años de vida de la Ciudad Universitaria. En este discurso, García Terrés habló sobre la importancia del cine anotando que:

El ejercicio universitario no puede cegarse ante los hechos reales que informan la cultura contemporánea. Y el cinematógrafo constituye claramente un hecho cultural.

El cine...entraña por lo menos una actitud de espíritu, una manera peculiar de expresión capaz de alcanzar a millones de hombres. Y ésta sola circunstancia bastaría para llamar nuestra atención a su específico valor.

Profesamos un interés particular por el progreso del cine mexicano, y por el decisivo esclarecimiento de sus problemas. A tal doble objeto, que es en rigor uno solo, van dirigidos muy fundamentalmente los esfuerzos de este seminario.

Aunque no participamos de los nacionalismos estrechos, cerrados al indispensable aprecio de lo mejor ajeno, sabemos que el cine –igual que el teatro, su evidente padre- solicita, si se pretende una verdadera eficacia estética, raíces nacionales, bases fíncadas en la propia sensibilidad que, en último extremo, ha de recibir los frutos.<sup>60</sup>

El Centro Universitario de Estudios Cinematográficos fue fundado en junio de 1963<sup>61</sup>, así se lee en un folleto que conmemoró su quinceavo aniversario. En su primer año no contó con un edificio propio ya que las clases se impartieron en el Auditorio de las oficinas técnicas de Radio Universidad. En 1964 ocupó los salones de la Facultad de Ciencias y un año después se trasladó a Insurgentes

---

<sup>60</sup> García Terrés, “El cine en la Universidad”, *Revista de la Universidad de México*, México, vol. VIII, núm. 7, marzo de 1954, pp. 22-23.

<sup>61</sup> González Casanova, “El CUEC, un sueño”, 1988, p.31.



Sur, cerca de Núcleo Radio Mil. En 1969 se mudó a California 107, colonia Del Valle, pero no duró mucho tiempo ahí porque en 1974 se instaló en Adolfo Prieto 721, lugar en el que permaneció hasta el 2013, dejando esas instalaciones para regresar a CU.<sup>62</sup> Han pasado más de 50 años y el CUEC sigue siendo una realidad dentro de Ciudad Universitaria. Este Centro nómada a lo largo de su andar ha intentado definirse, no sólo espacialmente, sino en cuanto a sus objetivos y el rumbo que debía tomar un proyecto llamado: educación cinematográfica.



---

<sup>62</sup> “Nueva sede de CUEC en Ciudad Universitaria lista para su uso”, en *Excelsior Virtual*, 29 de enero, 2013, <<http://www.excelsior.com.mx/2013/01/29/comunidad/881697>> [Consulta: 28 de enero de 2018.]





## Capítulo 2. Los primeros pasos, las primeras generaciones

### Los planes y las experiencias

Cada plan de estudio es un ideal que corresponde a un tiempo específico y puede entenderse como algo que se espera llevar a cabo para conseguir un objetivo; en este sentido, es necesario contraponerlos con otras fuentes para poder mirar desde diferentes perspectivas un bosquejo del desarrollo del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos en sus primeros años de vida. Se está frente a los inicios de una profesionalización de la tarea cinematográfica y la revisión de los planes es fundamental para entender el ideal, la forma en la que se concebía la enseñanza cinematográfica al estructurar las bases que debía tener un egresado formado ya en un centro universitario. Por otro lado, se encuentran las experiencias, los testimonios de algunos exalumnos y profesores recabados a partir de entrevistas realizadas para fines de esta investigación, o también, de la revisión de memorias publicadas en años posteriores para poder hacer un balance del contexto del CUEC de la década de los sesenta.

1963

En 1963, el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos dependía de la Sección de Actividades Cinematográficas de la Dirección de Difusión Cultural. En su primer año, no tuvo una sede propia sino que las clases se impartieron en el Auditorio de las oficinas técnicas de Radio Universidad<sup>63</sup>, “lugar en el que a otra hora se reunía el equipo de Foot-ball Americano.”<sup>64</sup>

Entre los integrantes de la primera generación se encontraban: Raúl Kamffer, Esther Morales, Lupina Mendoza, Jorge Fons, José Roviroso, José Maya, José Luis Canedo, José Arias Chávez, Rodolfo Clemente, Germán

<sup>63</sup> UNAM, *La extensión universitaria*, 1979, p. .

<sup>64</sup> González Casanova, “Introducción”, 1973, p.3.



Santana, Juan Guerrero, Maximiliano Vega Tato y Raúl Kamffer.<sup>65</sup> Este último venía de estudiar un año cine en Roma, por lo que ya contaba con una formación cinematográfica previa, pero había decidido ingresar al CUEC en virtud de los impedimentos que encontró para hacer cine dentro de la gran industria<sup>66</sup>. De esta generación también destaca Esther Morales, quien sería la realizadora de *Pulquería “La Rosita”* (1964), el que con un formato de 16 mm, blanco y negro, sería el primer cortometraje producido por el CUEC. Jorge Fons antes de estar en el Centro había estudiado en la escuela de teatro de Seki Sano, también tomó cursos con Enrique Ruelas y colaboró con José Luis Ibáñez en la puesta en escena de obras teatrales en el escenario de la Casa del Lago<sup>67</sup>. José Rovirosa se convertiría en uno de los primeros docentes de documental egresado de una escuela de cine y en 1978 sería director del CUEC sustituyendo a Manuel González Casanova. Por último, Juan Guerrero, quien contaba con una carrera previa de Arquitectura, participaría en el Primer Concurso de Cine Experimental (1965) con *Amelia* (1964).

Los perfiles de la primera generación son muy variados, sin embargo, se trata de personas preparadas que ya contaban con una formación previa y establecen las bases de la escuela de cine dentro de la UNAM, de manera que también son ellos quienes van a hacer realidad la existencia del CUEC. De forma paralela, la revisión del plan de estudios de 1963 deja ver sólo las materias correspondientes al primer año:

**Tabla 3. Materias impartidas en el CUEC en 1963**

Primero	
Materia	Docentes
Corrientes estéticas del cine	Emilio García Riera
El guion	José Revueltas
Técnica de laboratorio	Federico Cervantes Lozada

<sup>65</sup> Kamffer, “La importancia del CUEC”, 1981, p.11.

<sup>66</sup> *Ibíd.* p.11.

<sup>67</sup> Vega Alfaro, “Coordenadas intertextuales en Caridad (1972), de Jorge Fons”, 2008, pp.55-56.



Montaje	Gloria Schoemann
Fotografía	Walter Reuter

Fuente: Elaboración propia a partir de las memorias y datos encontrados en *1974-1980 Centro Universitario de Estudios Cinematográficos*, UNAM, 1981, pp. 9 y 16.

Algunos de los estudiantes de esa primera generación egresaron del Centro en 1967, evidenciando que su periodo de formación tuvo una duración de 4 años. Llama la atención que en el plan de estudios sólo aparecen las materias de primero, lo que ilustra la continua frase de González Casanova: “partíamos del cero absoluto, ya que no teníamos ni experiencia ni elementos para iniciar una escuela de cine; solamente teníamos muchas ganas de hacerla.”<sup>68</sup> Las condiciones en las que empieza a funcionar la escuela son interesantes porque dejan de manifiesto que se comienza sin una definición de un programa de enseñanza, como consecuencia, en el plan no se detalla de qué trata cada materia sino que todo parece desarrollarse de manera informal bajo un proceso empírico. En este sentido, aunque para la Universidad el cine era importante, la creación del CUEC deja la impresión de un suceso espontáneo, a pesar de que la intención de fundar una escuela dedicada al aprendizaje cinematográfico era una propuesta constante que ya tenía algunos años de antigüedad.

### 1964

Se fundó, hace veintiocho años, el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) que empezó a sesionar a altas horas de la noche... Allí trocamos, algunos miembros del grupo Nuevo Cine ya disperso –según el precepto goethiano–, nuestra frustrada práctica en activa didáctica de cine. De entonces recuerdo que junto con algunos amigos, colegas y ex compañeros de Nuevo Cine, pensábamos que por lo menos en el orden de la crítica y del gusto, habíamos “instaurado” nuevas categorías. Falso. En términos generales las clases

<sup>68</sup> González Casanova, “El CUEC. Un sueño imposible”, 1988, p.31.



que yo daba no eran muy interesantes. Tenía pocos alumnos y sólo uno o dos asiduos que se las tomaban más o menos en serio.<sup>69</sup>

Salvador Elizondo empezó a dar clases en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos en 1964. Como lo dice la cita, después de haber participado en el grupo Nuevo Cine formó parte de la planta docente en el segundo año de vida del centro; no fue el único ex integrante que participó, Manuel Michel también comenzó sus clases de “Teoría del Montaje” en ese año y Emilio García Riera había estado presente desde 1963 impartiendo la clase de “Corrientes estéticas del cine”, materia que para 1964 sustituye por la de “Historia del Cine”.

**Tabla 4. Materias impartidas en el CUEC (1964)**

Primero	Segundo
Técnica de Laboratorio	Dirección
El guion	Teoría del Montaje
Elementos de edición	Técnica de Laboratorio II
Historia del Cine	Análisis Cinematográfico
Fotografía	Fotografía II

Fuente: Elaboración propia a partir de datos encontrados en *1974-1980 Centro Universitario de Estudios Cinematográficos*, UNAM, 1981, p.16.

**Tabla 5. Lista de Docentes del CUEC (1964)**

Materia	Docente
Técnica de Laboratorio I y II/Fotografía <sup>70</sup>	Federico Cervantes Lozada

<sup>69</sup> Elizondo, “Entre Nuevo Cine y Rojo amanecer”, *Cultura* suplemento de *El Nacional*, 20 de agosto de 1992. Este artículo se volvió a publicar años después en *Luchino Visconti y otros textos sobre cine*, 2017, p.219.

<sup>70</sup> En la relación de profesores que se presentó en *La docencia y el fenómeno filmico. Memoria de los XXV años del CUEC, 1963-88*, publicada en 1988 aparece como profesor de “Fotografía”, en la *Gaceta de la Universidad* como profesor de “Técnica de Laboratorio” I y II. El contraste de varias fuentes fue necesario en la realización de todos los cuadros que se presentan en la investigación porque en algunas aparecían profesores que en otras se omitían, también sirvió para rastrear los años en los que estuvieron en el CUEC.

El guion	José Revueltas
Elementos de edición	Gloria Schoemann
Historia del Cine	Emilio García Riera
Fotografía	Antonio Reynoso Castañeda
Dirección	Giancarlo Zagni
Teoría del Montaje	Manuel Michel
Análisis Cinematográfico	Salvador Elizondo Alcalde

Fuente: Elaboración propia a partir de datos encontrados en *La docencia y el fenómeno fílmico. Memoria de los XXV años del CUEC, 1963-88*, 1988, pp.121-130 y los datos encontrados en *Gaceta de la Universidad*, “Cursos de Cinematografía”, vol. XI, núm. 37, lunes 05 de octubre de 1964, p.2.

La cita de Salvador Elizondo también revela cierta desilusión al mirar en perspectiva el ímpetu, o “las muchas ganas”, con las que se iniciaron las clases de la escuela de cine. Al respecto se ha manifestado que cuando se gesta el CUEC no existían profesores de cine con las bases pedagógicas para impartir el conocimiento cinematográfico, situación a la que se suman los escasos recursos con los que se puso en marcha el Centro. En sus inicios no contó con una base sólida sobre la cual formar a los futuros cineastas; sin embargo, entre la idealidad y la informalidad la escuela proponía ser una alternativa; aunque no rompe con la industria cinematográfica en el entendido de que intervinieron formando a los estudiantes de las primeras generaciones expertos provenientes de ella.

Al principio, el Centro no contó con suficientes recursos para su financiamiento, por lo que la enseñanza del fenómeno cinematográfico permaneció en un nivel teórico. Asimismo la falta de experiencia académica en este campo obligó a la contratación de un grupo de expertos dentro de la industria cinematográfica, así como de personalidades de los círculos artísticos del país. Ninguno de ellos permaneció largo tiempo. En el caso de los técnicos formados por la industria, no obstante su buena voluntad, la ausencia de formación universitaria limitó la enseñanza teórica del conocimiento adquirido a través de la práctica. En cuanto al otro grupo, la interpretación del hecho creativo tuvo un enfoque persistentemente literario que se confinaba a principios abstractos y especulativos, ya que no se contaba con las herramientas que permitieran enriquecer el marco teórico.<sup>71</sup>

<sup>71</sup> Fernández Violante, “Objetivos y funciones del Centro”, 1988, p.9.





El desarrollo de los cursos de la segunda generación fue anunciado en octubre de ese mismo año en la *Gaceta de la Universidad*. El encabezado “Cursos de Cinematografía” aclara que no se está refiriendo a una licenciatura, sino a “cursos de vital importancia”, por lo que no se puede decir que el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos impartía en 1964 una carrera cinematográfica, lo cual se puede observar en las modificaciones de los programas de estudio:

- Se cambia “Corrientes estéticas del cine” y “Montaje” por “Historia del cine” y “Elementos de edición”.
- Se empiezan a seriar algunas materias como “Técnica de laboratorio” y “Fotografía”.

En el plan de 1964 no se presenta una propuesta de las materias que se deberían cursar en los siguientes años, por lo que se puede entender que aún no estaban definidos. La nota de la *Gaceta* da cuenta del número de alumnos que estudian en el Centro, 30 alumnos en el primer año y 15 en segundo, también señala la asistencia de los estudiantes a conferencias dictadas por “destacados especialistas en diversos temas relacionados con el cine y la cultura en general”.<sup>72</sup> Además, informa que “Los alumnos de la clase de ‘Dirección’, impartida por el realizador italiano Giancarlo Zagni, han comenzado a producir cortometrajes en 16 mm, sobre guiones que ellos mismos han escrito basándose la mayoría de las veces en cuentos de escritores mexicanos. Por otra parte, estos cortos son comentados en la clase del profesor Manuel Michel, ‘Teoría del montaje’”.<sup>73</sup> Lo anterior es fundamental porque de ese año data *Pulquería* “*La Rosita*” de Esther Morales, con dicho cortometraje y con el testimonio que ofrece la nota de la *Gaceta*, la producción de la escuela universitaria de cine daba inicio.

---

<sup>72</sup> *Gaceta de la Universidad*, “Cursos de Cinematografía”, vol. XI, núm. 37, lunes 5 de octubre de 1964, p.2.

<sup>73</sup> *Ibid.* p.2.

## 1965

El 11 de enero de 1965 se publicaba en la *Gaceta de la Universidad* el plan de estudios del CUEC que correspondía a su tercer año de actividades, las inscripciones estuvieron abiertas del 10 al 30 enero y las clases dieron inicio en febrero; si se quería pedir informes se debía asistir al 10º piso de la Rectoría.<sup>74</sup> La publicación ya incluía un plan de cuatro años, por lo que ya establecía la duración que debían tener los estudios de cine; aunado a esto, ese mismo año el Centro obtuvo un local alquilado por la UNAM; era una casa a una cuadra de Núcleo Radio Mil, se encontraba en Insurgentes Sur, esquina con Tecoyotitla<sup>75</sup>; eso fue un gran avance porque implicaba tener un espacio propio, en palabras de Marcela Fernández Violante: “empezó a tener una cierta formalidad la carrera”.<sup>76</sup> Aunque hubo avances, la formalidad era parcial y se expresa en el plan de estudios, de nuevo hay cambios en las asignaturas que resaltan por la falta de continuidad en las materias impartidas por año, lo que implica pensar en ciertas variaciones en la formación de los alumnos por generación:

- En primero se intercambia “Elementos de edición” por “Tecnología cinematográfica”
- En segundo “Análisis de textos” y “Tecnología cinematográfica” sustituyen a “Teoría del Montaje” y “Análisis cinematográfico”.

**Tabla 6. Materias impartidas en el CUEC (1965)**

Primero		Segundo	
Materia	Docente	Materia	Docente
Técnica de Laboratorio	Ing. Federico Cervantes	Técnica de Laboratorio II	Ing. Federico Cervantes
El guion	José Revueltas	Análisis de Texto cinematográfico	Salvador Elizondo
Tecnología	Ing. Julio F.	Tecnología	Ing. Julio F.

<sup>74</sup> *Gaceta de la Universidad*, “Plan de estudios del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos para 1965”, vol. XII, núm. 2, lunes 11 de enero de 1965, p.2.

<sup>75</sup> Esa casa fue ocupada hasta 1969, se dice que actualmente es una Taquería.

<sup>76</sup> Salcedo Meza, Concepción, *Expresiones por escrito*, 2003, p.139.

Cinematográfica	Haquette	Cinematográfica	Haquette
Historia del cine	Emilio García Riera	Dirección	Giovanni Korporaal
Fotografía	Manuel Álvarez Bravo	Fotografía II	Hans Beimler
Tercero			
Materia	Docente	Materia	Docente
Cine Mexicano	Manuel González Casanova	El Color (6 meses)	Ing. Julio Haquette
Dirección	Giovanni Korporaal	Fotografía III	Antonio Reynoso
Dirección de actores	Juan Ibáñez	Música (6 meses)	Jesús Bal y Gay
Escenografía (6 meses)	Jesús Bracho	Sonido (6 meses)	Ing. Topete Salvador
Cuarto			
Seminarios y Tesis			

Fuente: Elaboración propia a partir de datos encontrados en *1974-1980 Centro Universitario de Estudios Cinematográficos*, UNAM, 1981, p.16 y los datos encontrados en la *Gaceta de la Universidad*, “Plan de estudios del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos para 1965”, vol. XII, núm. 2, lunes 11 de enero de 1965, p.2.

En 1965, también se llevó a cabo el Primer Concurso de Cine Experimental organizado por líderes del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC); según Francisco Javier Ramírez, la convocatoria fue lanzada en agosto de 1964 y el 30 de junio de 1965 se dio a conocer a los ganadores; su objetivo era “promover la incorporación de nuevos cuadros a la industria cinematográfica mexicana en los diversos rubros”.<sup>77</sup>

El concurso se realizó como parte de los intentos por renovar la industria cinematográfica nacional, por lo que las producciones intentaron proponer nuevas perspectivas de lo que podía ser el cine mexicano. *La fórmula secreta* (1964) de Rubén Gámez fue la ganadora; después quedó *En este pueblo no hay ladrones* (1964) de Alberto Isaac; el tercer premio fue para *Amor, amor, amor* (1964), integrada por diferentes historias y dirigida por diferentes realizadores entre los

<sup>77</sup> Ramírez Miranda, Francisco Javier, “Renovarse o morir”, 2018, p.96.

que estaban José Luis Ibáñez, Héctor Mendoza, Miguel Barbachano Ponce y Benito Alazraki, la producción fue de Manuel Barbachano Ponce y participaron en la fotografía Walter Reuter, Gabriel Figueroa y Antonio Reynoso; el cuarto puesto lo obtuvo *Viento distante* (1964) que fue una adaptación de Salomón Laiter, Manuel Michel y Sergio Véjar de cuentos de José Emilio Pacheco.<sup>78</sup>

Entre los nombres de los participantes figuran varios ex docentes, docentes y futuros docentes del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, además en ese concurso participó Juan Guerrero, alumno de la primera generación del Centro, con *Amelia* (1964), trabajo en blanco y negro con una duración de 85 minutos. El Primer Concurso de Cine Experimental presenta una nueva generación de cineastas:

Los diversos proyectos se dividieron por un lado entre los realizados por los ex universitarios, trabajadores de la cultura o artistas y escritores contemporáneos y, por otro, los de los trabajadores del medio cinematográfico. Si bien las cintas más logradas fueron las del primer grupo, la película ganadora –La fórmula secreta– perteneció al segundo. Esta división también se reflejó en la parte central del contenido: la relación con el universo político, siendo de nuevo la cinta de Gámez la que lo desarrolla con mayor compromiso.<sup>79</sup>

La convivencia de estos grupos deja de manifiesto que la renovación del cine mexicano estaba pensada a partir de la renovación de la industria desde el interior. Al igual que con la creación del CUEC, no se piensa romper con la industria, sino intervenir en ella, en especial a partir de la reivindicación del cine como arte.

## 1966

Jorge de la Rosa trabajaba en un Banco cuando supo de la existencia del CUEC, había leído una sección de cine que manejaba Alberto Isaac en la que se avisaba sobre las inscripciones para ingresar al Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM. Al enterarse de que existía una escuela de cine

---

<sup>78</sup> *Ibid.* pp. 96-99.

<sup>79</sup> *Ibid.* p. 113.

decidió presentar los exámenes correspondientes para poder entrar a los cursos de 1966, de esta forma se convertiría en un integrante de la cuarta generación de alumnos del Centro:

Me di de alta para los exámenes el último día, ahí mismo llené una forma y me citaron a un examen oral, nos pasaron una película... si mal no recuerdo era una de Eisenstein y al terminar la proyección nos examinaron varios maestros, recuerdo ahorita que estaba José de la Colina, el maestro Haquette, el maestro González Casanova y otro que ahorita no me acuerdo. Entonces, íbamos pasando a entrevistas con cada maestro, nos hacían preguntas varias. Recuerdo que entramos, no me acuerdo si a las 4, 5 o 6; creo que fue como a las 5 y salimos a las 2 de la mañana, éramos como 200...llegué como a las 5 o 6 a mi casa...porque no había transporte y los que traían coche...ni preguntaban, salieron todos con su coche, los que traían coche, y los demás, a punta de calcetín.<sup>80</sup>

De los 200 aspirantes, sólo lograron ingresar 35 personas aproximadamente<sup>81</sup>. Alfredo Joskowicz fue otro de los interesados en estudiar cine que logró ingresar, aunque nació en México, sus padres habían emigrado desde Polonia y provenían de una comunidad judía; Joskowicz había estudiado en la Escuela Superior de Ingeniería Mecánica y Eléctrica (ESIME) del Instituto Politécnico Nacional (IPN) en la carrera de Ingeniero en Comunicaciones y Electrónica; por medio de su esposa Esther Seligson conoció a Juan Espinasa, quien era amigo de José de la Colina, ambos hijos de refugiados españoles. Gracias a estas relaciones Joskowicz pudo conocer el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos; fue José de la Colina, antiguo miembro del grupo Nuevo Cine que se encontraba impartiendo las clases de “Teoría del cine”, el que le comentó de su existencia.<sup>82</sup>

---

<sup>80</sup> Entrevista a Jorge de la Rosa, realizada por Karen Rivera Rodríguez, Ciudad de México, 01 de agosto de 2018.

<sup>81</sup> No se tiene el número exacto, Jorge de la Rosa recuerda que eran cerca de 20 alumnos, en las tablas publicadas por el CUEC a principios de 1980 se establecen 35 alumnos y en las listas encontradas en el Fondo del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos se registraron 31 nombres de estudiantes que cursaron en 1966 su primer año.

<sup>82</sup> Merino y García Estrada, *Alfredo Joskowicz*, 2012, pp.13-17.



Éramos como doscientos y pico de aspirantes. Nos proyectaron algún fragmento de película, nos pidieron que escribiéramos algo y luego, en el Auditorio Justo Sierra –antes de que lo rebautizaran– hacíamos otra fila para que nos entrevistaran. Había cinco o seis maestros dentro del auditorio, en las gradas, e íbamos de maestro en maestro entrevistándonos, hasta que sacaban una lista definitiva. Se hacía en un solo día.<sup>83</sup>

En los testimonios se resalta que Alfredo Joskowick y Jorge de la Rosa ya tenían una preparación anterior, eran jóvenes que tenían más de veinte años y de alguna forma se vincularon con el ambiente cinematográfico, ya sea por pertenecer a una familia que estaba dentro de la industria, o porque frecuentaban con personas relacionadas con la crítica cinematográfica. Por otro lado, la demanda que presenta la escuela de cine sobrepasa considerablemente su capacidad, como consecuencia el número de aceptados es reducido. Este elemento ha sido una constante en el desarrollo del CUEC y en general de las escuelas de cine; sin embargo, llama la atención que hay un gran interés por estudiar cine a pocos años de ser fundado el Centro, lo que confirma que su existencia era una necesidad que apeló a las inquietudes de nuevas generaciones que ven en este labor la oportunidad de expresarse y posicionarse de una u otra forma en su presente, implica una especie de empoderamiento porque dejan de ser espectadores y son capaces de manifestar sus discursos de forma audiovisual.

Aunque la idea de crear un lugar en el que se impartiera la enseñanza cinematográfica fue una constante por intelectuales que antecedieron la labor de González Casanova, el pensar en la sistematización de la enseñanza cinematográfica no era común. Al respecto, Jorge de la Rosa comentó que le había impactado saber sobre la existencia del CUEC en esos años: “Yo me asombré, porque dije ¿a poco el cine se estudia?, yo nunca imaginé que el cine se estudiara en una escuela porque mi tío era, y mis tíos eran, de los Martínez Solares y entraron al cine por la vía práctica ¿no?, entraron desde abajo y aprendieron y llegaron a ser directores.”<sup>84</sup> Del mismo modo, la figura del cineasta era algo que se planteaba y debatía dentro de la escuela de cine, en palabras de Alfredo Joskowicz:

---

<sup>83</sup> Joskowicz, cita encontrada en Merino y García Estrada, *Alfredo Joskowicz*, 2012, p.17.

<sup>84</sup> Jorge de la Rosa, entrevista citada.



Cuando ingresé al CUEC como alumno en enero de 1966, el Centro ofrecía ya un programa de cuatro años para hacerse cineasta. El término de cineasta se manejaba de una manera vaga, casi esotérica entre los medios culteranos de aquella época. Un cineasta era algo más que un director de cine. Era alguien que según la tendencia de moda del cine de autor europeo, hacía algo más que ser una pieza importante en el esquema del cine industrial y altamente especializado del cine norteamericano. Era un ‘artista que se expresaba con la cámara’. Había que aprender en efecto algunos inevitables aspectos técnicos, pero el peso del programa de materias que se impartía en el Centro estaba del lado del análisis teórico.<sup>85</sup>

**Tabla 7. Materias impartidas en el CUEC (1966)**

Primero		Segundo	
Materia	Docente	Materia	Docente
Historia del cine	Emilio García Riera	Cine y estética	Jorge Ayala Blanco
Introducción a la estética	José Luis Balcárcel Ordoñez	Dirección de actores	Carlos Fernández Quintanar
Cine y literatura	Rosario Castellanos/ Edmundo Valadés Mendoza	Cine y artes plásticas	Arq. Juan Guerrero Sánchez
Teoría del cine	José de la Colina Gurría	Análisis de guiones	José de la Colina Gurría
Técnica de guiones	Ing. Julio F. Haquette Raux	Tecnología Cinematográfica II	Ing. Julio F. Haquette Raux
Tecnología cinematográfica I	Federico Cervantes Lozada	Fotografía II	Hans Beimler Deangler
Fotografía I	Antonio Reynoso Castañeda	Montaje I	Giovanni Korporaal Amand
Teoría del Arte Dramático	José Luis González Ibáñez	Dirección I	Budd Boetticher
Tercero		Cuarto	
Materia	Docente	Materia	Docente
Dirección de actores	José Luis González Ibáñez	Historia socioeconómica del cine	Carlos Monsiváis Aceves

<sup>85</sup> Joskowicz, “Algunas reflexiones”, 1988, p.41.



Cine Mexicano	Manuel González Casanova	Cine y cultura	Salvador Elizondo Alcalde
Cine y expresión musical	Armando Zayas Pérez	Estética del cine en color	Ing. Julio F. Haquette Raux
Elaboración de guiones	Julio Alejandro de Castro Cardus	Cine para televisión	Rafael Corkidi Acriche
Fotografía III	Antonio Reynoso Castañeda	Producción	Pascual Aragonés Cucala
Montaje II	Giovanni Korporaal Amand	Artes decorativas y escenografías	Arcadi Artís Gener
Dirección II	Budd Boetticher	Administración	Sin información
Sonido	Ing. Salvador Topete Altamirano		

Fuente: Elaboración propia a partir de datos encontrados en *1974-1980 Centro Universitario de Estudios Cinematográficos*, UNAM, 1981, p.16-17 y *Listas de profesores y materias impartidas en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos en primero, segundo y tercer grado*, febrero- marzo 1966, en AHUNAM, Fondo del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, serie: relaciones de asistencia de profesores, caja 1, exp. 1, México, UNAM.

Al revisar el plan de estudios de 1966 se puede observar que:

- Se incrementan a ocho las materias en el primer, segundo y tercer año.
- No hay continuidad con el plan de la generación anterior. Las generaciones de 1966 y 1967 tendrán la materia “Tecnología cinematográfica” en su primer año y no en el segundo; además, desaparecerán materias como “Análisis de textos” o “Técnica de Laboratorio”, dando paso a la aparición de “Teoría del Arte Dramático”, “Cine y literatura”, “Cine y artes plásticas”, “Administración”, “Cine y expresión musical”, “Cine para televisión”, entre otros. Esta última llama la atención porque implica pensar en la televisión como un medio de difusión del cine.
- Las asignaturas que se mantienen casi desde la primera generación son “Historia del cine”, “Técnica de guiones” y “Fotografía”. La primera es una materia monográfica, la segunda más técnica y “Fotografía” podría considerarse como una materia teórico-práctica, no obstante, todavía en



1966 el CUEC no contaba con el equipo necesario, siendo una limitante para la impartición de sus clases.



**Imagen 1.** *Gaceta de la Universidad*, “Especialización para los cineastas”, vol. XIII, núm. 27, lunes 5 de septiembre de 1966, p.5.

Empezábamos a tener equipo: dos cámaras Bolex viejas (16 mm), ‘una moviola’ digna de un museo de reliquias del cine (35 mm) y un equipo de proyección de 35 mm tan usado que cuando se utilizaba parecía que estábamos moliendo café. Recién nombrado rector [en 1966], el ingeniero Javier Barros Sierra visitó el CUEC y nos donó nuestro primer equipo nuevo, una cámara Arri de 16 mm flamante, que había pertenecido a la oficina de Radio y TV de la Universidad.<sup>86</sup>

<sup>86</sup> González Casanova, “Introducción”, 1973, p.3.

El Centro contó con poco equipo en sus primeros años. En la imagen se muestra a los alumnos: Eliseo Quiñones, Bojórquez Patrón, Francisco Fernández Gaytán y Paulina Lavista<sup>87</sup>, una de las pocas mujeres que ingresó en la década de los sesenta. Ellos son captados tomando una clase de “Fotografía” con el profesor Hans Beimler, quien llevaba su propio equipo para enseñar a los estudiantes. La imagen se publicó en la *Gaceta de la Universidad* y bajo el título de “Especialización para cineastas” se informaba que:

Son pocos los universitarios que conocen el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, o la “Escuela de cine”, como la llaman los alumnos que asisten a ella. Este Centro es muy joven, y ha sido creado y sostenido a base de entusiasmo, el entusiasmo de organizadores, maestros y alumnos que creen firmemente que el cine es un arte y que como tal debe ser estudiado. ‘La Escuela de Cine’ está situada en Insurgentes Sur 1838, y cuenta, entre otras cosas, con una pequeña pero bien equipada sala de proyección, que fue inaugurada recientemente y en la que, con toda seguridad, podrán verse muy escogidos trozos, cortos y largometrajes... ahí, sobre la pantalla, se tendrán que probar los egresados del Centro, que, de acuerdo con un nuevo plan, dispondrán de los elementos indispensables para filmar sus películas y participar así activamente en el desarrollo de nuestro cine.<sup>88</sup>

La cita de la *Gaceta* indica que, aunque la demanda que tenía el CUEC era grande, en realidad el Centro no era conocido por los universitarios, elemento que salta a la vista pues tanto Jorge de la Rosa como Alfredo Joskowicz venían de fuera. También, la noticia da cuenta de la situación de la escuela al mencionar que estaba sostenida a partir del “entusiasmo”; es importante señalar que hay un nuevo cambio en el plan de estudios, estructurado para que los alumnos pasaran a la realización. Sin embargo, en palabras de Alfredo Joskowicz:

Yo tengo la impresión de que Manuel González Casanova, que era el creador y director de la escuela, había pensado –incluso el nombre lo dice: *Centro Universitario de Estudios Cinematográficos*– que fuera más un sitio para estudiar el fenómeno cinematográfico. Esta idea provenía de los cineclubes de la UNAM y

---

<sup>87</sup> Paulina Lavista formó parte de la tercera generación del CUEC, según las listas encontradas en el Fondo del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos del AHUNAM.

<sup>88</sup> *Gaceta de la Universidad*, “Especialización para los cineastas”, vol. XIII, núm. 27, lunes 5 de septiembre de 1966, p.5.



de 50 Lecciones de Cine, que él había hecho antes, para analizar el fenómeno cinematográfico, más que para realizar cine.<sup>89</sup>

La impresión que se menciona en la cita implica pensar más a fondo en el significado que tienen las palabras “estudios cinematográficos” y es que el hecho de que González Casanova haya nombrado de esa forma a la escuela de cine no es gratuita, sino que lleva a reflexionar que no concebía el estudio del fenómeno cinematográfico de forma aislada a la realización cinematográfica, se pensaba en una escuela integral que tuviera como premisa que los cineastas deben ser grandes espectadores de cine, que propusieran un cine de calidad a partir de su capacidad de hacer análisis reflexivos de lo que veían, acto heredado de la experiencia de los cineclubes. El que las clases impartidas en esos años fueran más de análisis tuvo que ver con el equipo e infraestructura con la que se contó; como contraste, los constantes cambios en los planes quitaron la continuidad de los estudios entre las generaciones, había asignaturas que no lograban implementarse porque al siguiente año se reestructuraba el plan y se planteaban otras materias, lo que provocó inestabilidad por una constante interrupción en los proyectos de formación. Aunque se tenía en mente que el CUEC debía influir en la renovación del cine a partir de la preparación universitaria, el proyecto de formación se fue construyendo sobre la marcha, navegando entre los límites del análisis y la realización.

1967

**Tabla 8. Materias que aparecen en las listas de profesores (1967)**

Primero		Segundo	
Materia	Docente	Materia	Docente
Filosofía y estética	José Luis Balcárcel Ordoñez	Teoría del cine	Jorge Ayala Blanco
Introducción al guion	Arcadi Artís Gener	Fotografía	Hans Beimler Deangler

<sup>89</sup> Joskowicz, cita encontrada en Merino, Orlando y García Estrada, Jaime, Alfredo Joskowicz, 2012, p.17. Las cursivas son del texto de origen. Las cursivas son más.



Laboratorio de Tecnología	Ing. Julio F. Haquette Raux	Psicología	Mireya Rocha Inclan
Literatura	Edmundo Valadés Mendoza	Cine mexicano	Manuel González Casanova
Historia del arte	Arq. Juan Guerrero Sánchez	Técnica de guion	Eduardo Lizalde
Historia del cine	Emilio García Riera	Sociología	Rolando Martínez
Fotografía	Oscar Menéndez	Laboratorio de tecnología	Ing. Julio F. Haquette Raux
		Teoría del montaje	Julio Pliego
<b>Tercero</b>			
<b>Materia</b>	<b>Docente</b>	<b>Materia</b>	<b>Docente</b>
Corrientes estéticas del cine	Salvador Elizondo Alcalde	Cine comercial	Rafael Corkidi Acriche
Edición	Rubén Gámez/ Carlos Sabage	Literatura hispanoamericana	Luis Adolfo Domínguez
Cinereportaje	Antonio Reynoso Castañeda	Cineminuto	Rafael Corkidi Acriche
Dirección de actores	José Luis González Ibáñez		
Análisis y elaboración de guiones	Paul Leduc/ Gabriel García Márquez		
Producción	Angélica Ortiz		

Fuente: Elaboración propia a partir de datos encontrados en *1974-1980 Centro Universitario de Estudios Cinematográficos*, UNAM, 1981, p.16-17 y *Listas de profesores y materias impartidas en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos en primero, segundo y tercer grado*, febrero- marzo 1966, en AHUNAM, Fondo del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, serie: relaciones de asistencia de profesores, caja 1, exp. 1, México, UNAM.

Aunque en los planes de estudio publicados por el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos mostraban que para 1966 y 1967 se habían mantenido las mismas materias, las listas de asistencia de profesores indican que hubo ciertos cambios:

- Se integraron nuevos maestros y materias, ejemplos de ello están en las materias de “Psicología”, “Sociología”, “Cine comercial”, “Cineminuto” y “Cinereportaje”, estos últimos enfocados a la realización de material filmico por parte de los estudiantes.

- Rubén Gámez, quien había ganado con *La fórmula secreta* (1964) el Primer Concurso de Cine Experimental en 1965, da una clase de “Edición”.

Los cuadros dan cuenta de las materias que aparecieron en los planes de estudio en esos años así como de los profesores que las impartieron, actores importantes en el desarrollo de los alumnos y del propio CUEC de los sesenta, pues no sólo había materias que cambiaban, sino que también se iban y llegaban nuevos profesores provocando que las materias se establecieran de acuerdo a la existencia y disponibilidad de una persona que pudiera impartir esa clase. Esto último se contrapone con la condición que tenía el CUEC frente a la UNAM, porque aunque no era considerado un Centro de Extensión, ya era visualizado como algo que no tenía precedentes: “el ambiente lleno de carteles, fotografías del cine mudo, grabados antiguos y reproducciones de arte abstracto, da al Centro Universitario de Estudios Cinematográficos un aire diferente al del resto de los planteles universitarios: no es San Carlos ni Filosofía (aunque haya café), sino una cosa nueva, con gente nueva que quiere revolucionar el arte que más ha revolucionado al mundo.”<sup>90</sup> Este escenario determina una separación de la enseñanza del cine con las de las demás artes y posiciona al Centro como algo que aún no está del todo definido, pero que es distinto a otras escuelas y facultades que ya existían dentro de la Universidad.

Para los cursos de 1967 se lanzó un cartel en el que se avisaba de las inscripciones que cerraban el 28 de enero de ese año. Se informaba que las clases eran de lunes a viernes de 18:00 a 22:00 horas y entre los requisitos que se pedían estaban: una solicitud razonada, curriculum vitae y dos fotografías. Si se pasaban las pruebas de admisión se debía cubrir una cuota de 50 pesos de inscripción y 100 pesos mensuales durante 12 meses. El registro se hacía en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de 10:00 a 13:00 y de 18:00 a 20:00. Se aclaraba que el cupo era limitado a 30 personas para el primer año y se iban a conceder 5 becas a curso completo. Por último, se anotaban 6

---

<sup>90</sup> *Gaceta de la Universidad*, “Especialización para los cineastas”, vol. XIII, núm. 27, lunes 5 de septiembre de 1966, p.5.



especializaciones: Editor, Fotógrafo, Director de Televisión, Escritor y Teórico de cine, Director de producción y Realizador.<sup>91</sup>

La forma en la que se impartieron las clases da una idea de las condiciones en las que se intentó aterrizar los ideales de los planes de estudio a la realidad del CUEC, como consecuencia, hubo propuestas que no lograron consolidarse. Paulina Lavista, alumna de la segunda generación del CUEC recordaba que:

Las clases eran según cada maestro, la personalidad del maestro y el tema, o sea la materia; Angélica Ortiz nos daba producción, pero pues ella no era maestra de cine, ella nos hablaba de pues cómo hacer una producción, porque fue la productora de Buñuel; entonces yo con ella más o menos sí me entendí muy bien porque... era mi rama, sin quererlo ahí fui a caer...ella era muy buena en eso... Hans Beimler nos enseñaba las luces, cómo iluminar, pero él llevaba sus propias luces... y lo que mucho hacíamos era irnos a tomar café con los maestros después del CUEC, bueno acabábamos y nos íbamos a tomar un café a *Sanborns* y ahí platicábamos todavía más con ellos, sobre todo con José de la Colina, que le fascinaba ser maestro y echar la cátedra ¿no?, con Alcoriza también llegamos a tomar, ahí es donde a veces le contábamos nuestros argumentos.<sup>92</sup>

Al respecto Alfredo Joskowicz describió que:

Angélica Ortiz, la mamá de Angélica María, era muy buena maestra: nos enseñó cómo se vaciaba el guion literario, cómo se hacía el trabajo de organización de la producción. Fue una de las clases que nos abrió el criterio para entender cómo pasar del guion literario a la interpretación de la producción. Ella daba clases a partir de su práctica profesional, porque eso es lo que le pasaba a la gente de la industria: no tenían formación académica, pero sí tenían una práctica enorme...Salvador Elizondo nos daba clase de cine y literatura y éstas eran verdaderamente magistrales, no era una clase sistematizada. Estaba muy seducido por la filosofía china. Y luego, en tercer año nos tocó como maestro de dirección de actores José Luis Ibáñez, que sí era un extraordinario director de teatro: nos hablaba del teatro isabelino, del Teatro Pobre de Grotowski, que estaba muy de moda, y hacíamos algunos ejercicios en su casa, casi de meditación...Y aunque era muy ilustrativo que te hablaran del teatro isabelino, eso no nos daba muchas herramientas para dirigir actores...Milosh (Trnka) traía una formación académica y técnica muy estructurada, de manera que fue una fortuna, porque en

---

<sup>91</sup> Cartel “Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. Inscripciones abiertas”, UNAM, Dirección General de Difusión Cultural, 1967 en la exposición “55 años creando historias” Exposición temporal (07/09/18-08/12/18), Museo UNAM Hoy.

<sup>92</sup> Entrevista a Paulina Lavista, realizada por Karen Rivera Rodríguez, Ciudad de México, 16 de agosto de 2018.

medio de todo el desorden académico que de pronto había, nos agarrábamos de él.<sup>93</sup>

Marcela Fernández Violante, cursaba en 1967 su tercer año en el CUEC, para esos años ella recordaba que “estudiar cine en México era como querer ser astronauta o el capitán del barco Titanic, una cosa muy insólita”.<sup>94</sup>

Yo tuve la suerte de tener como maestro al gran escritor mexicano José Revueltas, a Gabriel García Márquez cuando estaba escribiendo *Cien años de Soledad*, también a Carlos Velo un gran documentalista; incluso a Julio Alejandro de Castro que era guionista de Buñuel, y a Luis Alcoriza, que también le había escrito guiones, pero ya era un director reconocido. O sea la flor y nata de lo que podía ser el cine mexicano en los años sesenta... Teníamos en edición a un gran director de cine que venía de Holanda, Giovanni Korpelaar. Como maestro de fotografía teníamos a Hans Beimler que había sido fotógrafo de la guerra civil española. También aparecieron otros personajes en esa época. Salvador Elizondo nos daba literatura y José de la Colina, análisis de guion.<sup>95</sup>

Asimismo, Jorge de la Rosa contaba su experiencia en el Centro de la siguiente manera:

Mi suerte, porque fue suerte, fue que yo hice, quizá fui de los pocos alumnos en esa época, que hizo una carrera teórico-práctica con la realidad, porque yo prácticamente me conecté de inmediato con la industria del cine. Innatamente en el segundo año yo ya estaba yendo a los estudios, yendo, platicando con la gente, entonces había una... fíjese que bien se complementó porque los maestros que yo tenía, casi ninguno había hecho películas, pero tenían una extraordinaria visión del mundo, que es lo que requiere un escritor por ejemplo, un director, inclusive un actor, y por otro lado yo entraba a los estudios a ver cómo se hacían las películas, platicaba yo con los que hacían materialmente las películas... Hay un montón de cosas en el cine mexicano, un montón de cosas así de improvisación... ¿qué es un patito? Esto no lo enseñaban en la escuela de cine, es una anécdota del cine mexicano.<sup>96</sup>

---

<sup>93</sup> Joskowicz, cita encontrada en Merino, Orlando y García Estrada, Jaime, *Alfredo Joskowicz*, 2012, pp. 18-19.

<sup>94</sup> Marcela Fernández Violante en *Expresiones por escrito*, Salcedo Meza, 2003, p.138.

<sup>95</sup> *Ibid.* p. 139.

<sup>96</sup> Jorge de la Rosa, entrevista citada.

¿Qué es un patito? En la entrevista Jorge de la Rosa explicó que se usa cuando dos escenas no pueden coincidir: “Don Chano Urueta estaba haciendo una película y le dice el editor, oiga no puedo editar porque no macha, porque ella está con las manos acá y en la siguiente escena está con las manos acá, y Don Chano dice, oye tú filmate unos patitos, sí, sí unos patitos, llega y le dice al editor, cuando ella está aquí, pones a los patitos y luego la pones a ella y ya, no hay problema, por eso en el cine se llaman patitos.”



El testimonio de Jorge de la Rosa ofrece una pista de los términos usados en el ambiente cinematográfico de la época, el vocabulario será afectado por la creación de las escuelas de cine; como consecuencia el lenguaje da cuenta de la forma en la que se concibe el quehacer cinematográfico. En el caso de la industria, el conocimiento de esos términos implicó una didáctica, un código que se transmitía dentro de este medio como parte de una enseñanza cinematográfica empírica.<sup>97</sup> Es interesante en este sentido la experiencia de Jorge de la Rosa porque reconoce que su contacto con la industria complementó su formación cinematográfica, ya que había cosas que “no se enseñaban en la escuela de cine”. Por otra parte, uno de los profesores de los sesenta que sigue dando clases en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos es Jorge Ayala Blanco, ingresó como profesor del CUEC en 1966 y sigue siendo testigo del ingreso y egreso de los estudiantes. Al hacer memoria, reflexionaba sobre su paso como profesor contando:

El CUEC, de hecho yo empecé a escribir crítica de cine al mismo tiempo que se fundó el CUEC, entonces siempre me quedó la idea de que me interesaba relacionarme con gente de mi edad que tuviera inquietudes y gustos cinematográficos; entonces un buen día un amigo me llevó al CUEC y lo que yo no sabía es que, yo fui a informarme para ver si podía entrar como alumno y me la dieron de maestro, entonces fue una cosa rarísima, de hecho entré al CUEC por Nancy Cárdenas que se iba a Polonia y me dejó sus clases de...era una materia que se llamaba “Corrientes estéticas del cine”, sin programa, claro, empezaba apenas el CUEC, era totalmente, era libérrimo pues, apenas empezaba a medio a filmar algunos cortos, en fin, pero no era la intención fundamental, más bien yo siempre decía que era una escuela de cinefilia que después se fue estructurando, el CUEC se fue estructurando como una carrera precisamente cuando regresaron

---

<sup>97</sup> Para profundizar en este tema se puede consultar: Cardero, Ana María, *Diccionario de términos cinematográficos*, 1994. En el prólogo de Luis Fernando Lara se lee lo siguiente: “Que el vocabulario del cine es anglicista, sin duda es cierto...No obstante lo anterior, lo que también es cierto es que en México recibe algunas características peculiares, se puede comprobar que hay al menos dos tipos diferentes de vocablos, que utilizan los cinematografistas que han tenido la oportunidad de aprender cine en una institución educativa y los que han aprendido en la práctica cotidiana. El vocabulario de aquellos es en general, un vocabulario más estandarizado que el de éstos, y su conocimiento del inglés se pone de manifiesto. El de los cinematografistas ‘empíricos’ (para utilizar una expresión popular mexicana de gran valor significativo), por el contrario, está más alejado del inglés, tanto porque se compone de expresiones hispánicas originarias como porque adapta eficazmente un idioma que no casa con las experiencias vitales de sus usuarios”.

los...la gente de mi generación, un poco mayores que se habían ido a estudiar al extranjero porque no existía el CUEC, entre ellos una persona que es fundamental en la restructuración de los estudios del CUEC que es Gonzalo Martínez que venía de la Unión Soviética e impuso los sistemas de la Unión Soviética para aprender cine en el CUEC y entonces todo mundo empezó a filmar y eh...dejó de ser una escuela de cinefilia para convertirse realmente en una formación de cineastas, incluso diría yo, poco a poco adquirió mucho mayor relevancia lo que podría ser la formación técnica de la formación que de pronto se le empezó a llamar teórica de una manera un tanto despectiva.<sup>98</sup>

Como se mencionó anteriormente, la formación cinematográfica pende entre la parte teórica y la técnica, el poder que da el saber usar el equipo cinematográfico, el conocimiento que era negado por los sindicatos y que se pretendía fuera accesible por la Universidad se desarrolla en una especie de rivalidad con la parte teórica o el análisis cinematográfico; la paradoja está entre hacer cine o estudiar cine, lo cual pone en conflicto lo que se entiende por la enseñanza-aprendizaje cinematográfica, pues en lugar de ver el análisis y la realización como componentes indispensables de la educación cinematográfica, en el entendido que uno complementa al otro, la división hace que se tenga que desplazar una a costa de la otra.<sup>99</sup> Estos debates seguirán a lo largo del desarrollo del CUEC y en la actualidad a la luz de la creación de la licenciatura en Cinematografía (2013), las críticas al programa de estudios propuesto no se han hecho esperar, evidenciando posturas encontradas y divisiones respecto a la forma en la que se debe impartir la enseñanza del cine.

## **La población escolar, datos estadísticos**

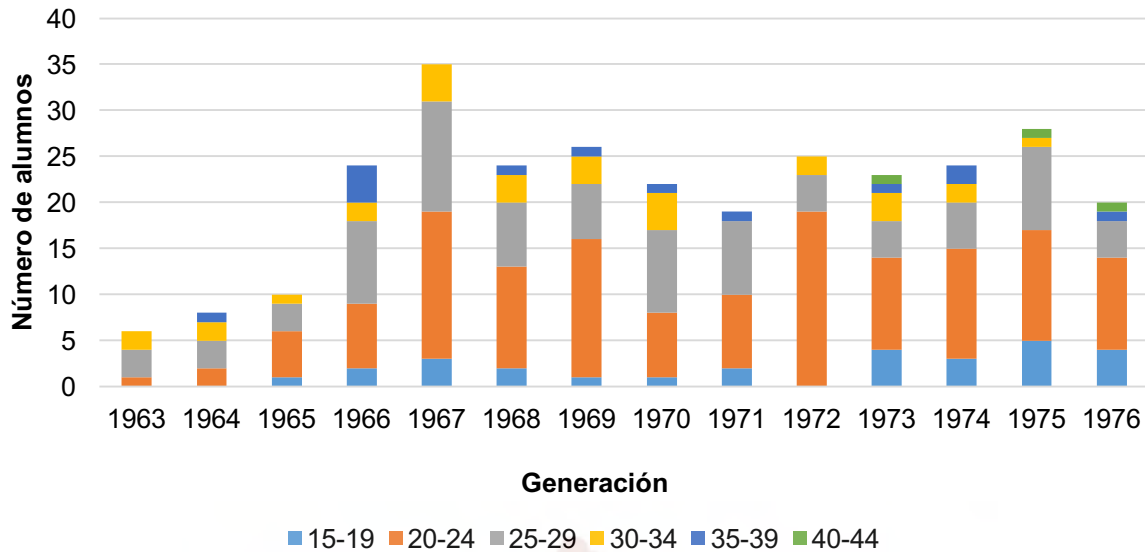
Como se observó en el apartado anterior, Joskowicz ingresó como parte de la cuarta generación en enero de 1966 con 28 años. Él contaba con una carrera previa al momento de ingresar al CUEC, sin embargo, al revisar la población del Centro en esos años se reveló que eso era una constante.

---

<sup>98</sup> Entrevista a Jorge Ayala Blanco, realizada por Karen Rivera Rodríguez, Ciudad de México, 28 de junio de 2018.

<sup>99</sup> Llama la atención que dentro del CUEC, un Centro de estudios cinematográficos no se estimule la investigación del cine, siendo que la especialización en "Historia del Cine", pertenece a la Maestría de Historia del Arte de la UNAM.

**Gráfica 2. Edad de ingreso al CUEC entre 1963 y 1976**



Fuente: Elaboración propia a partir de datos encontrados en 1974-1980 Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, UNAM, 1981.

En la gráfica 2, se da cuenta de la edad en la que la mayoría de los alumnos empezaron sus estudios, la cual osciló entre los 20 y 29 años, son muy pocos los estudiantes que ingresaron al CUEC siendo más jóvenes; para ser más específicos, al revisar las estadísticas de cada una de las generaciones se obtuvo que la edad promedio estuvo entre los 24 y 28 años.

**Tabla 9. Promedio etario de los alumnos del CUEC (1963-1976)**

Generación	Promedio	Generación	Promedio
1963	28	1970	26
1964	28	1971	24
1965	24	1972	24
1966	27	1973	25
1967	25	1974	25
1968	25	1975	24
1969	24	1976	24

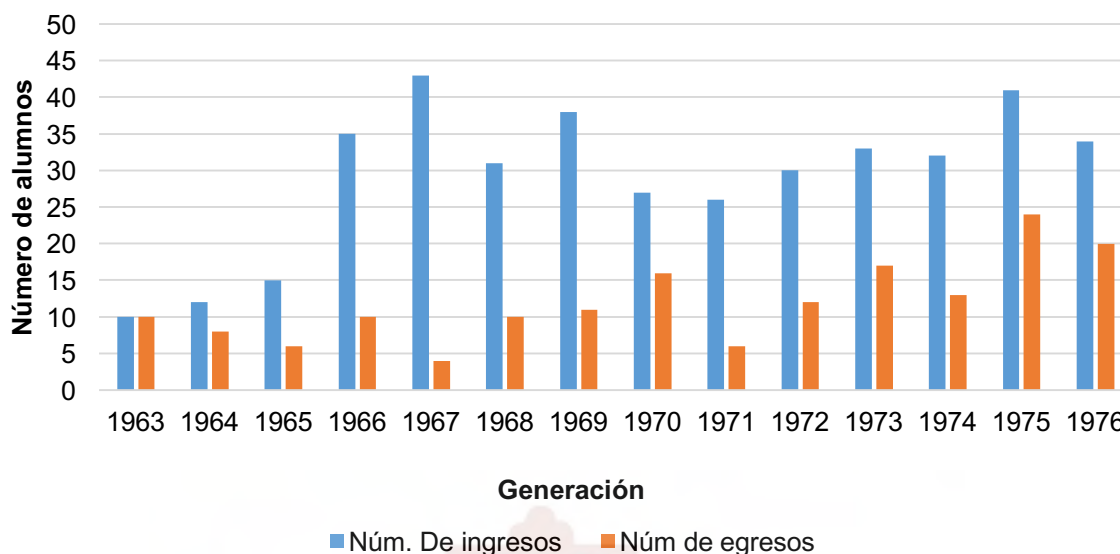
Fuente: Elaboración propia a partir de datos encontrados en 1974-1980 Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, UNAM, 1981.

Las clases se impartieron de seis de la tarde a diez de la noche, lo que permitió que los alumnos se ocuparan de otras actividades o tuvieran un trabajo por las mañanas, este aspecto va a ser muy significativo para alumnos de la década de los setenta porque el trabajar y percibir cierto capital económico les permitió financiar sus propios materiales para la realización de sus propuestas filmicas, ya que la escuela no siempre se los proporcionaba. A pesar de esto la deserción fue un problema al que se enfrentó el Centro de forma significativa durante sus primeros años, los niveles de ingreso y egreso muestran que era constante entre las generaciones que los estudiantes desistieran de la escuela de cine.

Según los datos estadísticos del CUEC (ver gráfica 3), en el año de 1963 no hubo deserción, pero también fue en el que menos alumnos ingresaron; en concreto se puede apreciar que en los primeros tres años se aceptó a un número reducido de alumnos comparado con las generaciones posteriores en las que el número de alumnos que ingresan aumentó aproximadamente el doble. El año de 1967 se caracterizó por ser el periodo en el que más alumnos se integraron, llegando a sobrepasar la cifra de 40 estudiante, pero también es en el que hay un mayor número de deserción. Para mediados de la década de los setenta, aunque todavía se observa un considerable número de deserción, el número de egresos es mayor respecto a otras generaciones, pues concluyen sus estudios 24 alumnos.



**Gráfica 3. Ingreso- egreso de los alumnos del CUEC entre 1963 y 1976**



Elaboración propia a partir de datos encontrados en 1974-1980 *Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, UNAM, 1981.*

Una de las causas de los altos niveles de deserción puede ser que “no existía entonces un plan de estudios sistematizado. Las clases se basaban en cursos o conferencias de gente que Manuel González Casanova conseguía”.<sup>100</sup> Aunado a esto, como ya se mencionó anteriormente, no había las condiciones más propicias para que funcionara el CUEC como una escuela de cine, lo que pudo haber desanimado a los alumnos, pues contaban con muy poco equipo, pocas luces y cámaras de segunda mano<sup>101</sup>. En este sentido, se puede decir que el proyecto de enseñanza cinematográfica se fue modificando y entendiendo de diferentes formas en el trayecto de consolidación del CUEC. Al respecto Jorge Ayala escribió que la educación cinematográfica dentro del CUEC se podía dividir por décadas:

En los 60, había que formar amantes prácticos del cine, para lo que pudiera venir, para proporcionarles un atajo estético a los cambios del futuro; en los 70, tenía que habilitarse cuanto antes, pero con nivel universitario, al relevo generacional que estaba demandando nuestra industria fílmica, así como la resistencia radical de los

<sup>100</sup> Merino, Orlando y García Estrada, Jaime, *Alfredo Joskowicz*, 2012, p. 18.

<sup>101</sup> *Ibíd.* p.17.



cines independientes y marginales; en los 80, debe contribuirse a la formación integral de cuadros para todas las actividades, institucionales o alternativas relacionadas con la imagen en movimiento, dentro del cine, las televisiones, el clip, el video.<sup>102</sup>

Cabe recordar que el análisis cinematográfico derivaba de la cinefilia, “una cinefilia afrancesadamente documentada y apenas volviéndose conciencia y origen de un saber cinematográfico que se rehúsa a reconocerse como tal”.<sup>103</sup> En los sesenta, la influencia francesa y de las revistas como *Nuevo Cine* se puede apreciar. Pronto entraría una nueva década y con ella nuevas generaciones debatirán sobre el tipo de cine que se querían realizar.



---

<sup>102</sup> Ayala Blanco, “Historia y análisis” en *La docencia y el fenómeno*, 1988, p.81.

<sup>103</sup> *Ibíd.* p.82.

## Capítulo 3. Las inquietudes al iniciar otra década

### La conciencia universitaria

La década de los sesenta es una década de cambio, bien la incluía Eric Hobsbawm<sup>104</sup> en los llamados “años dorados”: las formas de pensar y ver el mundo se transformaron con la vista puesta en el provenir, la tecnología impactaba en la vida de las personas, el automóvil, la televisión y el actuar de la juventud eran una realidad. En mayo de 1968 Alfredo Joskowicz realizó en Ciudad Universitaria una serie de preguntas a estudiantes de Medicina, Ciencias, Comercio, Actuaría, Economía, Odontología y Filosofía. Como un periodista acercaba su micrófono a sus interrogados a los que les pedía su opinión respecto al sistema universitario, el uso de la violencia para remediar los problemas y sobre si serían capaces de intervenir en actos violentos. Los cuestionamientos pasaron a ser discusiones más acaloradas en las que Joskowicz de manera histriónica acusó a los estudiantes por su falta de conciencia universitaria, señalando que el origen de los problemas era la apatía de los alumnos a los que les atribuyó la falta de un verdadero compromiso diciendo que muchos sólo asistían a la Universidad para sacar un título sin importarles si aprendieron o no.

Algunos se sintieron agredidos y trataron de debatir con él, más adelante una estudiante le preguntó sobre su procedencia, a lo que Joskowicz contestó: “Somos de la escuela de cine y no tenemos ninguna formación política, ni ninguna mezcla con los problemas, ni la sociedad de alumnos de esta Universidad, pero sí nos afecta, y nos afecta terriblemente que ustedes no tengan conciencia”.<sup>105</sup> Cabe mencionar que Joskowicz era más grande que los estudiantes a los que entrevistó, contaba con treinta años aproximadamente, por lo que aunque era joven y estudiante, al preguntar se imponía con autoridad. El hecho de que evidenciara una falta de conciencia en otros jóvenes, lleva a reflexionar en torno a qué tanta conciencia tenía el propio Joskowicz de las situaciones que denuncia, si

<sup>104</sup> Hobsbawm, “Los años dorados”, en *Historia del Siglo XX*, 2014, p. 260.

<sup>105</sup> Joskowicz, *Entrevistas sobre la violencia en la Universidad*, mayo de 1968.



tenía realmente una ideología definida o era parte del ambiente que se respiraba en esos años, ya que al ser interrogado no toma una postura clara.

También llama la atención que aunque se reconoce como parte de la escuela de cine, en sus argumentos se posiciona como alguien externo que no tiene mezcla con los problemas, ni con las sociedad de alumnos de la UNAM, lo que da a entender que no parte de una identidad universitaria y coloca al Centro como un lugar aislado de esa dinámica que tenía lugar dentro de CU, y es que para 1968 el CUEC seguía impartiendo cursos en la casa que estaba cerca de Núcleo Radio Mil, como dependencia del Departamento de Actividades Cinematográficas de la Dirección de Difusión Cultural de la Universidad, lo que provocó que no se tuviera una relación cercana con otras facultades y que, a pesar de la alta demanda de ingreso, la escuela de cine fuera poco conocida por otros estudiantes universitarios.

A pesar de lo anterior, las protestas estudiantiles del 68 no les fueron indiferentes a los jóvenes del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, su situación un tanto aislada no impidió su participación en este movimiento porque sus estudiantes con cámara en mano salieron a filmar las manifestaciones. El material recabado daría como resultado *El grito*, trabajo filmado de forma colectiva en un formato de 16 milímetros en blanco y negro. Leobardo López Arretche, quien había participado como delegado en el Consejo Nacional de Huelga fue designado por un volado como director del filme, el cual se proyectaría hasta 1970. En la actualidad es considerado como un testimonio fílmico de gran importancia, convirtiéndose en uno de los más representativos del CUEC. Su realización implicó el involucramiento de la escuela de cine en un conflicto social que le era contemporáneo, esto puso sobre la mesa otra forma posible de pensar y hacer cine más allá de la ficción.

Se cuentan muchas historias en torno a la filmación, edición y exhibición de *El grito*, sin embargo, algo que no se puede negar es su repercusión. Jorge de la Rosa en una entrevista afirmó que “la escuela de cine (CUEC-UNAM) nació con

esa película”<sup>106</sup>. La realización de este material se reconstruye a partir del testimonio de algunos de los alumnos que en ese momento estudiaban dentro del Centro, como Marcela Fernández Violante, Alfredo Joskowicz y Jorge de la Rosa; también está el caso de Ramón Aupart, quien intervino en su edición, siendo en años posteriores profesor de la escuela de cine. Fernández Violante recordaba que tenían “una Réflex de 16 mm que era el lujo de la escuela, pues las otras eran Réflex de cuerda. Varios jóvenes tomaron las cámaras, entre ellos Leobardo López Arretche y Roberto Jaime Sánchez Martínez.”<sup>107</sup> Según los testimonios, ellos fueron quienes encabezaron el proyecto de filmación porque tenían más conocimientos técnicos, al respecto Ramón Aupart explicó en una entrevista que:

En el trabajo de filmación participó mucha gente capaz e incapaz, algunas imágenes se perdieron por la falta de conocimiento de los muchachos, al poner siempre fija y echar a andar la cámara, había demasiados elementos que estaban fuera de foco, no se podía visualizar lo que sucedía, teníamos que platicarlo, los soldados salían de Palacio Nacional, se veía el Palacio pero no a los soldados que estaban fuera de foco”.<sup>108</sup>

La falta de conocimientos se relaciona con la poca experiencia que algunos de los alumnos tenían, ya que el CUEC estaba empezando y los planes de estudio no cubrían muchos aspectos. Se iba aprendiendo sobre la marcha y el movimiento estudiantil, al ser parte de su contexto, contribuyó a que el actuar de los jóvenes fuera más empírico. El caso de López Arretche era diferente, explicaba Alfredo Joskowicz que Leobardo tenía el antecedente de haber cursado una carrera de teatro y que había entrado a trabajar con Hans Beimler, quien era profesor del Centro y un fotógrafo de comerciales importante.<sup>109</sup> El hecho de que los alumnos fueran quienes filmaron las manifestaciones provocó un acercamiento a su realidad inmediata, un ejemplo se obtiene de la experiencia de Jorge de la Rosa:

---

<sup>106</sup> Entrevista a Jorge de la Rosa, realizada por Olga Rodríguez Cruz, publicada en *El 68 en el cine mexicano*, 2000, p.30.

<sup>107</sup> Entrevista a Marcela Fernández Violante, realizada por Olga Rodríguez Cruz, publicada en *El 68 en el cine mexicano*, 2000, p.30.

<sup>108</sup> Entrevista a Ramón Aupart, realizada por Olga Rodríguez Cruz, publicada en *El 68 en el cine mexicano*, 2000, p.30.

<sup>109</sup> Joskowicz, cita encontrada en Merino y García Estrada, *Alfredo Joskowicz*, 2012, p. 21.

Una de las manifestaciones que más recuerdo es la de las antorchas. Llegué al Zócalo con Jaime Ponce, si mal no recuerdo iba también Ramón Plascencia, entre otros. La primera barrera que encontramos fue plantearnos ¿desde qué lugar íbamos a hacer la escena? ¿a dónde nos subiríamos? [...] Me di vuelta y observé un edificio en la calle de Moneda. Penetramos y en la azotea mi primera sorpresa fue avistar a familias que rentaban pequeñas casas de madera. Era un México que no conocía, pero esa fue la menor impresión [...] Se acercó un señor que me llamó mucho la atención porque traía tirantes y sombrero continuó: –¿Quiénes son ustedes? –Somos estudiantes. –Sus credenciales. –Está bien, los voy a dejar que filmen un minuto ¿ven esas almenas que están en el Palacio Nacional? Atrás de cada una de ellas hay un soldado y estamos amenazados, por favor escóndanse.<sup>110</sup>

Para Marcela Fernández Violante también fue significativa su experiencia en la realización de lo que sería *El grito*, ella estaba casada con Roberto Jaime Sánchez Martínez y en una entrevista recordó que:

El 68 se fue complicando, presté mi coche, un Valiant 65 color blanco, yo estaba casada con Roberto, el carro tenía calaveras redondas, se las tumbaron e incrustaron la lente de la Réflex. Leobardo se metió en la cajuela, mientras que Roberto conducía como turista despistado dentro de Ciudad Universitaria y los soldados no se percataron de que desde dentro alguien los filmaba [...] En esos días el CUEC fue tomado por los alumnos. Hablamos con el director, Manuel González Casanova y de buena manera se decidió que las autoridades académicas y administrativas no debían representar al Centro, teníamos que ser los estudiantes.<sup>111</sup>

La participación de los alumnos del CUEC en la filmación de las manifestaciones es recordada por varios estudiantes como un hecho que marcó un antes y un después en la historia del Centro, en las entrevistas se revelan comentarios como “el movimiento, en cierta forma, marcó subjetivamente un cine más comprometido.”<sup>112</sup> Sin embargo, aunque se sabía de la importancia que tenía *El grito*, el material fue censurado. Marcela Fernández Violante en su testimonio explicaba que el problema con la exhibición del material del 68 tuvo que ver con la pertenencia a una Institución y la forma en la que esta se posicionaba frente a los hechos que habían ocurrido: “se tiene conocimiento que el maestro Manuel

---

<sup>110</sup> Jorge de la Rosa, entrevista citada.

<sup>111</sup> Marcela Fernández Violante, entrevista citada.

<sup>112</sup> *Ibíd.* .21



González Casanova no quería que *El grito* se exhibiera. Es posible que él pensara que hacerlo significaría una provocación porque el gobierno había demostrado que era capaz de llegar a baños de sangre. El caso es que un día se proyectó y todos dijimos cómo, dónde estaba, ya había pasado un buen tiempo”.<sup>113</sup> Al respecto Ramón Plascencia argumentaba que en el Centro había cierto temor en manifestarse políticamente:

Desde 1970 hasta un año antes de que saliera Echeverría el documental estuvo oculto, no fue por voluntad de la dirección del Centro, ni de las autoridades universitarias que se exhibió, se pudo mostrar gracias a que Guillermo Díaz Palafox, amigo de Leobardo, consiguió una copia a través de la embajada de Cuba [...] Díaz Palafox exhibió por primera vez *El grito* de manera clandestina, sin autorización de la escuela, en el Instituto Politécnico Nacional (IPN) y posteriormente en la Facultad de Ciencias [...] Guillermo Díaz Palafox fue el primer alumno que fue expulsado de la escuela de cine por este hecho.<sup>114</sup>

Al respecto, llama la atención que aunque *El grito* en la actualidad es uno de los trabajos más representativos de la escuela de cine, en realidad en su realización y exhibición no hubo una postura política clara por parte de la escuela y de sus alumnos sino que parece ser un producto coyuntural del momento. A partir de los testimonios se advierte que los estudiantes que participaron en su realización, más allá de Leobardo López quien se suicidó en 1970 y Guillermo Díaz Palafox, no apelaron a su posterior exhibición, manteniéndose al margen del destino del trabajo realizado en colectivo. Por último, se estaba a pocos años de alcanzar la década de los setenta, a la escuela de cine llegaron nuevas generaciones con propuestas cinematográficas que debatieron con las de sus predecesores, aunado a esto hubo cambios estructurales que intentaron esclarecer el lugar que ocupaba el CUEC dentro de la Universidad y los debates sobre la enseñanza cinematográfica continuaron como herencia de la década anterior.

---

<sup>113</sup> Marcela Fernández Violante, entrevista citada.

<sup>114</sup> Ramón Aupart, entrevista citada.



## El CUEC, un Centro de Extensión Académica

En 1969 el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos tuvo como sede una casa en la calle California 107, en la Colonia Del Valle. Varios estudiantes continuaban ingresando con el deseo de estudiar cine en un horario de 6 a 10 de la noche. La década de los setenta estaba por iniciar y el movimiento del 68 era reciente, había impactado no sólo a los alumnos que salieron a filmar lo que sería conocido como *El Grito*, sino que jóvenes de las siguientes generaciones entraron al CUEC con una idea diferente del tipo de cine que querían hacer.<sup>115</sup> Por otro lado, si bien la escuela de cine de los sesenta dependía del Departamento de Actividades Cinematográficas de la Dirección de Difusión Cultural, cuando llega el año de 1970 el Consejo Universitario reconoce a la escuela de cine como un Centro de Extensión Académica, lo que le permitió recibir un presupuesto propio y le dio una categoría distinta a la de otras escuelas de la Universidad. En palabras de Alfredo Joskowicz:

El CUEC fue reconocido en 1970 por el Consejo Universitario, como un Centro de Extensión, no como una escuela de estudios profesionales, a pesar de que el programa vigente ofrecía ya una carrera de cinco años, y de que ya había también cuatro generaciones de egresados. Estos egresados carecían, por supuesto, de título, porque de acuerdo con la Legislación Universitaria de los Centros de Extensión sólo pueden emitir constancias de Estudios.<sup>116</sup>

La extensión universitaria forma parte de los fines de la creación de la Universidad junto a la impartición de la educación superior y el desarrollo de investigación. Tiene como meta extender con la mayor amplitud posible los beneficios de la cultura por lo que “ en tanto que se refiere a la acción de comunicar la cultura, al desdoblamiento del ser universitario, a la extrapolación de la universidad a la sociedad, es una de las tareas sustanciales de la Institución.”

<sup>117</sup> Desde el artículo primero de la Ley Orgánica de la Universidad Nacional

---

<sup>115</sup> Para ampliar al respecto revisar la tesis de Maestría de Israel Rodríguez *El Taller de Cine Octubre. Teoría y práctica del cine militante en el México de años setenta*, 2016.

<sup>116</sup> Joskowicz, “La docencia cinematográfica”, 1995, p.2.

<sup>117</sup> *La extensión universitaria*, vol. II, 1979, p.17.



Autónoma de México de 1929, se estableció que sería uno de sus fines esenciales “llevar las enseñanzas que se imparten en las escuelas, por medio de la extensión universitaria, a quienes no estén en posibilidad de asistir a las escuelas superiores, poniendo así la universidad al servicio del pueblo.”<sup>118</sup> La cita anterior llama la atención porque la escuela de cine va a ser un espacio que, aunque se coloque como parte de los Centros de Extensión, no va a llevar la enseñanza cinematográfica a quienes no puedan asistir a las escuelas superiores y, como se observó en los niveles de ingreso, la educación cinematográfica va a estar limitada a un reducido porcentaje poblacional.

La extensión universitaria estaba conformada por:

- 1) La extensión de la docencia fuera de los sistemas curriculares y formales de enseñanza de las escuelas y facultades.
- 2) La extensión de la investigación.
- 3) La difusión de la cultura.
- 4) La prestación de servicios.<sup>119</sup>

El Centro Universitario de Estudios Cinematográficos se relaciona con el punto uno y cuatro desde su creación, por lo que la educación que se imparte no es vista como una educación formal a nivel profesional con validez curricular, en específico podría decirse que existe una escuela de cine pero no la carrera profesional de cine, pues la extensión de la docencia dentro de la Universidad es entendida “a través de la organización e impartición de cursos, cursillos especiales, conferencias y otras actividades académicas extracurriculares dirigidas tanto a la comunidad universitaria como al exterior”, lo que crea una paradoja en el proceso de profesionalización cinematográfica.<sup>120</sup> Este planteamiento no sólo permite ver una historia de la escuela de cine, sino también de la propia Universidad. La idea de profesionalización se encontraba en el ambiente y no hacía referencia únicamente al cine, en general es un proceso que se impulsó con mayor fuerza

---

<sup>118</sup> *Ibíd.* p.19.

<sup>119</sup> *Ibíd.* p.20.

<sup>120</sup> *Ibíd.* p.27.

desde la década de los cincuenta. En esta tendencia al internacionalismo cultural y a la disminución del nacionalismo comenta Villoro que:

Si antes interesaba destacar los rasgos peculiares de nuestra circunstancia, ahora importa subrayar aquellos que la vinculan con el mundo; pues nuestra circunstancia ha dejado para nosotros de ser peculiar. En segundo lugar, se dibuja otro cambio en la situación del intelectual: su progresiva emancipación de la burocracia. El relativo desarrollo de las universidades e institutos de cultura superior ha permitido que muchos se consagren exclusivamente a su vocación. [...] Todo ello permite un *profesionalismo* mayor y apremia a una especialización creciente. Es común la tendencia a exigir más rigor y técnica en la producción e investigación intelectuales; a lograr obras mejor fundadas, más reflexivas y críticas.<sup>121</sup>

Al respecto, sobresale que la situación de considerar al CUEC como un Centro de Extensión Universitaria haya durado hasta los primeros años de la segunda década del siglo XXI, por lo que el cineasta en su quehacer era considerado más como un técnico cinematográfico. El productor Miguel Zacarías explicaba en una entrevista que “la dirección es un oficio; un oficio que ni siquiera [...] llega a la artesanía, porque es un oficio en el cual el director es una parte más, es una parte de un equipo, es el capitán del equipo.”<sup>122</sup> La intención en la década de los sesenta de pensar en el cine como arte, más que como industria invitó a reconocer la figura del realizador desde su individualidad y esto había marcado las intenciones fundacionales del Centro. Pese a que en realidad el CUEC de estos años no brindó como tal una licenciatura en cine, la idea de su creación se justificó y cobró importancia porque se otorgó a los encargados de la producción cinematográfica un compromiso social que hacía una separación del buen y el mal cine. Este compromiso influyó de distintas formas en la idea del cine que se quería hacer; por lo que las diversas propuestas dependieron del contexto en el que se localizó el Centro y sus generaciones. En palabras de José de la Colina:

---

<sup>121</sup> Villoro, Luis, “La cultura mexicana”, 1960, pp. 217 y 218. Las cursivas son del autor.

<sup>122</sup> Entrevista a Miguel Zacarías, realizada por Eugenia Meyer los días 18 y 19 de noviembre de 1975 y el 20 de enero de 1976, Ciudad de México, PHO/2/44, Departamento de Estudios Contemporáneos del INAH, Reproducido en Costa, *La “apertura” cinematográfica*, 1988, p.87.

Tanto entre los maestros como entre los alumnos del CUEC había cinéfilos de todas las tendencias; pero éstas, a mi juicio, se ‘polarizaban’ en cinéfilos puros y cinéfilos ideologizados. Los cinéfilos puros no es que fueran partidarios del séptimo arte por el séptimo arte y nada más; podían tener inquietudes políticas, pero no sentían que su gusto y su amor por el cine debían ser sometidos a ellas. Los ideologizados (que, según creo recordar, todavía no alcanzaban en el CUEC la preeminencia numérica ni el fervor vociferante un tanto inquisitorial que después adquirirían) veían el cine como un medio para alcanzar un fin: la revolución política-social la cual muchos de ellos tenían ‘programada’ en su reloj despertador para mañana o pasado mañana.<sup>123</sup>

## Las nuevas generaciones y el Nuevo Cine Latinoamericano

Al iniciar la década de los setenta la crisis del cine continuaba, la producción seguía monopolizada impidiendo el desarrollo de nuevas propuestas cinematográficas. A pesar de esto, pocos años después del 68 varios jóvenes organizaron nuevos espacios que tuvieron como objetivo alimentar el ambiente de renovación cinematográfica. En 1969 se realizó el Primer Concurso de Cine Independiente que fue organizado por Óscar Menéndez y Víctor Fosado, del Centro de Arte Independiente Las Musas y en 1972 el Taller de Cine de la Casa del Lago organizó el Primer Encuentro de Realizadores de Cine 8 mm.<sup>124</sup> El formato súper 8, en palabras de Álvaro Vázquez Mantecón “significó una revolución porque permitía a los cineastas amateurs aspirar a crear un cine sonoro, más parecido al que veían habitualmente en las salas cinematográficas”<sup>125</sup>, lo que dio la posibilidad de filmar a ciertos jóvenes de clase media. Era una cámara menos pesada y más fácil de usar. “En ese sentido, los superocheros hacían eco de la búsqueda de algunos cineastas desde los años sesenta por un cine independiente, libre de ataduras impuestas por la industria, y capaz de expresar las preocupaciones personales del autor.”<sup>126</sup>

Por otro lado, en 1970 iniciaba el periodo presidencial de Luis Echeverría Álvarez, quien manifestaba en su discurso la iniciativa de llevar a cabo en su

---

<sup>123</sup> José de la Colina, “Introducción” en Jaime Humberto Hermosillo, *La pasión según Berenice*, México, 1981, p.7. Reproducido en Paola Costa, *La “apertura” cinematográfica*, 1988, p.90.

<sup>124</sup> Ochoa Ávila, “Introducción” en *El Cine Independiente*, 2007, p.11

<sup>125</sup> Vázquez Mantecón, *El cine súper 8*, 2012, p.13.

<sup>126</sup> *Ibíd.* p.21





gobierno una “apertura” cinematográfica, proyecto que encabezaría su hermano Rodolfo Echeverría al ser nombrado director del Banco Nacional Cinematográfico, quien tenía gran interés por el cine y apoyó la construcción de la Cineteca Nacional en 1974 y, un año después, el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), la segunda escuela de cine fundada en la capital. También, fue en octubre de 1970 cuando Carlos de Hoyos y Carlos Méndez, publicaron la revista *Cine-Club*; su contenido incitaba a seguir hablando de un cine diferente, en palabras de Israel Rodríguez:

La revista parecía seguir una tradición inaugurada por la publicación homónima de los años cincuenta editada por el Cineclub Progreso y continuada en 1961 por la revista *Nuevo Cine*. Sin embargo, en los únicos dos números que aparecieron, los editores marcan claramente sus nuevas intenciones [...] Con la intención de inaugurar el cine militante mexicano, la revista abre con la publicación del texto clásico de Solanas y Getino “Hacia un tercer cine” y el informe de 1968 del Grupo Cine Liberación.<sup>127</sup>

En este contexto, la escuela de cine ya posicionada como un Centro de Extensión tenía mayor reconocimiento, *El grito* había acabado su edición y sobrevivía entre las sombras y los rumores al mismo tiempo que nuevas generaciones entraban al CUEC. Para 1970 Trinidad Langarica, quien era originaria de Tepic, cursó el primer año de la escuela de cine después de haber estado en las carreras de Psicología y Filosofía, en ellas tomó clases con Alberto Híjar y frecuentó el cineclub que organizaban Carlos de Hoyos y Carlos Méndez<sup>128</sup>. Un año después Armando Lazo, que provenía de Chihuahua, ingresó a estudiar cine después de haber cursado la carrera de Derecho. En 1972, el nombre de José Luis Mariño apareció en las listas de primer año, ingresó a estudiar cine a los 24 años después de la recomendación de unos amigos y tras haber tomado un curso con José de la Colina; en entrevista recordó que había conocido el CUEC gracias a una amiga con la que se había reencontrado, la cual estudiaba cine en la generación de Leobardo López Arretche:

---

<sup>127</sup> Rodríguez Rodríguez, “El Taller de cine Octubre”, 2016, p. 12.

<sup>128</sup> Entrevista a Trinidad Langarica, realizada por Karen Rivera Rodríguez, Ciudad de México, 11 de abril del 2018.



La ventaja en ese momento era que el CUEC no era una escuela de tiempo completo, lo cual permitía trabajar a diferencia del CUEC actual donde los chicos están muy separados de su realidad y son muy jóvenes, desde mi punto de vista están demasiado jóvenes para estudiar cine. Había gente que tenía desde 40 años hasta gente de 19 años, casi muchos de nosotros trabajábamos lo cual nos daba una autonomía de no depender del CUEC, pues ya comprábamos nuestro equipo, comprábamos película adicional cuando la del CUEC no era suficiente, podíamos ir afuera del D.F a filmar y hacer ejercicios, porque teníamos dinero. El grupo estaba formado por pintores, dibujantes, abogados, arquitectos, sociólogos, estudiantes de antropología, poetas, escritores, gente que venía del sindicato de técnicos y manuales, era un grupo muy heterogéneo, muy rico. Posteriormente se demostró que podíamos hacer otro tipo de actividades de manera muy autogestiva, no dependiendo tanto de lo que nos proporcionaba el CUEC, a porque a veces el CUEC no nos proporcionaba nada, ni siquiera profesores y nosotros teníamos esta idea de conseguir nuestros profesores o de preparar nuestras propias clases, etc.<sup>129</sup>

Como ya se vio en un apartado anterior, la mayoría de los estudiantes del CUEC sobrepasaban los veinte años, trabajaba o tenía estudios previos; esta condición ha sido muy señalada en las entrevistas como un elemento necesario en la formación cinematográfica, en especial por la experiencia anterior con la que cuentan para comprender y abordar su realidad. Por otro lado, la escuela de esos años seguía en proceso de consolidación, para Trinidad Langerica, su examen de ingreso le permitió ver el ambiente, un tanto desordenado, que se vivía en esos años dentro del Centro:

Me recibió el maestro Sergio Olhovich que había estudiado en la Unión Soviética y era una vaca sagrada. Yo total ya llegué al examen y empieza a preguntarme no sé cuánto de los cineastas rusos y yo la verdad había visto cine ruso mucho de niñita, porque en los matines ponían tres películas rusas maravillosas de cuentos de niños, pero pues no sabía de los efectivos ¿no? Y le dije –no pues mire yo vine a estudiar cine aquí, si yo ya supiera no vendría.– Y pues se fue enfureciendo y no me aceptó, pero entonces como iba muy seguido al CUEC platicaba con la gente de ahí, sobre todo con la secretaria y me dijo: “esto si es un desmadre, aquí vienen y van, unos vienen unas veces y luego ya no, luego al año siguiente vienen otra vez y así.” Yo dije –¿cómo? ¿así es aquí?– nombre yo quería estudiar cine y yo me imaginaba algo así como la escuela rusa y que habría un curso de verano. Bueno, por lo pronto el hombre me rechazó, yo había investigado que solo aceptaban diez al año por ser una carrera cara, y yo no entiendo por qué era cara si no le daban material a la gente ni nada. Pero bueno, entonces solo aceptaban

---

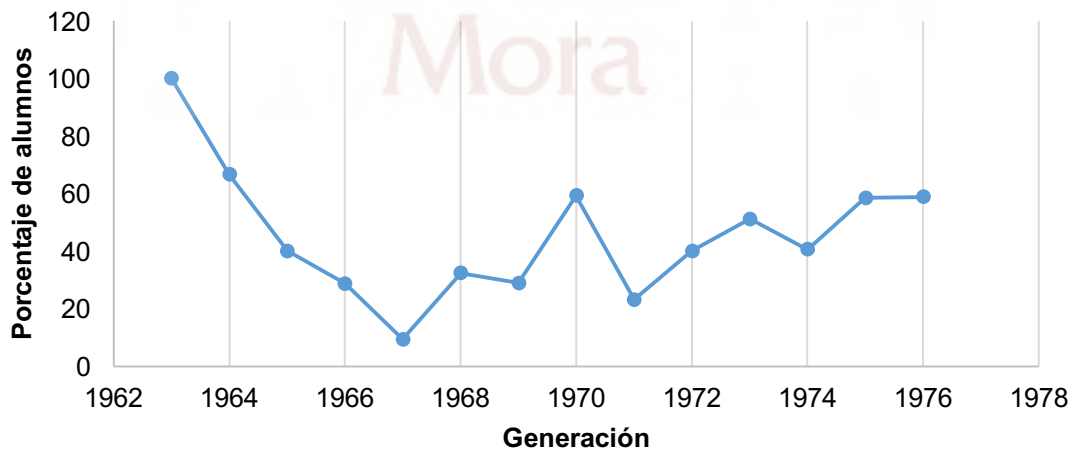
<sup>129</sup> Entrevista a José Luis Mariño, realizada por Karen Rivera Rodríguez, Ciudad de México, 04 de abril del 2018.



diez y de los diez al final del año quedaron muy poquitos, por eso se iban haciendo un montón de generaciones extrañas de dos gentes, de tres gentes. Y entonces, pues dije –¡yo voy a entrar de oyente!– y para mi mala suerte que me toca Olhovich de maestro [...] Después de tiempo, o sea cada vez que él nos iba a dar clase como que se ponía loco porque yo estaba y he de decirte que todo era así tan irregular en el CUEC. Muchas, muchas personas habían hecho el examen tres, cuatro veces y pues no, no se quedaban y por eso se quedaban de oyentes.

Los altos niveles de deserción causaron grupos muy pequeños, la desintegración de la generación de Trinidad Langarica y Armando Lazo provocó que ellos se unieran con la de José Luis Mariño y repitieran año. Estos sucesos eran muy comunes, por lo que en ocasiones no se distinguía si los alumnos ya habían egresado o seguían tomando clases, de manera que aunque ya hay una duración definida de los estudios, los alumnos podían estar en la escuela de cine por un tiempo indefinido, siempre y cuando no fueran expulsados por otras razones. Al respecto Mariño afirmó: “Nosotros somos una generación que no tenía generaciones anteriores, yo creo que porque era tan caótica la enseñanza del CUEC, los grupos como tales no existían, es decir no teníamos un grupo formado con el cual dialogar porque ninguna generación había terminado como generación.”<sup>130</sup>

**Gráfica 4. Porcentaje de egreso de los alumnos del CUEC entre 1963 y 1976**



Fuente: Elaboración propia a partir de datos encontrados en *1974-1980 Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, UNAM, 1981.*

<sup>130</sup> *Ibíd.*



Según los datos estadísticos publicados por el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (ver gráfica 4), la primera generación es la única que tuvo un porcentaje de egreso del 100%, a partir de ahí hubo un descenso constante hasta llegar a su punto más bajo en 1967. Después, en el año de 1968 hubo un ascenso en el porcentaje de alumnos que egresaron, pero en 1969 vuelve a disminuir. Se presentó un repunte en 1970; sin embargo, este no se mantiene constante porque al año siguiente volvió el número de egresos cae para después aumentar en el periodo que va de 1972 a 1973. En 1974 hubo una pequeña disminución sobre la cual en los siguientes dos años se empezó a aumentar, acabando en 1976 con un porcentaje de egreso del 58.8%. A pesar de que en este último año hay un mayor nivel de egreso, aún es muy bajo el porcentaje de estudiantes que concluyeron sus estudios, por lo que aunado a la deserción, a partir de los testimonios se puede pensar que existieron alumnos que no egresaron con su generación pero siguieron asistiendo al CUEC en años posteriores. Estas cifras pueden variar mucho, ya que la presencia de estudiantes oyentes que posteriormente tuvieron la oportunidad de regularizar su estancia en la escuela de cine, como es el caso de Trinidad Langarica, hacen que los porcentajes no sean del todo claros revelando también la existencia de lagunas en los datos estadísticos.

Por otro lado, para jóvenes como Trinidad Langarica, Armando Lazo y José Luis Mariño, el cine que provenía de otros países ubicados al sur del continente como Argentina, Chile, Cuba, entre otros, fue una gran influencia. Armando Lazo explicó que lo que se llamó el Nuevo Cine Latinoamericano:

Fue un movimiento muy politizado hacia la izquierda y que tuvo un éxito bastante considerable, sólo se podía ver en cineclubes, no en salas comerciales. Además de la influencia de las películas que a duras penas llegaban por medio de algunas distribuidoras independientes o cosas así, los golpes de Estado hicieron que muchos de esos cineastas salieran de sus países y entonces yo tuve contacto personal con ellos, yo conocí a varios de ellos, esa yo creo que fue mi influencia más fuerte, la otra fue el cine de Godard, que en ese momento también estaba súper 'izquierdizado'.<sup>131</sup>

---

<sup>131</sup> Entrevista a Armando Lazo, realizada por Karen Rivera Rodríguez, Ciudad de México, 24 de abril del 2018.



Por lo anterior, hubo una separación generacional con los alumnos de los sesenta. Trinidad Langarica, Armando Lazo, José Luis Mariño, junto con otros alumnos del CUEC como Lourdes Gómez, Alfonso Graf, Abel Hurtado, Ángel Madrigal, José Rodríguez, Carlos Julio Romero, Abel Sánchez, Javier Téllez, Jaime Tello y José Woldenberg, formaron lo que sería el Taller de Cine Octubre en 1974, el cual lanzó también la revista *Octubre*. Este colectivo fue formado a raíz de un conflicto que tuvieron los alumnos con una materia y que puso en riesgo la continuación de sus estudios en la escuela de cine. Lo anterior contribuyó a que se hiciera dentro del Centro una crítica interna de su proyecto educativo y los alumnos, impulsados por la búsqueda de una mayor participación, tuvieron un papel fundamental en las decisiones que se tomarían respecto a la forma en la que debía funcionar la escuela de cine. En este sentido, comenta Israel Rodríguez que:

La presencia del Taller dentro del Centro fue definitiva para que pronto se supiera que el CUEC era un bastión de cine político. Como resultado de las divisiones en el Centro pronto el Taller logró la conformación de una asamblea en la que se tomaban todas las decisiones de la escuela. Por supuesto el caso del CUEC no era aislado [...] la radicalización de amplios sectores estudiantiles generó formas de cogobierno o autogestión en las facultades de Economía Ciencias y Arquitectura, en las cuales se estableció a la asamblea general como máximo órgano de decisión. Este fenómeno devino en reestructuraciones de los planes de estudio es esos centros, que se inclinaron decididamente hacia el marxismo.<sup>132</sup>

El tipo de cine que tenían en mente era un cine comprometido con los problemas sociales que percibían, de ahí que harán propuestas cinematográficas colectivas como *Los albañiles* (1974) , *Chihuahua pueblo en lucha* (1975), *Explotados y explotadores* (1974), *San Ignacio Río Muerto* (1976-1979) y *Mujer, así es la vida* (1975-1980). Pensados como documentales, estos trabajos dieron cuenta de los testimonios de trabajadores, campesinos, amas de casa, entre otros. A pesar de esto, no hubo una enseñanza del documental dentro de la escuela, Armando Lazo señaló que:

---

<sup>132</sup> Rodríguez Rodríguez, “El Taller de cine Octubre”, 2016, p. 21.





Es probable que, contra lo común, las películas que en las sucesivas etapas del CUEC han alcanzado mayor repercusión y reconocimiento hayan sido principalmente documentales: *Ayutla*, *Explotados y explotadores*, *Chihuahua: Un pueblo en lucha*, *Iztacalco: campamento 2 de octubre*, *Vicios en la cocina*, la *trilogía del Cha-cha- chá*, *Los encontraremos*, y *Juchitán: lugar de las flores* [...] Paradójicamente, la enseñanza del cine documental en el CUEC parece tener una importancia inversamente proporcional[...]Desde que el cine se transformó en espectáculo y mitología de masas, el documental se convirtió –incluso en sus momentos de auge y pese a sus decisivas aportaciones técnicas, lingüísticas y culturales– en el patito feo del “mundo” cinematográfico.<sup>133</sup>

Para el año de 1970, la escuela de cine ya contaba con cinco años de preparación, duración que había sido propuesta por alumnos de la generación de 1966 con el objetivo de consolidar su formación a través de un área de especialización: Dirección, Fotografía, Guion y Producción. Bajo ese ambiente apareció por primera vez la palabra “documental” dentro de los programas, figurando dentro del “Seminario de la comunicación” que pertenecía a la primera de cuatro etapas en las que estaba dividido el programa del “Taller de Realización”; a diferencia de los planes anteriores, la palabra “taller” se utiliza en el nombre de una materia y es que los alumnos de la década anterior veían como una necesidad que tuviera más peso la práctica cinematográfica frente a la teoría.<sup>134</sup> De acuerdo con esto, ya anteriormente se habían hecho cambios propuestos por estudiantes; sin embargo, en la década de los setenta fue a través de la asamblea que se buscó reestructurar y consolidar el proyecto de una escuela de cine, lo que llama la atención por la discusión entre estudiantes y autoridades académicas que intentaron definirla. En palabras de Armando Lazo:

Nosotros logramos que se hiciera el reglamento interno, que se estableciera quién y a qué nivel pertenecían y tú si hablas con cualquier persona del CUEC te van a decir que no es así, que nosotros éramos el desorden, las Asambleas, el desorden ¿no?, cuando no, el desorden era el que existía [...] Hay algo de que tal vez sí éramos un poco radicales, muy contestatarios, pues era el ambiente, es el mismo momento en el que está el autogobierno en Arquitectura [...] entonces nosotros decíamos que la autoridad máxima era la Asamblea General, pero era un dicho.<sup>135</sup>

<sup>133</sup> Lazo, “Un ojo al documental”, en *La docencia y el fenómeno*, 1988, pp. 93-94.

<sup>134</sup> Joskowicz Bobrownicki, “Algunas reflexiones”, 1988, p.41.

<sup>135</sup> Armando Lazo, entrevista citada.



Los testimonios de algunos estudiantes de los setenta contrastan con lo que planteaban los planes de estudio, muchas de las inconformidades dentro del CUEC que manifestaron, en especial los que fueron integrantes del Taller de Cine Octubre, tuvieron que ver con la falta de profesores capacitados y comprometidos con sus clases. También hubo alumnos que se inclinaron por hacer ejercicios de ficción, pero la presencia del Taller de Cine Octubre dejó ver que, aunque años antes se había filmado *El grito* y en los planes de estudio ya aparecían materias enfocadas al documental, no era tan fácil su realización dentro de la escuela y mucho menos pasar a su exhibición, lo que refleja que muchas veces los programas de estudio no se llevaron a cabo.

Tuvimos muchos problemas para que nos aceptaran el documental porque no sabían; el único maestro que había de documental era Rovirosa. Entonces, no teníamos maestros de documental; por ejemplo, cuando nosotros decidimos en primer año que queríamos ser documentalistas hubo una gran fricción con la institución porque no había maestros que nos dieran clases, decidimos ya no hacer ejercicios de ficción, decidimos ya no hacer ejercicios individuales sino de grupo y decidimos juntar nuestros materiales para hacer medimétrajes y decidimos exhibirlos directamente a la gente, no quedarnos con las películas, eso causó realmente muchos problemas<sup>136</sup>

Los integrantes del Taller de Cine Octubre, en la búsqueda de un lenguaje cinematográfico capaz de expresar sus inquietudes promovieron el camino del documental dentro del CUEC y debatieron en torno al significado que tenía el compromiso social de sus realizadores, poco a poco la escuela seguirá su transformación, siempre influida por su contexto. En la segunda mitad de la década de los setenta aparecerán otras generaciones que se unirían para generar grupos, un ejemplo fue el Colectivo Cine Mujer, en el que sus integrantes también buscaron en el documental un medio para transmitir su forma de comprender el mundo; en especial sus trabajos manifiestan una mirada feminista que se derivó de la realidad que se vivía en el Centro. Trinidad Langarica, hablaba de esa situación unos años antes:

---

<sup>136</sup> José Luis Mariño, entrevista citada.



Las mujeres se fueron y los compañeros eran la mayoría ya mayores, directores de teatro, gente muy mayor y pues eran bien groseros, o sea como que no había normas [...] o bueno yo nunca me había enfrentado al machismo así tan fríamente, pero bueno lo que pasó con Sergio Olhovich fue importante porque te digo que me dijo en una de esas, para que no cumpliera los seis meses –¿se sale usted o me salgo yo?–. Ya para entonces ya medio tenía amigos –¡no, que no se vaya!–, –sí ¡ella no fue admitida!–, cuando era algo común ¿no?, yo digo que fue la misoginia, yo sí he sufrido mucho la misoginia.<sup>137</sup>

No era común que las mujeres estuvieran en el ambiente cinematográfico, se podía pensar en actrices, pero era difícil ver a una mujer que llevara la dirección de una película. También sobre esta situación Marcela Fernández Violante comentó:

Me ocurre que creen que mis películas están hechas por un hombre. Esto se debe a que no saben cómo somos en realidad las mujeres. Existen muchas fantasías sobre nuestros estereotipos y muchos creen que servimos sólo para arrullar niños, educar a los hijos o preparar la comida. Ignoran lo versátil que puede ser la mujer cuando se ve precisada o se decide a aceptar conceder mayores responsabilidades, fuera del estrecho marco del hogar.<sup>138</sup>

Esta concepción que excluía de la realización cinematográfica a las mujeres venía de años atrás, Aurelio de los Reyes pone el ejemplo de Matilde Landeta dentro de la industria del cine, quien en 1944 “pidió su ascenso a asistente de director (el de mayor responsabilidad en la organización, y ‘el que más grita’); cubría ampliamente los requisitos: antigüedad, experiencia y previa afiliación al sindicato, pero los líderes de esa rama protestaron por su condición de mujer”.<sup>139</sup> Como consecuencia, la escuela de cine también develó en su cotidianidad esos problemas sociales que venían de toda una tradición cinematográfica y que continuaron siendo arrastrados; no obstante, también fue un lugar universitario, de colectivos, de crítica, por lo que cada generación marcó la historia del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. La idea de un cine militante para estos años también se entiende a partir de los cuestionamientos de los alumnos a su

---

<sup>137</sup> Trinidad Langarica, entrevista citada.

<sup>138</sup> Marcela Fernández Violante en *Expresiones por escrito*, Salcedo Meza, 2003, p.145.

<sup>139</sup> De los Reyes, “La enseñanza del cine”, 2010, p.369.

realidad que contrastaron con la idea de un cine de autor que se propuso en la creación del Centro.



## Conclusiones

El cine tiene distintas posibilidades de ser entendido: el cine como industria, entretenimiento, arte y un medio de concientización que promueve la acción social. Todas aparecen como posturas encontradas y fragmentadas difíciles de conciliar, sin embargo, todas lo constituyen. Dentro de la educación artística la enseñanza cinematográfica es constantemente separada de las demás artes, justificándose por el hecho de que la inquietud de filmar tiene que ser respaldada por: a) un conocimiento técnico para saber usar de manera eficiente los aparatos cinematográficos, tecnología que ha cambiado a lo largo de los años; b) un conocimiento teórico de un lenguaje cinematográfico para poder dar a entender el mensaje deseado; c) el talento para construir propuestas cinematográficas creativas que muestren la experiencia del autor, la forma en la que este concibe su realidad; d) por último, se necesita tener el acceso al equipo necesario.

Pero esta separación ha afectado el desarrollo de los debates en torno a la enseñanza pues la posicionan como una especie de utopía, cuando en realidad otras artes también se ven afectadas por elementos parecidos porque no sólo basta tener un pincel y acuarelas para hacer una obra plástica, sino que se necesitan conocimientos técnicos, teóricos y prácticos para hacer una propuesta visual, aunado a esto es importante el análisis constante de cuadros de artistas plásticos antiguos o contemporáneos, se reflexiona sobre la perspectiva, la composición que se ha utilizado en una u otra época, se estudian autores, corrientes, etc. No sólo las artes, también otras profesiones se han visto afectadas por la subjetividad y la tecnología, pero parece que la transmisión del conocimiento cinematográfico se condiciona a sí misma a ser diferente.

Actualmente no se puede negar la presencia de las escuelas de cine, con el paso de los años han incrementado de manera considerable, siendo una realidad en varios países del mundo. La creación de la primera escuela de cine empezó con la experiencia soviética que partió de un proyecto político identitario de la recién creada URSS. Posteriormente, en otros países se fueron abriendo escuelas, pero fue hasta los años cincuenta que en América Latina aparecieron



estos centros de formación, siendo Chile el primer país que fundó un instituto fílmico en el que se priorizó la enseñanza del documental, poco tiempo después se gestaron escuelas en Argentina y Bolivia, las que no sólo siguieron con la realización del documental, sino que contribuyó a lo que después se conoció como Nuevo Cine Latinoamericano, cada país desde sus especificidades buscó la realización de un cine con el que se sintiera identificados. A pesar de que ya existían estas experiencias previas, la escuela de México no se insertó como tal en este sentimiento, si bien es producto de una inconformidad con la producción cinematográfica nacional no hubo contacto con las propuestas de estos cineastas hasta la década de los setenta, su influencia fue más europea con la idea de realizar un cine de autor.

En este sentido, el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos se fundó en 1963 negando la mayoría de las producciones industriales y el sistema bajo el que se producían al mismo tiempo que buscó el mejoramiento de la misma a partir de la formación universitaria de nuevas generaciones dentro de la labor cinematográfica. El CUEC se presenta como un lugar de reunión de distintas generaciones, a lo largo de la investigación se recuperó el testimonio de algunos de sus integrantes, lo que develó diferentes formas de concebir su cine y la labor del cineasta. Se pasó de una crítica al sistema de producción industrial, que se expresó a mediados de los cincuenta, a la propuesta de un cine de autor que se fomentó en el imaginario a partir de los sesenta y que se enfrentó, tras el movimiento estudiantil de 1968, a un cine militante cuya influencia ya no sólo se inclinó al cine europeo o estadounidense, sino que reconoció la labor cinematográfica de otros países de América Latina. De acuerdo con esto, el CUEC es como un centro nómada, no sólo por las diversas sedes por las que ha pasado, sino porque en este periodo está en constante búsqueda por definirse y como consecuencia, el proyecto de educación cinematográfica parte de esta exploración que se hace visible en los contrastes tanto entre alumnos de distintas generaciones, como con las autoridades.

Hay una gran complejidad en la creación de una escuela de cine, la dinámica que el CUEC presenta en sus inicios parte del enfrentamiento entre el ideal y la

realidad, lo que se puede entender en varios sentidos, por ejemplo, desde la crítica que tuvieron las generaciones pre CUEC sobre el estancamiento cinematográfico que se enfrentó a una falta de claridad respecto al proyecto educativo a seguir, porque la formación se dio de forma improvisada a partir de la disponibilidad de profesores. A pesar de lo anterior, la existencia del CUEC no fue en vano y mucho menos efímera, la idea de una escuela de cine implicó un empoderamiento, una alternativa a los impedimentos que presentó el sistema industrial porque colocó el aprendizaje cinematográfico fuera de los sindicatos, de ahí que muchos de los estudiantes entrevistados expresaron su sorpresa al enterarse que había una escuela de cine y, por otro lado, explica la motivación que generó en varios jóvenes, pues empezaron a considerar al Centro como una opción viable para su formación. No obstante, esta posibilidad se limitó principalmente a una clase media.

El origen del proyecto de la escuela de cine no surgió de la noche a la mañana en el año de 1963, sino como parte de una serie de necesidades que fueron planteadas como consecuencia de la crisis en la que se encontró el cine mexicano, aunado al crecimiento económico y urbano que dio pie a la formación de una clase media intelectual que cada vez era más atenta y tenía más acceso a los cines de otras latitudes. De hecho, la idea de profesionalización era innata al ambiente que se respiraba y la construcción de la Ciudad Universitaria era un ejemplo de ello, hay un sentimiento de internacionalismo que buscó vincular a México con otras partes del mundo, el cual encontró en los círculos culturales su máxima expresión y manifestó un choque generacional con el nacionalismo planteado durante la primera mitad del siglo XX. La creación de una escuela de cine se insertó en estas aspiraciones pero la profesionalización se matizó por las condiciones en las que se creó el Centro, pues además del poco equipo e infraestructura, era una dependencia del Departamento de Actividades Cinematográficas de la Dirección de Difusión Cultural de la Universidad, lo que provocó que no se tuviera una relación cercana con otras escuelas y facultades, también al establecerse a los pocos años fuera de CU, la escuela fue poco conocida por otros estudiantes universitarios.

La propuesta de fundar una escuela de cine no fue exclusiva de Manuel González Casanova, también se manifestó por la Federación Mexicana de Cine-Clubes y por otros intelectuales, como los integrantes del grupo Nuevo Cine, como una forma de desarrollar la “cultura cinematográfica”. Como consecuencia, se puede decir que el ambiente de la crítica cinematográfica impulsó la creación de dicha escuela. Los cineclubes son vistos como lugares en los que también se imparte una educación cinematográfica, en el cine se necesitan realizadores y espectadores para transmitir un discurso, pero hay una relación estrecha entre ambos, por lo que todo espectador es un potencial realizador, de ahí que el contacto con estos espacios fue fundamental en la formación de muchos cineastas y han sido centros de reunión importantes a lo largo de la historia del cine.

Los cineclubes son los antecedentes directos del CUEC, la enseñanza cinematográfica que se impartía estaba dirigida a formar un público crítico que fuera capaz de apreciar y cuestionar lo que veía. El CUEC por su parte, pretendía formar a los encargados de la producción cinematográfica, ambas son posturas de la enseñanza del cine que se complementan, de ahí que muchos de los estudiantes, profesores y directivos de la escuela de cine fueron primero cinecluberos. Esto lleva a pensar en el nombre del CUEC que es Centro Universitario de Estudios Cinematográficos y es que hay un constante debate de lo que se debe entender por “estudios cinematográficos” en el cual se manifiesta una confrontación entre el análisis y la realización cinematográfica. En la investigación se pudo observar que la idea original del CUEC de González Casanova retomó la experiencia de los cineclubes, pues en los primeros años el análisis predominó frente a la realización; en los años setenta fue al revés a consecuencia de las necesidades cada vez más notorias de los alumnos por hacer cine; sin embargo, el equilibrio de estas es fundamental en la educación cinematográfica.

En esta investigación me centré en un espacio y tiempo específico, el CUEC y sus primeros pasos, pero es interesante que conviven con otro tipo de propuestas que también están buscando alternativas cinematográficas en un contexto de renovación y choques generacionales como el cine en súper 8, los

concursos de cine experimental e independiente, los que se ven respaldados por los avances tecnológicos que les permitieron a los participantes expresarse con el lenguaje cinematográfico. En el caso del Concurso de Cine Experimental (1965), llama la atención que hay un interés del sindicato (STPC) por impulsar nuevas propuestas cinematográficas. Al mismo tiempo el Estado no es indiferente a la crítica constante que se hace, por lo que el régimen de Luis Echeverría se vinculó con cierta “apertura” cinematográfica como parte de su discurso político, lo que dio lugar a la creación de la Cineteca Nacional y el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), otra importante escuela de cine que se mantiene vigente, pero que se vio en crisis cuando entró el sexenio de José López Portillo.

La Historia del Cine y en este caso la de una escuela de cine debe entenderse a partir de los cambios y continuidades ocurridos a lo largo del tiempo, los que servirán para seguir cuestionando el estado de la cinematografía actual. Esta investigación tuvo como propósito entender el desarrollo de una escuela de cine en sus primeros años; no obstante, aún hay muchas cosas que faltan por investigar y que ya no pudieron ser abordadas en este trabajo como: la revisión de los materiales fílmicos, que son fundamentales para acercarse a la ideología e inquietudes de los alumnos a lo largo del tiempo; la localización de las rutas de exhibición y distribución del cine universitario; o el contacto que tuvo México con otras escuelas de cine, ya que el CUEC después de su fundación no tardó en formar parte del CILECT (1972).

Asimismo, el estudio quedó limitado a su temporalidad, al número de entrevistados y a sus perfiles, por lo que vale la pena que en futuros trabajos se sigan recabando estos testimonios, ya que muchas de las personas que fueron alumnas o docentes durante estos años siguen vivos y pueden contribuir con otras perspectivas que deriven de su experiencia en el enriquecimiento de la Historia del CUEC y de las escuelas de cine, memorias que se deben revalorizar para seguir reflexionando sobre la forma en la que las escuelas y la profesionalización de los encargados de la labor cinematográfica contribuyeron a la producción cinematográfica nacional, cuestionar el estado actual del cine universitario y la manera en la que se visualiza su futuro a la luz de las transformaciones que

conllevo la creación de una licenciatura en Cinematografía (2013), la cual ha recibido muchas críticas centradas en el debate de análisis/realización del cine; una Maestría en Documental (2012) y el cambio que significa que el CUEC deje de llamarse Centro Universitario de Estudios Cinematográficos y que pase a ser la Escuela Nacional en Cinematografía (próximamente).

A la luz de una educación basada en competencias y en el reconocimiento de los grados académicos se entiende la importancia de un título profesional que avale los conocimientos cinematográficos obtenidos, los que antes no era necesario certificar porque eran legitimados por la experiencia. La profesionalización actualmente más que un reconocimiento a su labor se ha vuelto una necesidad, consecuencia de la falta de oportunidades, el incremento de la competencia y de la competitividad humana. Tal vez hemos entendido de manera errónea el significado que tiene la formalización de esta labor, pues la importancia de la educación cinematográfica va más allá de los reconocimientos y de los premios obtenidos en festivales, el verdadero reconocimiento a esta labor sucederá cuando se entienda el impacto audiovisual al que estamos sometidos en la actualidad y se tenga conciencia de lo que se está produciendo, cómo se hace, para qué y por qué.

Si en los años sesenta el aumento poblacional derivó en el crecimiento urbano y la consolidación de una clase media intelectual que fundó una escuela de cine, qué pasa ahora que hay un incremento demográfico que rebasó sus límites y continúa, en el que las escuelas de cine han aumentado más allá de los espacios universitarios públicos, en el que los medios digitales han permitido nuevos soportes, nuevas vías de exhibición y de realización; y por último, en el que hay una falta de materias artísticas así como humanísticas en los niveles de educación básica.



## Bibliografía

Aranzubia, Asier, “Nuevo Cine (1961-1962) y el nacimiento de la cultura cinematográfica mexicana moderna”, en *Dimensión Antropológica Virtual*, INAH, México, vol. 52, mayo-agosto, 2011, pp. 101-121, <<https://www.revistas.inah.gob.mx/index.php/dimension/article/view/1118>>. [Consulta: 5 de octubre de 2017.]

Cardero, Ana María, *Diccionario de términos cinematográficos*, México, UNAM, Escuela Nacional de Estudios Profesionales Acatlán, 1994 (edición original, 1989).

Costa, Paola, *La “apertura” cinematográfica México 1970-1976*, México, Universidad Autónoma de Puebla, 1988.

Cousins, Mark, *Historia del cine*, China, Blume, 2015.

Elizondo, Salvador, *Luchino Visconti y otros textos sobre cine*, México, Secretaría de Cultura y Ai Trani, 2017.

Fernández Violante, Marcela (coord.), *La docencia y el fenómeno fílmico. Memoria de los XXV años del CUEC, 1963-88*, México, UNAM, 1988.

Ayala Blanco, Jorge, “Historia y análisis del cine en el CUEC” en Fernández Violante, Marcela (coord.), *La docencia y el fenómeno fílmico. Memoria de los XXV años del CUEC, 1963-88*, México, UNAM, 1988.

González Casanova, Manuel, “El CUEC. Un sueño imposible” en Fernández Violante, Marcela (coord.), *La docencia y el fenómeno fílmico. Memoria de los XXV años del CUEC, 1963-88*, México, Dirección de Literatura, Coordinación de Difusión Cultural, UNAM, 1988.

Joskowicz, Alfredo, “Algunas reflexiones sobre el área de realización”, en Fernández Violante, Marcela (coord.), *La docencia y el fenómeno fílmico. Memoria de los XXV años del CUEC, 1963-88*, México, Dirección de Literatura, Coordinación de Difusión Cultural, UNAM, 1988.

Lazo, Armando, "Un ojo al documental en el CUEC", en Fernández Violante, Marcela (coord.), *La docencia y el fenómeno fílmico. Memoria de los XXV años del CUEC, 1963-88*, México, Dirección de Literatura, Coordinación de Difusión Cultural, UNAM, 1988.

Gil Olivo, Ramón, "El Nuevo Cine Latinoamericano (1955-1973): Fuentes para un lenguaje", en *Comunicación y Sociedad*, Centro de Estudios de la Información y la Comunicación CEIC, Universidad de Guadalajara, México, núm. 16-17, septiembre 1992- abril 1993, pp.105-126, <[http://www.publicaciones.cucsh.udg.mx/ppperiod/comsoc/pdf/16-17\\_1993/105-126.pdf](http://www.publicaciones.cucsh.udg.mx/ppperiod/comsoc/pdf/16-17_1993/105-126.pdf)>. [Consulta: 8 de octubre de 2017].

González Casanova, Manuel, *¿Qué es un cine-club?*, México, UNAM, 1962.

García Riera, Emilio, *Breve Historia del Cine Mexicano Primer Siglo 1897-1997*, México, Ediciones MAPA, CONACULTA. IMCINE, Canal 22 y Universidad de Guadalajara, 1998.

Joskowicz, Alfredo, "La docencia cinematográfica en la UNAM", en *Perfiles educativos*, núm. 18, abril-junio 1995, <<http://www.redalyc.org/pdf/132/13206814.pdf>>. [Consulta: 17 de marzo de 2017.]

López de la Cerda, Coral, "Cine de mujeres hecho por mujeres. Colectivo Cine Mujer" en Millán, Mágina y García, Nora Nínive coord. *Cartografías del feminismo mexicano 1970-2000*, México, UNAM, Programa Universitario de Estudios de Género, 2002.

Medina Ávila, Virginia, "Cultura y espíritu: La UNAM en la formación de la cultura cinematográfica en los años cincuenta, sesenta y setenta del siglo XX", en *Multidisciplina*, revista electrónica de la Facultad de Estudios Superiores Acatlán, núm. 15, mayo-agosto 2013, <<http://www.revistas.unam.mx/index.php/multidisciplina/article/view/45308>>. [Consulta: 21 de febrero de 2017.]

Merino, Orlando y Estrada, Jaime, *Alfredo Joskowicz Una vida para el cine*, México, UNAM, CONACULTA, 2012.

Ochoa Ávila, Guadalupe, "Introducción" en *El Cine Independiente ¿hacia dónde?*, México, ADOC México y Editorial la rana del sur, S.A. de C.V., 2007, pp. 11-16.

Paranaguá, Paulo Antonio, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.

Pelayo Rangel, Alejandro, "Una nueva política cinematográfica durante el régimen de Luis Echeverría Álvarez (1970-1976) en *Miradas al cine mexicano*, México, IMCINE, 2016.

Ramírez Miranda, Francisco Javier, "Renovarse o morir: Concurso de cine experimental" en *Cine Documental*, núm. 18, 2018, argentina, pp. 90-116. <<http://revista.cinedocumental.com.ar/renovarse-o-morir-concurso-de-cine-experimental-en-mexico/>>. [Consulta: 20 de septiembre de 2018.]

Reyes, Aurelio de los, *Los orígenes del cine en México, 1896-1900*, México, Fondo de Cultura Económica, Secretaría de Educación Pública, 1984.

Rivera Gómez, Rosa Nidia, "La revista Nuevo Cine", tesis de licenciatura en Ciencias de la Comunicación, México, UNAM, 1990.

Rodríguez Cruz, Olga, *El 68 en el cine mexicano*, México, Universidad Iberoamericana-Plantel Golfo Centro, 2000.

Rodríguez Rodríguez, Israel, "El Taller de cine Octubre. Teoría y práctica del cine militante en el México de los años sesenta", tesis de maestría en Historia, México, UNAM, 2016.

UNAM, *La extensión universitaria*, vol. II, México, UNAM, 1979.

Vázquez Mantecón, Álvaro, *El cine súper 8 en México 1970-1989*, México, Filmoteca UNAM, 2012.

Vega Alfaro, Eduardo de la, "Importancia y significación del grupo Nuevo Cine en la cultura fílmica mexicana" en *Revista Nuevo Cine* edición facsimilar, México, DGE Equilibrista, 2015.

Vega Alfaro, Eduardo de la "Coordenadas intertextuales en Caridad (1972), de Jorge Fons" en *Culturales*, vol. IV, núm. 8, julio-diciembre 2008, Universidad Autónoma de Baja California, Mexicali, México, pp.53-73,

<<http://www.redalyc.org/pdf/694/69440803.pdf>>. [Consulta: 16 de septiembre de 2018.]

Villoro, Luis, "La cultura mexicana de 1910 a 1960" en *Historia Mexicana*, [S.l.], v.10, n.2, pp. 196-219, octubre de 1960. <<https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/rt/captureCite/858/749>> [Consulta: 26 de marzo de 2019.]

#### Programas de estudio:

1963-1973: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, México, UNAM, 1973.

González Casanova, Manuel, "Introducción", en *1963-1973 Centro Universitario de Estudios Cinematográficos*, México, UNAM, 1973, p.3.

1974-1980 *Centro Universitario de Estudios Cinematográficos*, México, UNAM, 1981.

Raúl Kamffer, "La importancia del CUEC en el cine" en *1974-1980 Centro Universitario de Estudios Cinematográficos*, México, UNAM, 1981.

#### Fuentes hemerográficas:

*Gaceta de la Universidad*, "Filmoteca de la Universidad", vol. VII, núm. 29, lunes 18 de julio de 1960.

*Gaceta de la Universidad*, "Cursos de Cinematografía", vol. XI, núm. 37, lunes 5 de octubre de 1964.

*Gaceta de la Universidad*, "Plan de estudios del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos para 1965", vol. XII, núm. 2, lunes 11 de enero de 1965.

García Terrés, Jaime. "El cine en la Universidad", *Revista de la Universidad de México*, México, vol. VIII, núm. 7, marzo de 1954, pp. 22-23.



Mateos Vega, Mónica, "El CUEC será Escuela Nacional de Cinematografía en unos meses" en *La Jornada*, 22 de marzo de 2017, <<https://www.jornada.com.mx/2017/03/22/espectaculos/a06n1esp> > [Consulta: 17 de septiembre de 2018.]

Revista *Nuevo Cine*. Edición facsimilar, 2015 (edición facsimilar de los números publicados entre 1961 y 1962).

AHUNAM Archivo Histórico de la Universidad Nacional Autónoma de México:

*Listas de alumnos del CUEC*, 1967, en AHUNAM, Fondo del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, serie: relaciones de asistencia de alumnos, cajas 3-5, exp. 14-29, México, UNAM.

*Listas de profesores y materias impartidas en el CUEC en primero, segundo y tercer grado*, febrero- marzo 1966, en AHUNAM, Fondo del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, serie: relaciones de asistencia de profesores, caja 1, exp. 1, México, UNAM.

*Listas de profesores y materias impartidas en el CUEC*, en AHUNAM, Fondo del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, serie: relaciones de asistencia de profesores, cajas 1 y 2, exp. 1-10, México, UNAM.

Entrevistas realizadas:

Entrevista a José Luis Mariño, realizada por Karen Rivera Rodríguez, Ciudad de México, 04 de abril del 2018.

Entrevista a Trinidad Langarica, realizada por Karen Rivera Rodríguez, Ciudad de México, 11 de abril del 2018.

Entrevista a Armando Lazo, realizada por Karen Rivera Rodríguez, Ciudad de México, 24 de abril del 2018.

Entrevista a Jorge Ayala Blanco, realizada por Karen Rivera Rodríguez, Ciudad de México, 28 de junio de 2018.

Entrevista a Paulina Lavista, realizada por Karen Rivera Rodríguez, Ciudad de México, 16 de agosto de 2018.

Entrevista a Jorge de la Rosa, realizada por Karen Rivera Rodríguez, Ciudad de México, 01 de agosto de 2018.



## Filmografía

1. *Pulquería "La Rosita"*, Esther Morales, 17 min, 1964.
2. *Amelia*, Juan Guerrero, 85 min, 1964.
3. *La fórmula secreta*, Rubén Gámez, 43 min, 1964.
4. *En este pueblo no hay ladrones*, Alberto Isaac, 87 min, 1964.
5. *Amor, amor, amor*, José Luis Ibáñez, Héctor Mendoza, Miguel Barbachano Ponce y Benito Alazraki, 101 min, 1964.
6. *Viento distante*, Salomón Laiter, Manuel Michel y Sergio Véjar, 1964.
7. *Entrevistas sobre la violencia en la Universidad*, Alfredo Joskowicz, 39 min, mayo de 1968.
8. *El grito*, Leobardo López Arretche, 100 min, 1968-1970.
9. *Los albañiles*, Taller de Cine Octubre, 23 min, 1974.
10. *Chihuahua pueblo en lucha*, Taller de Cine Octubre, 116 min, 1975.
11. *Explotados y explotadores*, Taller de Cine Octubre, 30 min, 1974.
12. *San Ignacio Río Muerto*, Taller de Cine Octubre, 38 min, 1976-1979.
13. *Mujer, así es la vida*, Taller de Cine Octubre, 90 min, 1975-1980.

